

Лукино Висконти

Статьи
Свидетельства
Высказывания

Лукино Висконти





Лукино Висконти

Статьи Свидетельства Высказывания

Москва «Искусство»
1986

ББК 85.374(3)
В53

Составитель, редактор и автор комментария
Л. К. Козлов

Рецензенты:
доктор искусствоведения
А. В. Караганов
доктор искусствоведения
Г. А. Капралов

Художник
В. Е. Валериус

В $\frac{4910020000-137}{025(01)-86}$ 145-86

© Издательство «Искусство», 1986 г.

Творческий путь художника

Сергей Юткевич

Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре

Лоренцо. ...Владычество, сын мой, приходится что ни день завоевывать вновь... Если ты вздумаешь предаваться неге, блистать бездеятельной пышностью, ты лишишься Флоренции... Нужды нет, что она в шумном ликовании будет возглашать твое имя, усее твой путь лаврами, вознесет тебя на щит, раболепно будет преувеличивать блеск твоих подвигов; все это лишь на миг, все — лишь память о том, что ты уже успел совершить... Будь настоroje! Будь хладнокровен! Неуязвим!

Томас Манн. Фьоренца

В «Божественной Комедии» Данте («Чистилище», песнь восьмая) происходит встреча поэта с его покойным другом — благородным Нино Висконти, пизанским синьором. Тот сетует на свою жену, недолго носившую вдовий «белый плат» и слишком скоро вышедшую замуж за Галеаццо — тоже Висконти, но на сей раз родом из Милана. В сдержанно-горьком монологе Нино возникает геральдический символ:

«Ехидна, в бой ведущая Милан...»¹.

Эта «ехидна», а точнее, змея, пожирающая младенца, на протяжении веков являлась гербом рода Висконти, могущественных феодалов Северной Италии.

Историки приводят много свидетельств о жизни Милана под властью этих правителей. Например, о том, как один из них, Бернабо Висконти, в конце XIII века «...выстроил особый дворец, в котором в роскоши жило 500 громадных псов и, кроме того, несколько сот псов было отдано на содержание жителям Милана, обязанным регулярно представлять отчет в особое собаچه ведомство. В случае смерти собаки гражданин, на содержании которого она находилась, отправлялся на эшафот. Подати взыскивались в огромном количестве и беспощадно»².

Династическая власть герцогов Висконти в Милане прекращается в 1447 году. Но род Висконти не иссякает и имена его представителей по-новому входят в историю.

У Стендаля, в «Жизнеописаниях Гайдна, Моцарта и Метастазия», мы находим ссылку на авторитет крупнейшего археолога и знатока античной иконографии, хранителя парижского Лувра Эннио Квирино Висконти (1751—1818). Его сын — архитектор Лодовико Туллио Джакомо Висконти — проектировал новые корпуса Лувра и создал гробницу Наполеона во Дворце Инвалидов.

Один из потомков рода — интересующий нас Лукино Висконти ди Модроне — родился 2 ноября 1906 года в старинном особняке в Милане. В детстве он вместе с братьями и сестрами играл в домашних спектаклях, которые устраивал его отец, поклонник искусств и театральный меценат. В тринадцатилетнем возрасте Лукино «с прекрасной уверенностью» (как сообщала газетная рецензия) исполнил виолончельную сонату Марчелло в зале Миланской консерватории. Когда ему минуло восемнадцать, он совершил бегство из колледжа в результате бурного любовного увлечения, а несколько позднее пережил религиозно-мистический кризис, от которого (если верить биографам) излечился на военной службе в Пинероло, в кавалерийской школе. Последующие пять лет он (видимо, унаследовав от дальних предков пристрастие к благородным животным) посвящает разведению скаковых лошадей и добивается в этом деле немалого успеха. Одновременно много путешествует по Северной Африке и Европе и, наконец, на тридцатом году жизни оказывается в Париже, где Коко Шанель — будущая законодательница мод — рекомендует миланского гостя кинорежиссеру Жану Ренуару.

Итальянский аристократ стал учеником вольнодумного французского мастера. Произошло это в июле — августе 1936 года, на съемках фильма «Загородная прогулка».

Так обозначилось первое противоречие в биографии Лукино Висконти: ведь начальные три десятилетия его жизни словно бы решительно не предвещали рождения одного из самых одаренных и самых значительных мастеров современного искусства.

Впрочем, тут же обнаружилось и другое, еще более весомое противоречие: потомственный герцог и недавний великосветский дилетант после нескольких лет ассистентуры у Жана Ренуара вернулся на родину не только обладателем секретов киноремесла, но и убежденным, безоговорочным противником режима Муссолини. Живительная атмосфера эпохи французского Народного фронта содействовала формированию политической зрелости Висконти и его ненависти к фашизму.

Еще одно противоречие воплотилось в его режиссерском

дебюте: в 1942 году, когда нарастал гнет муссолиниевского режима, ему удалось снять фильм «Наваждение», основанный на криминальном сюжете второстепенного американского писателя, но при этом, как стало ясно позднее, открывающий новую эру итальянского киноискусства.

Далее Висконти как будто начинает противоречить самому себе: после столь удачного начала, в тот самый момент, когда в освобожденной Италии перед режиссером наконец открылись возможности для развития нового кино, он целиком отдается театру, где ставит ряд экспериментальных спектаклей.

Двенадцать театральных постановок 1945—1947 годов составляют целый этап, за которым вновь следует внезапный поворот к кинематографу: Висконти создает свой выдающийся фильм «Земля дрожит» — манифест торжествующего неореализма, самое последовательное проведение в жизнь его новаторских принципов.

И сразу после завершения этого шедевра, в 1948 году, режиссер, снова обратившись к театру, ставит шекспировский спектакль «Розалинда, или Как вам это понравится» в декорациях Сальвадора Дали — зрелище фантастическое, созданное во всех своих компонентах словно наперекор тем принципам классической строгости и сурового документализма, которые отличали только что реализованный фильм.

В творчестве Висконти возникает, таким образом, своего рода пик противоречий.

Да и в дальнейшем предстояло ему не раз ошеломлять как поклонников, так и противников неожиданными поворотами на своем пути, вызывая острые споры, которые не утихают и теперь, после его кончины.

«Кондотьер-марксист», «Аристократизм и завербованность», «Последний романтик», «Профанатор романтизма», «Два Лукино Висконти», «Между Марксом и мелодрамой» — так озаглавлены статьи, которыми европейская критика откликнулась на смерть художника. И не случайно итальянский журнал «Бьянко э Неро» посвятил ему вскоре специальный монографический номер с подзаголовком «Спор о Висконти».

Итак, кто же он такой — этот столь противоречивый и разноликий художник, который вошел в историю мирового искусства как кинорежиссер, при том что поставил всего 14 полнометражных фильмов, то есть почти в пять раз меньше, чем осуществленные им 66 театральных постановок, в том числе 44 драматических спектакля, два балетных и, наконец, 20 оперных — произведений жанра настолько услов-

ного, что он кажется полностью противопоказанным природе кинематографа?

Как распутать этот узел противоречий, не прибегая к удобной «фигуре умолчания» или к расхожим схемам кинокритики?

Один из советских философов справедливо утверждал: «Диалектическая логика обязывает мышление совсем к иному, а именно к четкой фиксации (в том числе и словесной) реальных противоположностей внутри одного и того же исследуемого предмета, во-первых. <...> Во-вторых же, поскольку на простой констатации «противоречия» дело не заканчивается, дальнейшее движение мысли заключается не в устранении зафиксированного противоречия путем чисто лингвистических упражнений с терминами, входящими в состав «противоречивой конъюнкции», а в его рациональном разрешении, которое всегда заключается в отыскании перехода («превращения») противоположностей друг в друга, в выяснении всех «опосредующих звеньев» этого перехода»³.

Последуем доброму совету философа-марксиста и попробуем в меру своих сил, отнюдь не гарантирующих «рационального разрешения», все же прояснить некоторые из «опосредующих звеньев» и, не устраняя противоречий, разобраться в их диалектике.

Недоброжелатели Висконти, а их у него было немало, изодрялись во всевозможных выпадах, стараясь поставить под сомнение искренность выбора, сделанного им в политике и в искусстве. Они исходили из банального тезиса, что аристократические гены неминуемо должны привести художника в лагерь реакции.

Жизнь давно опровергла подобные схемы, а поступательное движение революционных событий подтвердило ленинскую мысль о сложном своеобразии индивидуальных путей, которыми приходят к революции честные интеллигенты. На знаменитый вопрос Горького «С кем вы, мастера культуры?» со всех концов мира последовали — и следуют — ответы виднейших художников, осознающих свою кровную причастность к борьбе трудящихся, возглавленной коммунистическими и рабочими партиями.

Путь Лукино Висконти к осознанию хода истории и к своему непосредственному участию сначала в движении Сопротивления, а затем в идеологической борьбе и культурной политике Итальянской коммунистической партии имел свое начало в его позиции гуманиста.

Еще в 1943 году, когда только забрезжил первый луч рассвета во мраке фашистской диктатуры, художник сформулировал свое кредо, которому оставался верен до конца жизни:

«В кино меня привело прежде всего обязательство рассказывать истории живых людей... Опыт научил меня более всего тому, что человеческое существо — в его весомости и его внешнем облике — есть та единственная «вещь», которая действительно наполняет собой кадр, что окружающая среда создается им, его живым присутствием, и что от страстей, его волнующих, все это обретает правдивость и выразительность...»⁴.

Мы можем в полной мере оценить гуманизм и реалистическую направленность этой позиции, во многом объясняющей дальнейший путь художника: не случайно Висконти стал одним из вождей неореализма, его гордостью и надеждой.

В 1960 году, через семнадцать лет после своей первой гуманистической декларации, он развил и уточнил ее, основываясь на опыте одного из лучших своих фильмов — «Рокко и его братья»:

«...разгадка душевных состояний, разгадка психологии, разгадка конфликтов является для меня по большей своей части социальной, даже если те выводы, к которым я прихожу, имеют собственно человеческий смысл и относятся конкретно к отдельным индивидам. Ведь то брожение, та кровь, что течет внутри сюжета,— все это замешено на гражданских страстях, на социальной проблематике».

А далее — о своем фильме: «Как видите, я пришел к выводам социальным и, более того, политическим, следуя на протяжении всего моего фильма только по пути психологического исследования и точного воссоздания человеческой драмы»⁵.

Так было разрешено основное противоречие творческой судьбы и творческого пути Висконти — противоречие между индивидуальными эстетическими устремлениями художника и его социальной ангажированностью. И выход из этого противоречия явился точным подтверждением идей, высказанных руководителем и выдающимся теоретиком Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши:

«Речь идет не о подчинении интеллигенции массам в смысле потакания господствующим вкусам. Интеллигенция имеет право выдвигать новаторские решения и стремится убедить массы в ценности своих произведений. <...> Культу элиты и политике изоляции от масс марксизм противопоставляет

не слепой культ масс, но диалектическую политику обоюдного воздействия»⁶.

Борьба народных масс и сама жизнь обеспечили политическую зрелость Висконти, и художник-гражданин по праву разделил со своим народом радость победы над фашизмом. Именно тогда Висконти не мог не задуматься над судьбами итальянской культуры, а потому неизбежным и естественным было для него обращение к театру.

Будучи с детства окружен атмосферой театральной жизни, он ясно видел, насколько омертвляла итальянский театр фашистская диктатура. Национальная сцена, всегда блиставшая талантами отдельных актеров, уже с начала века отставала от развития европейского театра в силу разных причин, но главной из них стала в последующие десятилетия официальная доктрина помпезного восхваления «империи Дуче», имевшая своей оборотной стороной все более усугублявшийся провинциализм на сцене.

Дофашистскую Италию прославляли имена Сальвини и Росси, Ристори и Цаккони, Элеоноры Дузе и Эммы Граматики; голоса мастеров *bel canto* продолжали звучать на оперных подмостках всего мира; в разных странах ставились пьесы Д'Аннунцио и Пиранделло, но режиссеров, равных по значению Станиславскому, Гордону Крэгу, Мейерхольду, Рейнгардту, Антуану, Копо или Вахтангову, так и не появилось. Экономическая система театра оставалась архаичной, стационарных трупп не существовало, по стране бродили горстки актеров во главе с гастролирующей звездой, а отдельные эксперименты таких режиссеров, как Брагалья и Риччарди, или «коммерческое предприятие» под властной эгидой русской актрисы Татьяны Павловой не меняли общей грустной картины итальянского театра.

И вот за эту черную работу по расчистке национальной сцены от рутины прошлого и мусора «имперской» казенщины взялся Лукино Висконти.

Ему пришлось начинать с того же самого, с чего начали Немирович-Данченко и Станиславский после исторического свидания в «Славянском базаре», — он взял под свое руководство постоянную труппу во главе с такими отличными актерами, как Рина Морелли и Паоло Стоппа (к ним присоединился вскоре Марчелло Мастроянни), количество репетиций очередной постановки увеличилось (иногда до шестидесяти), в обычай вошли генеральные прогоны без публики, был запрещен вход зрителей в зал после поднятия занавеса и отменены выходы актеров на аплодисменты между актами — словом, была

наконец создана та атмосфера, в которой может рождаться спектакль как целостное произведение искусства. Висконти — наравне с другим преобразователем итальянской сцены, Джорджо Стрелером, — стал подлинным режиссером-автором, формирующим новаторскую эстетику и свежий репертуар.

В театрах Рима, Милана и Флоренции он ставил пьесы современных французских авторов (Ануй, Сартр, Кокто, Ашар), американцев (в том числе Теннесси Уильямса, Колдуэлла, а также «Пятую колонну» Хемингуэя в декорациях Гуттузо) и, конечно, классику: «Женитьбу Фигаро» Бомарше (с Витторио Де Сикой в главной роли) и инсценировку «Преступления и наказания» Достоевского.

В таком выборе отчетливо просматривалась полемическая позиция Висконти: с одной стороны, он стремился вывести итальянский театр с тех «задворков Европы», куда загнала его фашистская диктатура, а с другой — преодолеть влияние декадентских традиций Д'Аннунцио и выйти за пределы рафинированного психологизма Пиранделло*.

Сценическая практика Висконти-режиссера складывалась не менее последовательно, и, говоря о ней, мы можем снова вспомнить те его декларации, о которых уже говорилось. Поскольку целью своей он поставил овладение социальной разгадкой «душевных состояний, психологии и конфликтов», поскольку в «живом присутствии человеческого существа» видел необходимый залог жизненности зрелища, — закономерным было его стремление раскрыть возможности актерского искусства. Осваивая культуру мирового театра в этом направлении, он пришел к традициям Станиславского. Так же как поддержкой неореализма при его рождении послужили советские фильмы, так и сценический реализм итальянского постановщика питался, по существу, из тех же источников, что и поэтика Художественного театра.

В первом же цикле своих театральных спектаклей Висконти проявил широкое, творческое понимание реализма, хотя часть критики пыталась упрекнуть режиссера в натурализме, имея в виду его стремление к подлинности фактур, к максимальной достоверности обстановки и вещей на сцене. Если во времена молодости МХТ его организаторы подвергались насмешкам за скрупулезность в попытках создания правдивой

* К сюжету Д'Аннунцио — да и то не к его пьесе, а к раннему роману — Висконти обратился всего один раз, в конце жизни, в последнем своем фильме — «Невинный». Этим же временем помечено и обращение Висконти к Пиранделло — неосуществленный замысел телевизионного спектакля по пьесе «Сегодня мы импровизируем».

атмосферы действия, то и вокруг Висконти ходили иронические рассказы о том, как он приказал актеру Эрнесто Калиндри отрастить настоящую бороду для главной роли в «Табачной дороге» по Колдуэллу (случай беспрецедентный в истории итальянской сцены!), и в театральную легенду вошла та ночь, когда режиссер, репетируя «Эвридику» Ануйя, измучил всю труппу, заставив ее просидеть до утра, пока он не нашел звук паровозного гудка — точно такой, «как в жизни».

Как напоминает все это раннего Станиславского! Что же касается обвинений в натурализме, то на них можно с полным правом ответить словами чехословацкого теоретика:

«Иногда натуралистическими ошибочно называют все произведения, в структуре которых присутствуют или преобладают иллюзионные элементы. Но в этом случае пришлось бы считать натуралистическим любое произведение киноискусства — особенно после изобретения стереокино. Для решения вопроса о натуралистическом или ненатуралистическом характере произведения несущественно, присутствуют или не присутствуют в его структуре элементы иллюзионного изображения. Решающее значение имеет характер структуры в целом, а именно: отражает ли она лишь поверхность действительности или же раскрывает глубинные, скрытые истоки реальных процессов»⁷.

Именно к раскрытию глубинных процессов, социальных и психологических, стремился Висконти во всех своих кинолентах и театральных спектаклях. И наивно было бы полагать, что его реалистическая эстетика должна была сложиться сразу и без каких-либо стилистических противоречий. Поиск шел в различных направлениях, вкус к эксперименту не покидал художника, и, может быть, особую прелесть его режиссерского мышления первого периода составляли те самые «отступления», которые в литературе прославили роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Не забудем — еще Пушкин находил, что вся обширная романтическая поэма Т. Мура «Лалла Рук» не стоит десяти строчек «Тристрама Шенди», а Гёте в начале XIX века подчеркивал: «Теперь каждый образованный человек должен читать Стерна». В романе удивительным образом возникало то, что через много десятилетий стало одним из отличительных свойств современного искусства и получило наименование «коллажа», — в «Тристраме Шенди» было все: выписки из ученых сочинений средневековых педантов, жанровые сцены, пародии, лирические стихотворения, комические рассуждения

и вставные новеллы; существовала даже вкладка из мраморной бумаги, а двенадцатая глава первой книги заканчивалась страницей, сплошь закрашенной черным цветом.

Сам же автор с великой гордостью писал: «Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету, — они составляют жизнь и душу чтения. Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену... Вот почему я, как вы видите, с самого начала перетасовал основную тему и приводящие части моего произведения, так переплел и перепутал отступательные и поступательные движения, зацепив одно колесо за другое, что машина моя все время работает вся целиком»⁸.

Так и «машина» первых спектаклей Висконти тоже работала интенсивно, изобилуя «отступлениями», которые шли в общем русле поисков новой театральной зрелищности. В сценическую интерпретацию пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай Желание» влетали танцевальные фрагменты, где плясунья-мулатка как бы аллегорически подчеркивала атмосферу нарастающей трагедии чувственности, а в «Женитьбе Фигаро» протесты реакционной критики и буржуазного зрителя вызвала введенная постановщиком революционная «Карманьола» в исполнении танцующих «масок смерти». И даже в «Преступление и наказание» неожиданно вклинились элементы акробатической пантомимы!

Во всех этих, иногда спорных, «отступлениях» очевидно проявлялись и динамика становления режиссерского метода и — наряду с четко выраженным стремлением к глубине и точности психологического рисунка — несомненное тяготение Висконти к резким, «аттракционным» пластическим метафорам. Уже позднее, в его фильме «Белые ночи», наиболее ярким (и в то же время выпадающим из единой стилистики картины) моментом явился «аттракцион» — исступленный танец в стиле «рок», виртуозно поставленный и исполненный Диком Сандерсом. Не случайно и то, что в последующую биографию Висконти вписывается его участие как либреттиста и режиссера в двух чисто хореографических спектаклях.

При характеристике творческой индивидуальности Висконти было бы, разумеется, непрослительным забывать то важнейшее обстоятельство, что он был не просто режиссером, но режиссером-сценографом, непосредственным автором оформления многих своих спектаклей. Вне этого нельзя объяснить высоту образительной культуры всех его кинематографических и театральных работ.

Дилетант-рисовальщик, начинавший как автор эскизов костюмов и в таком качестве рекомендованный Жану Ренуару,

неуклонно превращался в замечательного мастера визуальных образов, продолжающего богатейшие живописные традиции своей страны.

На этом пути ему пришлось вступить в противоречие с тем самым неореализмом, зачинателем которого он считался по праву.

Здесь мы обязаны вспомнить, что эстетическим открытием, да и не только эстетическим, но и социально-полемическим, была та трактовка итальянского пейзажа и бытовой среды, которую Висконти дал в своем первом фильме — «Наваждение»: там вся атмосфера жестокого и угнетающего убожества неопровержимо контрастировала с официозным благополучием и зализанной красотью, насаждавшимися на экране времен фашизма.

После Освобождения неореалисты, изголодавшиеся по правде и возненавидевшие «кино белых телефонов», запечатали доподлинный облик своей страны, представив на экране реальную повседневность народной жизни в обстановке предметий и окраин, пустырей и лачуг, где ютился трудовой люд. Открытие Висконти стало достоянием нового итальянского кино, объявившего войну всяческому эстетизму. Но со временем перед художниками-неореалистами неминуемо должен был встать вопрос о красоте — не «каллиграфической», не «картпостальной», не «официозной», а действительной, сформированной веками красоте Италии. И Висконти был первым в итальянском кино, кто вернул стране ее полноценную красоту.

В 1954 году, когда на экраны вышел фильм «Чувство», режиссер, как известно, вызвал на себя упреки и обвинения в «эстетизме». Однако он, право же, не был виноват в том, что итальянские города, и в частности Венеция (где начинается действие этого фильма), являются одними из самых живописных в мире человеческих обиталищ. И увидел Висконти эту «городскую натуру» не глазами восторженного, но заезжего наблюдателя, не как декоративный фон для актеров, а в органичном и действенном драматическом единстве с чувствами, судьбами и поступками своих персонажей.

Если в литературе мы привыкли упоминать о Петербурге Достоевского или Рима Стендаля, то в кино можем теперь по праву говорить о Венеции Висконти — с такой выразительностью раскрыл он красоту этого города в своих картинах «Чувство» и «Смерть в Венеции». Кажется, что впервые на киноэкране обрел полноту жизни тот неповторимый город, о первом свидании с которым Борис Пастернак написал:

«Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданье с куском застроенного пространства, как с живой личностью»⁹.

Но сила пластического видения Висконти в полной мере обнаружилась не только тогда, когда он улавливал на кино-лентку архитектурный облик прославленных итальянских городов, а уже в фильме «Земля дрожит», где действие разворачивалось в сицилийской приморской деревушке Ачи Трецца, лишенной какого бы то ни было декора.

Здесь неприхотливая, строгая простота рыбацких хижин, своей белизной неожиданно перекликающихся с украинскими хатами «Земли» Довженко, силуэты крестьянок в черном, своими вертикалями пересекающие горизонталь морского пейзажа, напоминая композиции российских пространств в «Бежине луге» Эйзенштейна, свидетельствовали о самом трудном и драгоценном умении художника — умении находить прекрасное в обыденном, открывать поэзию повседневности, создавать эстетическую атмосферу, пользуясь реалиями самой жизни.

Уже тогда, в пору выхода фильма «Земля дрожит», режиссеру пришлось впервые выслушать обвинения в «эстетизме». Обвинения эти стали еще более резкими после того, как Висконти, возвратившись в театр, рискнул осуществить в нем спектакль, казалось, символизирующий полную измену принципам неореализма, — комедию Шекспира в декорациях и костюмах, демонстративно заказанных вождем сюрреализма Сальвадору Дали!

Но Висконти не оборонялся, а наступал, заявляя:

«Я говорю о фантазии и на этом настаиваю. Ибо в панораме зрелищ театр имеет пределы и деления, которые сам я еще не раскрыл до конца. Так оставим же открытыми в этом необычайном квадрате сцены все его возможности движения, цвета, света, магии. <...> Сам текст Шекспира есть «феерия», некий музыкальный концерт на грани балета; персонажи в их диалоге и поведении, музыка и танец, перипетии сюжета, с его невероятностью, — все это вариации на фантастическую тему. Мы, таким образом, находимся в царстве самой безусловной свободы. <...> Свобода, в конце концов, есть новое открытие чудесного — того мира чудес, к которому театр давно уже потерял дорогу, и мы хотим помочь ему отыскать ее вновь, стремясь к очарованию зрелища подлинно народного»¹⁰.

Таланту Висконти были чужды какие-либо догматические ограничения. И поэтому с такой же страстностью, с какой он разрушал в кино «эстетику белых телефонов», в театре

он, создавая свою «Розалинду», противопоставил ограниченному и бескрылому лжереализму буржуазной драмы не просто безудержность фантазии, но праздничность и карнавальную зрелищность, коренящуюся в самой сердцевине итальянской народной культуры.

Висконти словно поставил себе целью нарушать все табу жанровых канонов. Он ошеломлял и зрителей и критиков, перемежая и сочетая опыт современного психологического театра с феериями почти циркового характера. В оформлении одного из спектаклей участвовал подкидной трамплин, действие шло в центре зрительного зала, а оркестр, игравший Бетховена под управлением Вилли Ферреро, был размещен на сцене. И все это — в постановке трагедии Альфьери «Орест», признанного шедевра национальной классики! Добавим к этому, что новаторская работа режиссера завоевала славу именно как глубокое прочтение классики и что в стилистическом решении актерской игры, костюмов и декораций Висконти вновь проявил себя как внимательный и скрупулезный художник-историк.

Следующим спектаклем Висконти явилась постановка «Троила и Крессиды» — редко исполняемой трагедии Шекспира. Она была реализована не в театральном зале, а во флорентийском саду Боболи, как если бы режиссер прямо следовал призыву Томаса Манна, который оказался прозорливее многих театроведов и писал еще в 1908 году:

«Придворная эпоха театра миновала, буржуазная тоже, театр снова стремится к тому, чтобы стать народным зрелищем, народным действием, — в этом не сомневается никто. <...> Конкретной формой народного театра должен быть, разумеется, театр массовый — его зрительный зал снова примет форму циркового амфитеатра, а его сцена не сможет оставаться нынешней сценой нашего полутеатра»¹¹.

Во флорентийском спектакле Висконти сцены не было вовсе: на зеленом холме Боболи раскинулась белоснежная Троя в облике средневекового города-замка, спроектированная одним из постоянных ассистентов Висконти — Франко Дзеффирелли. Музыка спектакля составили зазвучавшие под открытым небом песни провансальских трубадуров. Но для самого режиссера шекспировская трагедия была не просто предлогом к созданию столь эффектного зрелища, — выбор пьесы находил свое объяснение и в той антимилиитаристской тенденции, которая отчетливо, но притом без всякого насилия над текстом выявлялась в представлении.

Оба спектакля — и «Орест» и «Троил и Крессида» — были показаны публике в 1949 году. А вскоре после этого Висконти, вновь обратившись к экрану, поставил фильм «Самая красивая», где, по оценке итальянских критиков, показал «странницу из истории нашего времени», создав одно из «самых острых произведений неореализма»¹². Советские зрители помнят этот фильм прежде всего благодаря незабываемому образу современной римлянки, созданной Анной Маньяни.

И здесь нам пора наконец обратить внимание на одно из самых плодотворных противоречий, которые разрешаются в режиссерском искусстве Висконти, — на противоречие между кино и театром.

В этой связи я позволю нарушить хронологический порядок «вставной новеллой» о том, как мне довелось быть свидетелем неудачи, постигшей этого замечательного мастера.

...Весной 1961 года Висконти пригласил меня на премьеру своего спектакля. Было это в Париже, куда он наезжал время от времени и где в ту пору его ценили, как ему казалось (и не без оснований), больше, чем на родине.

Давнишней мечтой режиссера было поставить запрещенную итальянской цензурой пьесу елизаветинского драматурга, шекспировского современника Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать». Эта трагедия о «преступной» любви брата и сестры, видимо, привлекала Висконти возможностью рассказа о силе всепобеждающей страсти, восстающей против оков религиозной и ханжеской морали. Но особенно манила его возможность одного педагогического эксперимента, носившего к тому же и несколько сенсационный оттенок.

Ален Делон и Роми Шнайдер — два любимых актера Висконти — уже долгое время числились «в глазах света» женихом и невестой (в конце концов брак не состоялся, но перипетии реального или мнимого романа позволили газетчикам-сплетникам всех континентов нажить на его описании немалые деньги), и режиссеру представилось соблазнительным соединить «обрученных» на театральных подмостках. Он восхищался их талантом и был уверен в успехе своего замысла (по-видимому, уверенность эта поддерживалась в нем удачей его недавнего парижского спектакля «Двое на качелях» с участием Анни Жирардо и Жана Марэ).

И Роми Шнайдер и Ален Делон, будучи восходящими звездами экрана, никогда еще не выступали на сцене и, возможно, испытывали некий комплекс неполноценности, порождаемый неписанным законом, по которому «настоящим»

актером считается лишь тот, кто овладел мастерством театральной игры.

Висконти задался благородной целью вознести своих любимцев: он упорно репетировал с ними, как сценограф он создал для них великолепную декоративную раму (перенеся время действия пьесы в эпоху рококо), окружил их такими первоклассными французскими актерами, как Валентина Тессье, Сильвия Монфор и Даниэль Сорано, пригласил на премьеру «весь Париж» и... потерпел убийственное фиаско.

Если Роми Шнайдер застенчиво, но мило лопотала текст, как прилежная ученица на экзамене в театральной школе, то Делон с трудом выдавливал слова, обливаясь потом и еле передвигая свое одеревеневшее от страха тело,— вдвоем они представляли жалкое зрелище! В результате их освистали, спектакль закончился провалом, а я не нашел в себе сил зайти к режиссеру за кулисы...

Впоследствии Висконти привел Роми Шнайдер к большому артистическому успеху в своих фильмах «Работа» и «Людвиг», а для Делона готовил роль в задуманной экранизации Марселя Пруста,— но уже никогда не повторял подобных экспериментов на сцене.

По этому поводу он мог бы, наверное, повторить те слова, что были им написаны двенадцатью годами раньше: «Ибо в панораме зрелищ театр имеет пределы и разделения, которые сам я еще не раскрыл до конца».

Будучи признанным мастером режиссуры, он, как и прежде, верил в «открытые возможности» своего искусства и, не боясь рисковать, испытывал эти возможности в своих работах. На этом пути он не мог быть застрахован от неудач, но никогда его не сковывало то предвзятое противопоставление кино и театра, которое так упорно догматизируется иными теоретиками.

«Я знаю, как иногда говорят: что мои фильмы несколько театральны, а мой театр несколько кинематографичен. Пусть будет так, я не возражаю. Все средства хороши. Не думаю, что театр должен отказываться от каких-либо средств, если они идут ему впрок. И не верю, что у кино есть больший резон отвергать средства, которые могут ему послужить. Конечно, я могу ошибиться: возможно, я чрезмерен в употреблении приемов нетипичных для кинематографа. Но избегать театральности вообще было бы неправильно, тем более если подумать о происхождении кино. Например, о Мельесе»¹³.

Упоминание о «французском кудеснике» возникает у Висконти не случайно. Творчество итальянского мастера опро-

вергает якобы обязательную несовместимость двух путей развития кино — «пути Люмьера» и «пути Мельеса». Дойдя, казалось, до мыслимых пределов по «пути Люмьера» в фильме «Земля дрожит», Висконти в театре столь же бескомпромиссно продолжал поиски феерической зрелищности, которые не оказались бесследными для его позднейших фильмов.

Что касается значения традиций Мельеса, то надо отдать справедливость советскому искусствоведу В. Сахновскому-Панкееву, который впервые столь наблюдательно выявил их диалектическую природу: «Мельес шел от театра, двигался же он к кино — самостоятельному искусству. На том этапе истории кино точкой отсчета мог быть только театр. Пытаясь остаться верным ему, Мельес, однако, делал открытия чисто кинематографические»¹⁴.

Очевидно, нам давно пора отказаться от установленных штампов и попробовать со всей серьезностью теоретически разобраться в сложных и увлекательных процессах взаимоотталкивания и взаимопроникновения двух искусств — театра и кино. И тогда, я не сомневаюсь, выводы будут привлекательно неожиданными и не столь однозначными, как это может показаться на привычный взгляд.

Вся практика Лукино Висконти ставит под сомнение теоретические постулаты о вредности вторжения культуры театра на территорию кино. Вспомним: если терпимым и даже похвальным для театра считался процесс «кинофикации» сцены, то для кинематографистов едва ли не самым позорным упреком стал упрек в «театральности», или — еще более пренебрежительно — в «театральщине». Причем ревнители «чистого» кинематографа не давали себе труда выяснить, о каком «театре» должна идти речь, тогда как понятие театральности исторически переменчиво, динамично, так же как и понятие кинематографичности.

Если в «Сатириконе» Феллини фантастическая галера плыла еще по настоящему морю, то в его же фильме «Казанова» нет ни одного куска «натуры», а бурные волны венецианской лагуны изображены черной лакированной материей — и все-таки это произведение киноискусства, а не театральная спектакль. А в сегодняшнем театре действие может развиваться не на сценических подмостках и актеры без грима будут сидеть за настоящими школьными партами на фоне оштукатуренной белой стены, как в краковском «Мертвом классе» Кантора, — и все-таки это будет «Театр Крико 2», а не «кино без пленки».

Висконти глубоко чувствовал законы кинематографа в их взаимосвязях с законами театра. Для него было характерно

видение фильма как органического целого, — включая монтажные построения, основой которых оставался принцип секвенции, то есть цельного, непрерывно снимаемого на пленку эпизода.

Марио Серандреи, постоянный монтажер большинства фильмов Висконти, рассказывал, что режиссер всегда, особенно в ранних своих фильмах, стремился снимать непрерывными кусками до конца кассеты, то есть по 300 метров, а если бы существовала возможность снять «на одном дыхании», без остановок для перезарядки сцену длиной в три тысячи метров — сто минут! — Висконти был бы только рад этому¹⁵.

Историки кино могут с полным правом отметить, что здесь он предвосхитил дальнейшие искания Антониони и Миклоша Янчо, а также совпал в своей практике с опытами Орсона Уэллса и Уильяма Уайлера.

Но не менее важно понять, чем определялись эти его стремления. В своем пристрастии к съемке длинными планами Висконти, несомненно, имел в виду ту творческую возможность, которая составляет естественное свойство театра и, к сожалению, так часто теряется в кинематографе, — обеспечить непрерывную последовательность жизни актера в образе.

Не об этом ли говорит сам режиссер:

«...я часто снимаю тремя камерами одновременно... потому что не люблю переснимать ту же самую сцену под другим углом. Ведь я заранее знаю, что мне понадобится при монтаже, поэтому размещаю три камеры в трех различных точках и заставляю актеров работать. Обычно я поступаю таким образом: две камеры располагаются согласно требованиям монтажа, а третья, как бы это сказать... немножко наугад. Дело в том, что мне всегда хочется уловить нечто такое, чего сам актер не сознает, — но так, чтобы не говорить ему об этом. То есть я ставлю камеру в позицию, которая никак не согласуется с ходом снимаемой сцены, и эта камера часто выдает мне вещи случайные, воистину сокровенные — непреднамеренный взгляд, непредусмотренное движение; это нередко оказывается именно тем самым, что придает сцене особую реалистичность и силу. С тремя камерами мне никогда и не приходилось дважды снимать один и тот же план»¹⁶.

С течением времени искусство Висконти все более обретало черты зрелости. Соблазны эффектной формы отступали по мере того, как углублялось стремление режиссера к образной целостности, но по-прежнему дух полемики не покидал его. Познав законы кинематографического реализма и изведав неограниченную свободу фантазии на сцене, Висконти совершил

неожиданный поворот: в 1952 году, после фильма «Самая красивая», он создал строгий и тонкий спектакль «Трактирщица», опровергнув установившиеся на европейской сцене штампы исполнения комедии Гольдони. Насколько непривычной была интерпретация, можно судить по отклику Ролана Барта на представление этого спектакля в Париже:

«Я много раз видел, как играют «Трактирщицу» во Франции. <...> В последней парижской «Трактирщице» у Бернара Женни мебель спускали с потолка, слуги просцениума меняли декорации, а все актеры воображали себя арлекинами; критики же подняли крик о «находках» — этим выражением во Франции очень часто подменяют идею постановки.

«Трактирщица» Женни представляет довольно точный итог всех французских «Трактирщиц»... тут есть все, что во Франции считается итальянским. Все французенки рыжие, как говорил англичанин из легенды. Точно так же для наших театралов и критиков любая итальянская пьеса — *commedia dell'arte*. Итальянскому театру запрещается быть чем-то иным, нежели пылким, остроумным, легкомысленным, резвым... и т. д. и т. п.

«Трактирщицу» Висконти наша критика сочла очень тяжеловесной, очень замедленной. Каким разочарованием и даже — каким скандалом явилась эта итальянская труппа, играющая не по-итальянски...»¹⁷.

Действительно, спектакль Висконти был на сей раз лишен какой-либо внешней театральности: скупая по архитектуре, изысканно-скромная по цвету и вполне правдоподобная декорация провинциальной трактирщицы (созданная по эскизам самого режиссера) переносила действие в атмосферу, напоминавшую современный неореалистический фильм, где центр тяжести заключен в психологически достоверной, богатой деталями, естественной и тонкой актерской игре.

Известно, что Чаплин, желая достигнуть подобного же результата в игре актеров, построил для своей «Парижанки» декорацию ресторана со всеми четырьмя стенами, а в одной из них провернул маленькую дырку для объектива камеры, как бы осуществив тем самым мечту Станиславского о «четвертой стене».

Конечно, все это больше из области легенд, но я убежден, что и «Парижанка» Чаплина, и «Трактирщица» Висконти, и тот же сюжет Гольдони в постановке Станиславского («Хозяйка гостиницы») имеют общие черты стилистики, вырастающие из неукротимого стремления их создателей к поэтическому реализму; к выявлению «жизни человеческого духа», или, го-

воря словами Висконти, к обнаружению «весомости человеческого существа» и «страстей, его волнующих».

Отсюда становится понятным и обращение итальянского режиссера к драматургии Чехова. В том же году его триумфом явился спектакль «Три сестры».

Сам он позже вспоминал:

«Три сестры» Чехова ясно обрисовались в моем воображении только тогда, когда у меня появилось «видение» последнего акта: сад, три дерева и женщины около них»¹⁸.

(Знал ли Висконти о том, что перед его внутренним взором повторилась классическая мизансцена из «Трех сестер» в режиссуре Немировича-Данченко и декорациях Дмитриева?)

Римская постановка 1952 года стала знаменательной не только для итальянского театра, в котором не было накоплено никаких традиций воплощения чеховской драматургии, поэтому Висконти здесь явился подлинным новатором; но международное значение этого спектакля проявилось значительно позже, когда настала пора пересмотреть изжившие себя теории о неизбежной войне между «новым», значит прогрессивным, искусством кино и «древней», следовательно устаревшей, культурой театра.

Не побоюсь упреков в излишнем цитировании и приведу мысли советской исследовательницы Татьяны Шах-Азизовой, которую наблюдения над судьбами чеховского театра привели к чрезвычайно важным выводам общего порядка:

«Некогда кино питалось от соков театра, затем кино влияло на театр... Теперь же трудно, а иногда и невозможно всякий раз проводить «ведомственные» рубежи. Каждый день на практике рушатся табу и разделения, и мы попросту не замечаем (потому что привыкли уже), как нынешняя кинематографичность пропитана театральностью. <...> Как бы то ни было, нынешние зрелищные искусства оказываются мудрее иных своих критиков и вместо войны очевидно идут на сближение»¹⁹. И еще: «Произведения Чехова объективны, но не бесстрастны, а время обязывало воспринимать их и пристрастно — обострять, остраивать, укрупнять. Опыт показал, что только так поданная классика звучит и воспринимается сегодня, и театр возродил Чехова к новой жизни, когда понял это»²⁰.

Вот такое современное понимание Чехова и проявил Висконти, поставив вслед за «Тремя сестрами» еще и «Дядю Ваню», а затем и «Вишневый сад». Он не применял никаких прямых заимствований у кинематографа, ему не понадобились больше вставные «аттракционы», он как будто даже не подвергал чеховскую образность внешнему укрупнению и остраиванию, бе-

режно и тонко восстанавливая реальность жизни чеховских героев. Но весь предыдущий театральный опыт, и накопленное умение работать с актером, и чувство достоверности, обостренное кинематографом,— все это, пронизанное энергией национального характера, укрепляло магию режиссерского таланта Висконти в его встрече с Чеховым.

Всего за четыре года до постановки «Трех сестер» он утверждал: «Сегодня мы несомненно переживаем время Шекспира — больше, чем время Чехова»²¹.

А в 1960 году он произнес свои знаменитые слова:

«В моей театральной карьере есть два элемента, одинаково важных. Первый — это театр Чехова, к которому я позволил себе обратиться далеко не сразу. Чехов, по-моему, величайший автор, наравне с Шекспиром и Верди. Назвав Верди, я коснулся второго элемента. Впрочем, вот что я скажу сразу. Стендаль завещал, чтобы на его надгробии было начертано: «Он обожал Чимарозу, Моцарта и Шекспира». Вот так же я хотел бы, чтобы над моей могилой написали: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди». Верди и итальянская мелодрама были моей первой любовью. Почти всегда мои работы имеют в себе что-то от мелодрамы, будь то фильмы или театральные постановки. Мне это ставят в упрек, а для меня это, скорее, похвала»²².

Казалось бы, какие еретические признания! Ведь едва ли не кощунственно называть Чехова рядом с Верди! Помпезное и устарелое оперное зрелище сравнивать с тончайшим кружевом психологической драматургии! И что общего у Чехова с дешевыми эффектами мелодрамы — ведь до сих пор упрек в «мелодраматичности» являлся выражением крайней униженности в критических оценках!

Однако настойчивое подтверждение этих, казалось, несовместимых пристрастий я услышал от самого Висконти, когда он впервые приехал в Москву в качестве члена жюри второго Международного кинофестиваля.

Надо сказать, что его — всемирно признанного художника, но притом весьма скромного и сдержанного человека — многое у нас поразило, и в первую очередь ощущение того, что он лично интересен многим людям. Советские зрители и журналисты узнавали его, наперебой просили интервью и автографы, кинематографисты выказывали знаки искреннего внимания и уважения. В дружеской беседе Висконти вспоминал о фестивальных нравах на Западе, приучивших его к тому, что режиссер «фигуры не имеет», в счет идут только кинозвезды. Здесь, в Москве, он по-новому ощутил значимость своей профессии.

При общении с Висконти его человеческие качества производили настолько большое впечатление, что становился понятным факт, редкий в условиях капиталистического производства, — когда съемочная группа, работавшая с режиссером, сохраняла ему неизменную верность на протяжении многих лет.

Однажды, беседуя с ним, я задал вопрос о его творческих пристрастиях, и он опять назвал Верди и мелодраму. Ход его аргументов был примерно таков: для Италии, где музыка вообще, а пение в частности находятся как бы в крови у народа, Джузеппе Верди — не отживший художник мертвого жанра; а великий выразитель национальной культуры, и творения его могут и должны звучать современно — при обязательном условии живой и верной трактовки.

Впоследствии, перечитывая «Тюремные тетради» Антонио Грамши, я нашел в них глубокое объяснение этой позиции:

«Вкус «индивидуален», в лучшем случае его может поддерживать небольшая группа. Между тем здесь речь идет о количественно значительных массах и не может не идти речь о культуре как историческом явлении, о существовании двух культур; индивидуальным является «строгий и простой» вкус, мелодрама же соответствует национальному вкусу, национальной культуре»²³.

И далее: «Народ интересуется содержанием, но предпочитает, чтобы интересующее его содержание было изложено большими художниками. Следует вспомнить о том, что я писал о любви народа к Шекспиру, к греческим классикам, а в наше время — к великим русским романистам. А в музыке — к Верди»²⁴.

Таким образом, мы приходим к выводу, что в системе взглядов Висконти такие явления, как оперная и мелодраматическая условность, выступают эстетически полноценными и равноправными в ряду условностей любых других видов и жанров искусства — в частности и экранного.

Добавлю от себя: несколько позже я еще раз убедился в правоте мыслей Висконти, когда попробовал проанализировать обоснования встреченного мною в зарубежной критике термина «киноопера» в применении к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный». Если толковать этот термин не в его привычном, уничижительно-бранном звучании, не в смысле пресловутого «отступления от кино к театру», а, напротив, имея в виду органическую связь изображения с музыкой, строгую ритмическую организованность, общую повышенную зрелищность, включая сюда в данном случае и обобщенный, «иероглифический» стиль актерской игры, связанный с традициями

ритуальных представлений, — то следует признать появление и законное существование особого жанра, с присущими ему стилистическими особенностями. Напомним, что сам Эйзенштейн, задумывая в 1940 году фильм о Пушкине, говорил о своем намерении строить его как «оперу без пения».

На театре, внутри оперной формы, если считать ее каноническим признаком пение, давно уже появились отклонения от неперменного *santo*, вернее, от его привычных форм: речитативы и всякого рода прозаизмы отличают «Женитьбу» Мусоргского, «Воццека» и «Лулу» Альбана Берга, оперы Прокофьева и Стравинского, Бриттена, Щедрина и Луиджи Ноно. Что же касается кино (не говоря о мюзиклах и киноопереттах), то оперность — в благороднейшем смысле слова — свойственна и «Чувству» Висконти и одной из самых удачных по цвету, ритму и вкусу картин Жана Ренуара — «Золотая карета», по пьесе Мериме «Карета святых даров», с Анной Маньяни в главной роли (недаром этот сюжет мечтал воплотить и Висконти, а Ренуар начинал ставить — по сценарию Висконти — экранную версию оперы Пуччини «Тоска»), или такой ленте, как «Медея» Пазолини (где прославленная Каллас не поет ни одной ноты!), да и большинству последних произведений Феллини, начиная с фильма «Джульетта и духи», снятых вполне откровенно в стиле *grandes spectacles*: ведь и «Сатирикон», и «Рим», и «Казанова» — это кинооперы в том же смысле термина, что и «Фальстаф» Орсона Уэллса и «Иван Грозный» Эйзенштейна.

В немом кино у этого жанра есть почтенные предки: для Италии — знаменитая «Кабирия» Пастроне, для Америки — весь вавилонский сюжет в «Нетерпимости» Гриффита и целиком «Десять заповедей» и «Знак креста» Сесилия де Милля, а для Германии — «Нибелунги» Фрица Ланга и «Фауст» Мурнау.

В сегодняшнем кинематографе мы наблюдаем не только опосредованное, но и самое прямое обращение к опере, причем с такими блестящими результатами, как «Волшебная флейта» Моцарта у Ингмара Бергмана или моцартовский «Дон Джованни» в постановке Джозефа Лоузи. Музыкальный фестиваль в Зальцбурге дал возможность Герберту фон Караяну запечатлеть на пленке свою режиссерскую трактовку «Кармен» Бизе, «Богемы» Пуччини и «Паяцев» Леонкавалло, а фестиваль в Оранже позволил Пьеру Журдену осуществить фильм-оперу «Фиделио» Бетховена. Не стоит забывать и об аналогичных — более ранних — опытах советского режиссера Веры Строевой, быть может, с некоторой робостью, но последовательно вопло-

тившей на экране оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Вообще претворение оперной формы в современном кино весьма многообразно, и тут можно назвать, с одной стороны, экранный вариант оперы Шенберга «Моисей и Аарон» режиссеров Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйэ, а с другой — недавнюю работу Эрика Ромера «Персеваль ле Галлуа», где условность декораций и стихотворной речи не укладываются, однако, в привычные рамки «музыкальных» и «театральных» кинолент.

Поистине, оперная традиция и оперная стихия оказались гораздо ближе кинематографу, чем это представлялось двадцать лет назад!

Возвращаясь к режиссерской деятельности Висконти 50 — 60-х годов, мы должны заметить, что первая сцена фильма «Чувство» — представление «Трубадура» Верди в театре «Фениче» — становится своего рода прологом к циклу оперных спектаклей Висконти, начавшемуся с «Весталки» Спонтини, осуществленной на сцене «Ла Скала» в Милане.

При этом отнюдь не случайно то, что значительнейшие успехи Висконти на оперной сцене были связаны с сотрудничеством такой певицы, как Мария Каллас, чье поразительное *santo* счастливым и редкостным образом соединялось с талантом большой трагической актрисы. В результате строгие рамки оперных мизансцен Висконти лишь помогали проявлению страстей человеческих, выражаемых прежде всего музыкой и чудодейственным голосом, способным не только к воспроизведению виртуозных фиоритур, но к передаче сокровенных движений сердца.

Казалось логичным, что мастер, уже прославившийся как вдохновитель неореализма в кино и последователь Станиславского в театре, должен был обратиться к опере с целью произвести реформу, подобную опытам русских режиссеров Санина и Лапидского, стремившихся внедрить и здесь сценический реализм ценою превращения оперы в некую гибридную форму «музыкальной драмы». К удивлению и смущению критиков, Висконти поступил наоборот: он не только сохранил все условности оперного спектакля, но возвел их в степень осознанного стиля, очищенного от рутинных штампов и доведенного до эстетического совершенства. Утверждая ведущую роль музыки и пения и подчиняя им все остальные компоненты своих спектаклей, он следовал основной традиции итальянской оперы XIX века: для него это был органический большой стиль, не

нуждающийся в «оправдании» бытовыми мотивировками и натуралистическим правдоподобием.

Однако Висконти не был бы Висконти, если бы в своей режиссуре оперного действия он ограничивался только воспроизведением привычных, канонизированных решений. Немало споров и даже негодований со стороны «знатоков» вызвали те новшества, которые он позволил себе при трехкратном обращении к своей любимой «Травиате». Известны некоторые детали его работы с Марией Каллас: так, для исполнения прославленной арии первого акта героиня выходила на сцену в ночном туалете, а в заключительном акте режиссер предложил артистке исполнять не менее знаменитую прощальную арию в выходном мантио, которое Каллас-Виолетта последним усилием накидывала на плечи, пытаясь еще раз появиться в том светском обществе, что приговорило ее к смерти... Подобных режиссерских подсказок — тонких и психологически точных — долго не могли простить «охранители традиций». Что бы они сказали, если бы увидели сегодняшнюю, сюрреалистическую «Травиату» на сцене парижской «Гранд Опера»!

Если же всерьез говорить о традициях, то стоит привести свидетельство одного из критиков, наблюдавших работу Висконти на оперной сцене. Напоминая о легендарной Саре Бернар, он пишет, что «...ее интерпретация «Дамы с камелиями» вошла в висконтиевскую постановку «Травиаты» для Каллас. Второй акт оперы пронизывают запечатленные в памяти человечества (или по меньшей мере его образованной части) жесты французской дивы, которой удалось стать явлением века. Первый акт, напротив, был спроектирован Висконти для Каллас так, как если бы она изображала не Виолетту, а Элеонору Дузе — так, как та играет в «Даме с камелиями»...»²⁵.

Отдавая должное этим режиссерским решениям, оценивая их глубину и изысканность, мы не вправе считать, что обращение Висконти с традициями сводилось к утонченно-бережному воссозданию стилей и образов прошлого, к чисто эстетическим вариациям старых мотивов. Висконти осмысливал традицию исторически и социально, что убедительно доказывается его пониманием мелодрамы.

Однажды, объясняя свою привязанность к этому жанру, он сказал мне: «Ты знаешь, итальянское искусство страдает недугом, который я бы назвал «комплексом Д'Аннунцио». И против этой душистой декадентской отравы, проникающей во все поры нашей культуры, я вижу одно из противоядий:

простонародность мелодрамы — как лечебная трава, очищает она кровь от химических смесей аннунцианы...»

И действительно, элементы мелодрамы, скорректированные мыслью и строгим вкусом режисера, присутствуют во многих его фильмах, но важно еще раз подчеркнуть, что коррекция происходит не только в эстетическом плане, а прежде всего в социальном.

Мелодраматические коллизии новеллы Бойто в фильме «Чувство» поставлены в точный исторический контекст, и волей режисера генеральная сцена битвы при Кустоце, да и сами характеристики основных персонажей обрели, если можно так выразиться, «стендалевский акцент» — ведь не случайно Висконти объяснялся в любви к этому писателю и включал в свои планы экранизацию «Пармской обители».

В фильме «Рокко и его братья» всегда волновавшая Висконти «тема семьи, тема сражения за жизнь, тема борьбы за место под солнцем, борьбы за человеческое достоинство»²⁶ предстала в новом масштабе. Сам режиссер заявил о своем намерении трактовать эту картину «не как мелодраму, но как реалистическую трагедию»²⁷.

Фильм «Гибель богов». На сей раз — не семья сицилийских рыбаков, миланских рабочих или римских обывателей, но клан рурского «короля стали», освещаемый багровыми отблесками трех ночей: пожара рейхстага 27 февраля 1933 года; «Ночи длинных ножей» 30 июня 1934 года и, наконец, свадебной ночи баронессы Софии и Фридриха, срежиссированной нацистами. Трудно забыть Ингрид Тулин в роли Софии — с ее белой маской живого мертвеца, когда походкой сомнамбулы движется она в свадебном наряде под венец, как на эшафот. Эти трагические и гротескные кадры, по силе равные офортам Гойи, принадлежат к самым выразительным и острым в истории мирового кино. Свадьба и самоубийство — в эту ситуацию, завершающую сюжет фильма, Висконти вкладывал особый образный смысл: косвенное напоминание о последних часах жизни Гитлера, о грядущем возмездии, о будущем тотальном крахе нацизма!

Томас Манн в письме Альберту Эйнштейну от 15 мая 1933 года прозорливо заклеил нацистскую диктатуру, только еще начинавшуюся:

«...вся эта «немецкая революция», по глубочайшему моему убеждению, действительно противоестественна и гнусна. <...> Она по сути своей не есть «возмущение», что бы ни говорили и ни кричали ее носители, а есть ненависть, месть, подлая страсть к убийству и мещанское убожество души»²⁸.

Именно такой предстала она в фильме «Гибель богов» — самом беспощадном обвинении фашизму, какое мы когда-либо видели на западном экране. И хотя фильм от начала до конца представляет нам саморазоблачение прогивоестественных и гнусных страстей его главных персонажей и нет в нем истинного трагического героя, тем не менее прочитываем мы — в перекрещивании истории с частным микромиром — трагедию рода, трагедию нации, трагедию культуры.

Фильм «Гибель богов» является, по моему мнению, вершиной политической страстности Висконти и примером его социальной зоркости, хотя именно в ней пытались отказать художнику многие критики данного произведения.

Необходимо напомнить, что фильм этот вышел на экраны в сложной и напряженной обстановке идейной борьбы, когда не без влияния «новых левых» в Италии (как и во Франции) развернулись дискуссии об «альтернативной культуре» и была, в частности, выдвинута модель политического фильма, призванного порвать со сложившимися системами киноязыка (да и с традиционным искусством вообще) и, с другой стороны, выйти за пределы капиталистической киноиндустрии и проката. Задачи создания художественного зрелища были объявлены буржуазным излишеством. В этот самый момент Висконти завершил свою картину, которая оказалась программно традиционной по своей форме и — мало того! — достигла огромного успеха в прокате, завоевав многие миллионы зрителей в разных странах. Леворадикальная (а отчасти и коммунистическая) итальянская критика предъявила режиссеру обвинения в «реставраторстве», в «умиротворении публики» и даже в «контрнаступлении на молодое кино»... Несправедливость этих обвинений сегодня вполне очевидна. Но уже тогда, в 1969 году, еще до выхода «Гибели богов», замечательный художник-коммунист Ренато Гуттузо высказал мысли, дающие, с нашей точки зрения, наиболее верный ключ к проблемам, возникшим вокруг фильма Висконти:

«Сегодня перед каждым честным художником стоит вопрос: можем ли мы по-прежнему пользоваться существующими средствами коммуникации и культуры или должны отвергнуть их?.. Верно ли будет, если кинематография, литература, живопись, музыка замолчат, отказавшись работать внутри существующих структур? Не приведет ли подобный подход к образованию пустоты, глубокого провала, который наносит ущерб самому революционному процессу и развитию классовой схватки?»²⁹

Продолжая эти мысли, мы можем сказать: позиция Висконти тем и отличалась, что он продолжал «работать внутри существующих структур», не отступая ни от своих идей, ни от своих творческих пристрастий. И потому его фильм противостоял левацким утопиям, утверждавшим разрушение кинозрелища и отказ от его реального контакта с публикой. Но в равной степени он противостоял идеологии тех «фильмов-ретро», что внесли нравственную и политическую беспринципность в трактовку антифашистской темы. Во всем этом вполне проявилась высокая социальная зоркость Висконти, его гражданская и творческая ответственность.

Поставив свою следующую картину, «Смерть в Венеции», он достиг вершины в развитии своего художественного стиля.

Взаимоотношения автора романа, пьесы или сценария с постановщиком — будь то в театре или в кино — всегда непросты, и это естественно, но эффект их встречи умножается, когда этот «брак» происходит не «по расчету», а только «по любви». Образцом такого «любовного союза» может служить встреча Висконти с прозой Томаса Манна при экранизации его новеллы.

Еще в 1921 году, когда мюнхенский художник Вольфганг Борн прислал свои иллюстрации к книге писателя, тот ответил ему следующими словами:

«... с удовольствием рассматриваю Ваши графические фантазии к моему рассказу «Смерть в Венеции». Это всегда лестное и трогательное событие для писателя — увидеть, как произведение его духа принято, воссоздано, почтено, прославлено искусством, чувственно более непосредственным, изобразительным искусством или театром. <...> Ваши рисунки отрадны для меня прежде всего тем, что они совершенно высвобождают новеллу из патологической перспективы, очищают ее от патологической сенсационности материала и оставляют только поэзию. <...>

Еще два слова о последнем рисунке, озаглавленном «Смерть», который кажется мне странным и чуть ли не таинственным из-за некоего сходства. В замысел моего рассказа вторглось, в начале лета 1911 года, известие о смерти Густава Малера, с которым мне незадолго до того довелось познакомиться в Мюнхене и чья изнуряюще-яркая индивидуальность произвела на меня сильнейшее впечатление. <...> Малера Вы не знали. <...> Тем не менее — и это-то при первом взгляде почти испугало меня — голова Ашенбаха на Вашем рисунке — несомненно малеровского типа. Это ведь поразительно»³⁰.

Не менее поразительно то, чего достиг спустя полвека

Висконти, которому удалось тончайшим образом воплотить замысел писателя на экране (где было во много раз трудней, чем в искусстве графики, избежать любых патологических акцентов) и создать в результате произведение высокой и чистой поэзии.

В согласии с манновским замыслом Висконти придал герою фильма черты Густава Малера — если не внешние, то внутренние, — а музыка Малера стала дыханием фильма. И можно только сожалеть о том, что не довелось писателю увидеть это конгениальное воплощение его сюжета средствами другого искусства...

Здесь — да разрешит мне читатель еще раз воспользоваться авторским правом на «стерновское» отступление! — я хочу обратиться к своим личным воспоминаниям о Венеции: уж слишком тесные лирические связи возникли у меня с Городом Дожей. Дважды, еще не встретившись с Венецией воочию, я пытался показать ее в моих фильмах «Скандерберг» и «Отелло», и, по счастью, ни один из ее обитателей не предъявил мне упрека в искажении облика города. Но вот наконец я очутился в этом городе еще раз — в 1969 году.

В тот день на Лидо шел мой фильм о Чехове, а в театре, окрещенном именем сказочной птицы Феникс, был объявлен концерт из произведений Малера. В пустынный утренний час в узкой улочке разыскал я театр «Фениче», а потом, получив свой билет, завернул за угол к артистическому подъезду — и остановился в оцепенении.

«Стоит немного отойти вглубь от Сан Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немим выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. <...> А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через узкий канал, на Понте дель Парадизо, например, можно забыть, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений. В такие минуты открывается другая Венеция. <...> Все напоминает давно забытый сон»³¹.

Так я и застыл, очарованный фантастическим пейзажем, открывшимся за театром «Фениче»... А вскоре мне пришлось еще раз испытать это колдовство — когда я вновь встретился с Венецией уже не наяву, а в фильме Лукино Висконти.

У него Венеция стала не декорацией, но равнозначным персонажем драмы: казалось, что мостики перебрасываются

репликами вдоль каналов; закадровым монологом течет в них медленная темная вода; как паузы, залегают глубокие тени в щелях домов; узкий блик солнца вспыхивает, подобно взгляду мальчика из-под длинных ресниц; зеленая вуаль плесени прикрывает старческие щеки нарумяненных стен, и черные грифы гондол метят басовым ключом траурную партитуру города, приговоренного к смерти...

Да будет благословен квартет художников — немецкий писатель, австрийский композитор, итальянский режиссер и английский актер, соединенные в достижении того, что по праву именуется вершиной культуры!

Я должен признаться, что у меня не раз возникало ощущение, что в режиссуре Висконти замешано какое-то колдовство. Известно, что Висконти был непримиримым врагом всяческого шарлатанства, любой «черной магии» в искусстве и жизни — и в то же время к нему самому, к его облику и творчеству необычайно подходят определения магии и волшебства!..

Неповторимость таланта Висконти, сила его индивидуальности таковы, что едва ли кто-нибудь осмелится поставить под сомнение авторский характер его фильмов — настолько отчетливо проявляются в них видение мира и способ выражения, присущие именно ему. Однако большинство его картин представляют собой экранизации литературных произведений. Значит, «авторство» режиссера отнюдь не обязательно означает написание им, самим для себя, оригинальных сценариев. Как видим мы в данном случае, авторство сказывается во владении многообразием постановочной палитры, в режиссерской партитуре и прежде всего — в замысле, вырастающем из мироощущения и мировоззрения художника.

Интенсивная внутренняя жизнь Висконти, неразрывно связанная с духовной жизнью его страны и со всей европейской культурой, позволяла ему обращаться не только к многообразной тематике, но и к разным авторам — и находить ключ к претворению их произведений, раскрывая заново их сущность и смысл в своей режиссерской концепции, как на экране, так и на сцене.

Шекспир и Альфьери, Гольдони и Бомарше, Достоевский и Томас Манн, Чехов и Ануй... Любопытно, что в списке авторов, сюжеты которых воплощал Висконти, отсутствует имя Бертольта Брехта. Этот факт не случаен, и он наводит на некоторые размышления общепринципиального порядка.

По-видимому, Висконти был достаточно далек от всей системы «эпического театра», и брехтовский метод «очужде-

ния» не воздействовал на его режиссерскую фантазию. (Для итальянских зрителей эта театральная система была открыта Джорджо Стрелером, чьи постановки брехтовских пьес сам их автор, как известно, оценивал ничуть не ниже, чем работы «Берлинер Ансамбля».)

И тем не менее я осмелюсь утверждать, что сопоставление Висконти и Брехта имеет свой положительный смысл.

Я думаю, что оба эти мастера, каждый по-своему, противостоят в своей практике тому расплывчатому понятию или, вернее, пониманию синтетичности, которое стало слишком общеупотребительным и было изрядно вульгаризовано в последнее время. Под этот модный термин подводят всё что угодно: не говоря уже о почтенной опере (она, конечно же, «синтетична», ибо в ней «гармонически сливаются» музыка, вокал, драма и зрелищность), словом этим нередко крестят сегодняшний театр вообще (ведь в нем «синтезируются» слово, движение, та же музыка, свет, экран и т. д.) — и, разумеется, «венцом синтетичности» объявляют кинематограф, опираясь, видимо, на поверхностно понятые теоретические постулаты Эйзенштейна.

Не вдаваясь в полемику, вынужден все же напомнить, что понятие синтетичности у Эйзенштейна (выраставшее из всей системы его взглядов на киноискусство) гораздо сложнее и строже, чем та расхожая абстракция, под которую ныне умудряются «сплавить» многие явления искусства, мало или плохо объясненные. Говоря о «проблеме синтеза», мы, во всяком случае, обязаны мыслить исторически конкретно.

Прислушаемся еще раз к трезвому голосу советского театроведа:

«Принципиальная новизна брехтовского решения проблемы, однако, заключается в том, что он не только не стремится к гармонии и слитности искусств в спектакле, но, напротив, всячески подчеркивает «швы», границы, различия между ними... Не желая «сплава всех художественных элементов постановки», Брехт требует «разграничения элементов»:

«Отделяйте песни от остального!

Пусть эмблема музыки, пусть изменение света,

Пусть проекции надписей или картин возвещают,

Что другое искусство выходит на сцену».

Что достигается этим? «Взаимодействие искусств становится тут живым; противоречивость составных элементов не сглаживается». <...> Брехт отстаивает четкость рубежей между

искусствами, открытость переходов от одного к другому, известные внутренние диссонансы...»³².

Брехтовское решение, таким образом, выступает как противоположность «вагнеровскому типу синтеза», для которого характерно «стремление к единому потоку действия без граней и стыков между искусствами»³³.

Я давно уже склонен утверждать, что именно эта тенденция — не к «слитности», а к «столкновению» различных элементов, как внутри одного вида искусства, так и «вовне», между разными искусствами, — наиболее решительно выявилась в художественной практике XX века и требует внимательного изучения.

Ведь и сам Эйзенштейн, после того как он немало отдал разработке «вагнеровского типа синтеза», счел необходимым сделать следующее знаменательное предупреждение:

«Совершенство слияния частей между собой легко может перескользнуть в своеобразное самозамыкание вещи в себе. <...>

Белкой в колесе может «в себе» завертеться произведение, теряя свою основную задачу вовлечения зрителя, и целиком уйти в самосозерцание гармонического совершенства слаженности своих частей.

Это особенно опасно в условиях восприятия современного человека»³⁴.

Да, современный мир весь в движении, борьбе, сшибке, классовых схватках, столкновениях идей, — и современное искусство, выражающее эту динамику жизни, полно монтажных стыков, коллажных контрастов, жанровых переломов, «швов», а иногда и «шрамов», в нем трудно найти место для «слиянности», растворенности, смазанности, оно заострено-угловато и шершаво-фактурно.

И если в режиссерской практике Висконти ряд его спектаклей и фильмов (особенно во «второй период» творчества) отмечен чертами внутренней цельности и гармонической уравновешенности, то тем более важная задача исследователей — разглядеть и понять напряженное, подчас конфликтное взаимодействие элементов, которое таится в этом равновесии.

Что же касается искусства Висконти в целом, в его эволюции, то здесь мы воочию видим ту самую резкость контрастов и столкновений, ту «открытость переходов», на которой, как мы знаем, настаивал Брехт внутри своих спектаклей.

Перед нами стилистические столкновения, иногда кажущиеся непримиримыми: от условной, почти бутафорской декоративности «Белых ночей» — к суровой достоверности

экранного повествования в «Рокко и его братьях»; от фантазмагории «Розалинды» — к натуральному стилю в «Самой красивой»; от строгого реализма «Трактирщицы» — к оперности «Чувства»; от великолепной классичности «Леопарда» — к жесткой символикe «Туманных звезд Медведицы...» и от протокольной сухости фильма «Посторонний» — к метафоричности «Гибели богов».

Все здесь находится в таком же непредсказуемом движении, как это было разве что еще у одного волшебника искусства — у В. Э. Мейерхольда.

Его современники, восхищаясь или негодуя, также с изумлением наблюдали за переходами мастера от «Балаганчика» Блока к операм Глюка, от лермонтовского «Маскарада» к Маяковскому, от фарса Кроммелинка к патетике Сельвинского и от сатиры Сухова-Кобылина к мелодраме «Дамы с камелиями» Дюма.

И Мейерхольд и Висконти, жившие в разные годы одной и той же эпохи, были действительными обладателями секрета вечной молодости искусства, противостоящего любому академизму, равно как и идее успокоения в некоей расплывчатой «синтетичности».

Отлично понимая, что, поставив здесь такие спорные вопросы, я не сумею ответить на них подробно и едва ли смогу убедить возможных оппонентов в своей правоте, я все же позволил себе хотя бы наметить эти вопросы, так как это может помочь лучшему пониманию позиций Лукино Висконти.

Творческий путь такого художника не мог быть сплошь усеян, как говорится, розами успеха. На своем пути Висконти не только встречал порою горечь непризнания, но и познавал жестокие уроки своих действительных неудач. Так бывало и в театре (вспомним парижскую постановку трагедии Форда), так случалось и в кинематографе. Неудачной в конечном счете оказалась «современная транскрипция» античного мифа в фильме «Туманные звезды Медведицы...». Очевидным поражением режиссера стал фильм «Посторонний» по роману Камю, когда сам выбор сюжета, отягощенного смутной концепцией бесцельности и безнадежности человеческих поступков, был, как мне представляется, случайным и неплодотворным для Висконти.

И все-таки он имел полное право сказать: «Все, что я делал в жизни, я делал хорошо...»³⁵.

Слова эти говорят нам о том, что никогда не угасал в нем священный огонь творчества, и о том, что в каждой своей

работе осуществлял он свое стремление к высочайшему мастерству.

Критерий мастерства является одним из поистине драгоценных заветов Висконти новым поколениям кинематографистов.

Ведь если говорить о тех бедах, которые особенно ощутимы в сегодняшнем кино, то одна из них, конечно же, состоит в проявлениях беспардонного дилетантизма. Опыт французской «новой волны» и ее дальнейшего движения, смывшего многие устарелые параграфы кинопоэтики, принес свою пользу, но развившаяся деструктивная сторона этой тенденции так и не обернулась новым конструктивным качеством. В результате киноязык обеднел, стал либо заикающимся, либо сумбурным, как заклинания шамана. Несомненно, это соответствовало анархическим проповедям «главного пророка» Годара, который завел доверчивую (к сожалению, именно молодую) паству в топкое идеологическое и эстетическое болото.

Наконец, хотя и с опозданием, это вынуждены были признать и французские критики, недавние защитники «годаризма». В статье под многозначительным названием «Нашествие любителей» говорится: «Ничто в действительности так быстро не выходит из моды, как то, что чрезмерно, — попросту из-за того, что чрезмерное всецело принадлежит моде. Сегодня доказательством тому — те эффекты, которые некогда культивировали «новая волна» и приверженцы «синема-верите». <...> В свое время они создали обманчивое впечатление: никто до них не осмеливался снимать столь раскованно. Что же осталось от этого сегодня? <...> Любительское кино, плохо снятое, с некачественным изображением, плохо скадрированное, плохо смонтированное. <...> Благодаря своей неестественно раздутой аудитории «новая волна» открыла двери поверхностности и вырождению»³⁶.

Далее автор статьи упоминает о «беспрецедентном интеллектуальном терроре», к которому прибегали для защиты своих позиций идеологи «раскованного» кинематографа. Надо прямо сказать, что одной из жертв такого террора нередко становился и Висконти. Либо на него сыпались упреки в академизме и анахроничности, либо его фильмы попросту замалчивались.

Заметим, что он никогда не был «модным» режиссером, — на кого угодно была мода: на Росселлини, Хичкока, Бергмана, Трюффо, Антониони, Годара, даже Штрауба, но вокруг имени Висконти в прессе и «кругах» давно царил тщательно поддерживаемый холод. Уж слишком сильным укором воинствующим

снобам были его фильмы, лишенные каких-либо внешних признаков «современного кино»!

Мы уже говорили об их монтажном построении — спокойном, ясном, властном и в то же время вежливым (по отношению к зрителю), лаконичном и строгом. В средствах оптической выразительности отсутствовали модные трюки — игра ручной камерой, демонстративная эксплуатация длиннофокусной оптики, съемка рапидом, жонглирование ракурсами, «нарез» коротких кусков и тому подобное. Вопреки всем поветриям «единоличного авторства» Висконти был по-прежнему верен своему сотрудничеству со сценаристами — Сузо Чеки д'Амико и, позднее, Энрико Медиоли. Вокруг Висконти группировались такие замечательные актеры, как Марчелло Мастоаянни и Сильвана Мангано, Анни Жирардо и Клаудия Кардинале, Дирк Богард и Берт Ланкастер (а рядом с ними — воспитанные режиссером Ален Делон, Роми Шнайдер, Хельмут Бергер), не говоря о мастерах драматической и оперной сцены...

Его называли перфекционистом — от французского слова «perfection», означающего «совершенство», «законченность», — и это определение кажется мне справедливым и почетным. Оно подтверждено временем: произведения мастера вошли в историю мирового кино и останутся в ней, а изделия дилетантов обречены кануть в Лету.

Однако было бы глубоко ошибочным подозревать Висконти в академическом высокомерии, в переоценке формы как таковой, — прислушайтесь, с какою страстностью, даже болью взывает он к подмастерьям, ищущим секрет успеха:

«Сегодня я им говорю: делайте плохо ваши фильмы, но скажите ими что-нибудь; делайте их плохо, но участвуйте в чем-то; платите за это собою, будьте всем сердцем заодно с вашим творением. А они хорошо их делают, но меня несколько не волнует то, что эти фильмы технически безупречны. Ведь известно: мало ли кто может поставить хорошо сделанный фильм. Это не имеет значения. Не важно уметь заниматься барочными ухищрениями, не важно уметь раскадровать сцену, потому что это нетрудно; а важно только одно — чтобы внутри этой сцены было что-то»³⁷.

Искусство самого Висконти — особенно в его «второй период», начиная с таких картин, как «Рокко и его братья» и «Леопард», — становится все наполненное питательной влагой познания. В последние свои годы художник все более приближается к широкой, вместительной, романтической форме киноповествования. Поэтому не только «Гибель богов» и «Людвиг», но также и «Смерть в Венеции», и «Семейный портрет в интерье-

ре», с его кажущейся камерностью, и опыт преодоления «комплекса Д'Аннунцио» в фильме «Невинный» — все это приобретает новые черты эпичности. Кажется, близки к осуществлению давно созревшие замыслы Висконти — воплотить на экране «Волшебную гору» Томаса Манна и «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста.

Но время не удается остановить... День 17 марта 1976 года становится траурной датой для мирового кино, для всей современной культуры.

Художник уходит из жизни, подтвердив для нас своими свершениями правоту великих слов:

«Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»³⁸.

Эту ленинскую мысль мы обязаны помнить сейчас, когда обращаемся к изучению того наследства, которое оставил нам Лукино Висконти.

Художником, равным мастерам Высокого Возрождения, называли его благодарные сограждане, — последуем же их примеру и, по правилам кольцевого построения, закончим словами из флорентийской драмы любимого им писателя, которые на сей раз мог бы произнести не Лоренцо ди Медичи, прозванный Великолепным, но сам Лукино Великолепный:

«...Я так сильно любил жизнь, что даже смерть полагал торжеством жизни. То была поэзия, то было от избытка... Пусть наши жизни воссияют, припоминая то, что было.

П и к о. И будет вновь»³⁹.

Висконти и судьбы неореализма

«Художник должен быть, во-первых, человеком среди других людей, а во-вторых, — гражданином, обладающим высокой гражданской и революционной сознательностью. Одним словом, он должен быть политическим и общественным руководителем, который специфическими художественными средствами помогает творить исторический процесс и обращается к десяткам миллионов людей. <...> Я бы сказал, что если современный художник чем-либо отличается — и должен отличаться — от художника прошлого (под прошлым я имею в виду историческую эпоху, предшествовавшую социалистической революции), то именно этим; современный художник использует теоретические знания и практические навыки, которые требуют от него по-новому осознать свою роль в жизни общества и в истории»⁴⁰.

Эти слова Лукино Висконти написал вскоре после завершения фильма «Рокко и его братья», в 1961 году, в Москве.

В нашей стране он был тогда впервые, и ему пришлось немало говорить о путях и проблемах кино Италии, о своем собственном опыте кинорежиссера, отвечая на вопросы журналистов и коллег по искусству.

В те дни Висконти встретился с Михаилом Роммом — у них состоялась большая беседа, которую зафиксировал корреспондент «Советского экрана». Речь зашла, и не случайно, о том поворотном моменте в развитии итальянского кинематографа, когда возникло неореалистическое движение, — моменте, который совпал с крушением фашистского режима в Италии.

«Я считаю, — сказал Висконти, — что такие художественные направления, как неореализм, не могли бы жить, существовать, если бы не возникла необходимость рассказать правду».

И далее: «Все фашистское кино было низкой пропагандой, делалось по команде сверху. И всегда картины ставились в павильонах — от страха, от нежелания показать, что же делается за их стенами, в настоящей Италии. Страну как бы покрывали яркими, блестящими красками. Но стоило вам поцарапать верхний слой — и перед вами оказывалась гниль».

Мы вышли из павильонов и продемонстрировали: вот к чему привели нас двадцать лет фашизма, вот какова действительность, и вот какие есть возможности для ее улучшения. Поэтому мы вышли на улицы, вступили в непосредственный

контакт с жизнью, обратились к настоящему, живому человеку — рабочему, крестьянину, чтобы они сами рассказали о себе»⁴¹.

Точно и просто, с наглядной конкретностью Висконти определил важнейшую задачу неореалистов. Задачу, которую в такой мере и так последовательно, как они, не дерзали решать мастера кино ни в одной стране Запада,— показать правду народной жизни.

Висконти был не только непосредственным участником и одним из ведущих деятелей этого движения,— его по праву называют предтечей неореализма.

Над своим первым фильмом он, как известно, работал в 1942 году, в условиях фашистской диктатуры. (Сценаристами фильма вместе с самим Висконти были убежденные антифашисты: Марио Аликата, коммунист, который после освобождения страны станет во главе газеты «Унита»; Джузеппе Де Сантис, один из будущих вождей неореализма, а в то время студент Экспериментального киноцентра и критик тогдашнего журнала «Чинема»; Антонио Пьетранджели и Джанни Пуччини — еще два молодых критика, ставшие вскоре видными деятелями нового итальянского кино.) Напряженные и бескомпромиссные поиски правды привели к тому, что фильм «Наваждение» стал своего рода открытием.

«Во всяком случае,— вспоминал Висконти,— было новостью увидеть персонажей-итальянцев, ощутить, как они живут в известных условиях, услышать, как они говорят об определенных вещах»⁴². Неприкрашенная достоверность в передаче бытовой среды и психологической атмосферы, смелое и точное воплощение нюансов поведения героев, даже построение и фактура кадра — все это было ударом по неправде итальянского экрана, по принципам официальной мистификации действительности, насаждавшимся в кинематографе.

Фильм вызвал немалую злобу в различных инстанциях фашистского режима, и это понятно: вызов, брошенный им, был очевиден. Зато этот фильм с воодушевлением и надеждой восприняли те, кто мечтал о воссоединении итальянского кино с действительной жизнью страны. В фильме начали зримо осуществляться призывы тех молодых критиков, которые уже в это время вели борьбу за обновление кино на страницах подцензурных журналов «Чинема» и «Бьянко э Неро». Фильм Висконти указал реальные, практические возможности отражения жизни и для тех будущих или начинающих кинематографистов, что воспитывались в Экспериментальном центре — римской киношколе, где давно утвердился дух протеста,

где тайно, на мовиоле, просматривались фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, Ренуара и Форда, а теория кино изучалась по пудовкинским трудам, еще в 30-е годы переведенным Умберто Барбаро. Один из тех, чья молодость совпала с годами антифашистского Сопротивления, известнейший итальянский киновед и кинокритик Гуидо Аристарко, свидетельствует:

«Мои сверстники итальянцы... зачастую связывают свои первые сознательные экскурсии в область культуры и вопросов, имеющих общечеловеческое значение, с фильмом [«Наваждение»]. Вместе с произведениями таких писателей, как Чезаре Павезе, Элио Витторини или Романо Биленики, [«Наваждение»] оказало на людей моего поколения решающее влияние. Для нас этот фильм, как и роман Томаса Манна «Волшебная гора», был началом борьбы в области искусства между демократией и реакцией»⁴³.

Фильм Висконти стал первым решительным шагом в том еще неизведанном направлении, в котором после победы над фашизмом двинулись, объединяя свои силы, новаторы итальянского кино: Роберто Росселлини и Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика и Джузеппе Де Сантис.

«Главным действующим лицом наших лучших фильмов стал народ, и никто не спрашивал почему; это было принято всеми»⁴⁴. Так писал впоследствии Дзаваттини.

Впервые в условиях капиталистического кинопроизводства возникли не просто отдельные фильмы прогрессивной ориентации, что бывало и раньше в разных странах, но возникло целое движение, поистине мощный поток идей и образов, которые воплотились в ряде фильмов, глубоко проникших в народную жизнь и народный характер, бесстрашных в своей правдивости, достоверности, антифашистской и антикапиталистической направленности, достигших огромной высоты гуманистического звучания. Это движение и получило название *неореализм*.

Давно уже продолжают споры о составе и точных границах неореализма в контексте развития итальянского кино. По-видимому, здесь будет уместно указать, какие именно факты киноискусства включаем мы в понятие неореализма.

Это, безусловно, выдающиеся произведения Росселлини «Рим, открытый город» и «Пайза». Это фильмы, возникшие в результате творческого содружества Дзаваттини и Де Сики, и прежде всего «Шуша», «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.», а также «Крыша». Это, разумеется, фильмы Висконти «Земля дрожит» и «Самая красивая». Это также тетралогия Де Сантиса — «Трагическая охота», «Горький рис», «Нет мира

под оливами» и «Рим, 11 часов». Таковы произведения, в которых неореализм воплотился наиболее ярко, определенно и полно.

Если рассматривать как предшественников неореализма также и фильмы Де Сики «Дети смотрят на нас» и Блазетти «Четыре шага в облаках», то далее следует иметь в виду, что славе неореалистического кино способствовали такие антифашистские картины, как «Жить в мире» Дзампы и «Солнце еще восходит» Вергано, и не забывать о том, что чертами развивающегося неореализма были отмечены фильмы, которые поставил после войны Латтуада. Вне истории неореализма не может быть поставлен идейно-творческий опыт Джерми — с такими его произведениями, как «Во имя закона» («Под небом Сицилии»), «Дорога надежды» и «Машинист». Вклад в неореалистическое искусство внесли также Каstellани («Два гроша надежды») и, несомненно, Лидзани («Повесть о бедных влюбленных»). Особую проблему представляет влияние неореализма на комедийные жанры итальянского кино (фильмы Де Филиппо, Моничелли, Коменчини).

В 1947—1948 годах Лукино Висконти создал произведение, которое было оценено впоследствии не только как фильм, который в новом итальянском кино «выделялся своей смелостью» (Карло Лидзани), но и как «вершина неореализма» (Джузеппе Феррара) и как «величайший, самый великий фильм в Италии за послевоенный период» (Франческо Рози).

Это был фильм «Земля дрожит».

Сегодня особенно отчетливо видно, как ярко этот фильм выражает общие устремления неореализма, и идеологические и стилистические, в то же время доводя эти устремления до такого предела, какого не достигали другие выдающиеся деятели этого течения.

Если вы сегодня заново посмотрите фильм «Земля дрожит», то вы не сможете не почувствовать стремление режиссера перенести на экран реальное движение жизни в ее доподлинных формах, видимых и слышимых, в ее естественных ритмах, в непосредственно наблюдаемой обстановке и атмосфере действия, в неподдельных типажных обликах людей, даже в фонограмме шумов и человеческой речи.

Все это воспроизводится на экране для того, чтобы передать логику социальной борьбы, нарастание протеста, становление классового сознания в душах сицилийских рыбаков, доселе скованных не только тяжкими условиями труда и эксплуатацией со стороны алчных перекупщиков, но и рабством духовным, властью многовековых традиций.

По замыслу Висконти название «Земля дрожит» должно было объединять целую кинотрилогию о борьбе итальянских трудящихся за человеческие права, за социальную свободу, за новое общество. В кругу образов и мотивов неореалистического искусства этот замысел был наиболее смелым и социально активным по своей сверхзадаче. (Заметим в скобках, что к этому уровню трактовки действительности приближался в своих фильмах Де Сантис — самый, если можно так сказать, идейно последовательный деятель неореализма. Да и в самом изображении пробудившейся народной массы фильму Висконти наиболее близка картина Де Сантиса «Нет мира под оливами».)

Фильм «Земля дрожит», даже оставшись единственной осуществленной частью замысла, стал произведением огромного новаторского значения. Своего рода событием был сам факт путешествия Висконти на Сицилию. Художник прикоснулся к тем местам, к тем обстоятельствам, которые веками и десятилетиями превращались в источник и средоточие нерешенных социальных проблем всей страны. «Необходимость путешествий в настоящее» постоянно провозглашал Дзаваттини⁴⁵. И можно понять, почему он опирался на опыт фильма «Земля дрожит» как на один из важнейших аргументов, как на открытие огромных возможностей «кинематографа невыдуманной правды».

Но «Земля дрожит» — это не просто «кинематограф невыдуманной правды», это эпический по своей структуре и стилистике кинематограф. Как заметил еще Базен, фильм этот выделяется из всех шедевров неореализма своим эпическим характером, своей особой дистанцией по отношению к материалу, особыми принципами обобщения, противоречащими привычной для неореализма тенденции к новеллистическому построению сюжета.

Представляется уместным вспомнить в этой связи об эстетике и практике новаторского советского кино 20-х годов. Тем более что и такой авторитетный свидетель, как Франческо Рози, выступая в 1979 году на дискуссии в дни Московского фестиваля, счел необходимым отметить, что без опыта советского кино, в частности без опыта Пудовкина, этот фильм не мог быть создан.

Здесь можно привести слова Эйзенштейна: «...тот факт, что с окончанием гражданской войны мы, собственно говоря, впервые увидели весь размах того, в чем мы участвовали, может быть, еще не до конца осознавая этот факт, — наложил своеобразный отпечаток на наше отношение к материалу действительности». И, развивая свою мысль, Эйзенштейн замечает, что тогда у него и у других художников его поколения «волей-

неволей возник пиетет при первой встрече, который и определил наше стремление не врываться, не перестраивать, не видеоизменять того, что мы изображали»⁴⁶.

Здесь напрашивается очень существенная аналогия. Именно такой «пиетет» возник у Висконти, когда он обратился к изображению жизни рыбаков Юга.

Вместе с тем тут есть важные различия. Великие новаторы революционного советского кино 20-х годов, проводя свое стремление к «нетронутости» факта и типажа, в то же время как бы возмещали свое «невмешательство» мощным пафосом монтажного переосмысления материала, напряженностью драматургической структуры. Висконти в фильме «Земля дрожит» по-своему выразил стремление нового итальянского кино к воссозданию реалий жизни в их «нетронутости», «неприкосновенности», «доподлинности». Для неореалистов это стремление имело огромный социально-критический и даже революционный смысл. Они были убеждены, что фактическая реальность, если дать ей полное «право голоса», сможет лучше, чем кто-либо, раскрыть сама себя в своих самых глубоких тенденциях и перспективах.

Но, разумеется, обойтись одной лишь «нетронутостью» было невозможно, как это невозможно вообще в искусстве. Речь должна была идти о методе формирования художественного мира. И Висконти решал этот вопрос по-своему, во многом иначе, чем Росселлини и Де Сика,— он строил свой фильм по законам большой романной формы, разворачивая поток «документальных наблюдений» по сюжетной модели романа Джованни Верги «Семья Малаволья», делая главный упор на повествовательность метода и стиля. Издержки такого подхода к материалу очевидны: фильм получился чрезмерно длинным и крайне скупым в драматическом отношении. Но при всех этих издержках Висконти достиг художественного результата огромной значимости и плодотворности. Опираясь одновременно на роман Верги и на прямое изображение современности, художник показывает нам истинное движение жизни, в котором — не торопя события, не форсируя их ход,— вскрывает неизбежность социальных перемен. Жизнь рыбацкой «общины», изображенная неторопливо и подробно, постепенно концентрируется на главном, а это главное есть становление пролетария, становление борца.

И сегодня фильм «Земля дрожит» сохраняет свою внутреннюю силу и свое необычайное эстетическое своеобразие.

И наконец, третий фильм Висконти, «Самая красивая» (1951),— кстати, единственный из его фильмов, в котором ре-

жиссер сотрудничал с Дзаваттини как с главным автором сценария. В структуре сюжета, в расстановке главных персонажей этого фильма многое оказывается аналогичным классическому произведению неореализма — «Похитителям велосипедов». Многие соответствуют и программным установкам Дзаваттини. Но есть и различия — прежде всего в предмете изображения, да и в содержании конфликта: здесь тоже борьба за место в жизни, за достоинство и справедливость, однако непосредственные материальные нужды уступают место духовным потребностям, духовной тоске «простого человека».

Именно в 1951 году — году «Умберто Д.» и «Самой красивой» — Дзаваттини высказал многие свои программные установки, уповая на дальнейшее движение итальянского кино к «настоящему неореализму», то есть к отражению и осмыслению современной, текущей действительности без всякого сюжетного вымысла, без выдуманных персонажей, без уходов в воображаемое прошлое и т. д. «Нужно,— говорил он,— чтобы стерлась грань между жизнью и кинематографическим зрелищем»⁴⁷.

Но дело в том, что ни Росселлини, ни Висконти, ни Де Сантис, ни даже Де Сика не следовали всем лозунгам и определениям Дзаваттини. Да и сам теоретик неореализма и великий драматург, настаивая на своих излюбленных постулатах, в то же время нередко отходил от них и, во всяком случае, не сводил к ним возможности развития неореализма. Художники, создавшие это движение, даже и в начале его, в 40-е годы, не походили друг на друга: их всех объединяла идея воссоединения киноискусства с современной действительностью, их увлекали идеи Дзаваттини, но каждый осознал и осуществлял неореалистическую программу по-своему.

Когда Висконти поставил в 1954 году фильм «Чувство», внешне решительно непохожий на неореалистическую картину, стали с еще большей отчетливостью видны индивидуальные особенности его творчества.

Не менее важно и то, как эти индивидуальные особенности и творческие устремления художника совпали с историческими потребностями эволюции итальянского кино — факт, который в связи с «Чувством» был отмечен и крупнейшими итальянскими критиками и некоторыми деятелями кинематографа.

Висконти выходит за пределы «модели Дзаваттини», за пределы жизненного материала Де Сики и Росселлини. Он, судя по всему, не желает ограничивать себя требованием непосредственного отражения современности и ставит перед своим даль-

нейшим творчеством задачу широкого рассмотрения исторического процесса, социального и культурного.

Впрочем, и с самого начала ему было свойственно стремление смотреть на мир исторически. Правы те критики, которые давно определили его как художника-историка: это справедливо не только в отношении его позднейших фильмов, прямо обращенных к материалу прошлого, но уже и по отношению к фильму «Земля дрожит», в котором Висконти, не случайно опираясь на сюжетную структуру классического итальянского романа, соотносит современную действительность с веками прошлого.

Важнейшая особенность метода и стиля Висконти, также определившаяся с самого начала, — его постоянная и неизменная опора на традиции литературной, театральной, музыкальной классики, на культуру изобразительных искусств, на художественный опыт иных направлений мирового кино.

Как никто другой, Висконти способствовал развитию итальянского кино в русле высоких художественных традиций прошлого. Осознание и разработка этих традиций стали особенно актуальными в 50-е годы: это подсказывалось необходимостью дальнейшего движения национальной культуры, в том числе и кинематографической.

С другой стороны, не только тогда, но и в дальнейшем в творчестве Висконти нельзя не видеть принципы, сложившиеся именно в первые годы его кинематографической практики, именно в контексте неореализма. Это опять-таки историзм, который в какой-то степени отделял его от неореалистов, но вовсе не противоречил, по существу, потенциям и духу неореалистического искусства. Мастера неореализма неизбежно должны были обратиться к материалу исторического прошлого. И это сделали позже Де Сика, Де Сантис, Лидзани и сам Росселини.

Висконти до конца своих дней остался верен духу неореализма: и в неизменной антифашистской направленности своего искусства, и в постоянном стремлении к разоблачению утопических иллюзий о возможности «внеисторического» существования человека, и в конкретности социального анализа и социально-исторической характеристики своих персонажей.

«Я думаю, что неореализм не есть жесткая стилистическая форма, связанная с обстоятельствами определенного периода, но, скорее, исходный момент для развития кино как искусства в плане все более углубленного соединения с жизнью на различных ее уровнях и все более глубокого познания человеческой реальности»⁴⁸ — так писал Висконти в переходный пе-

риод своего творчества. В принципе это верно — ведь нельзя же сводить неореализм к сумме приемов и особенностям языка. Эти приемы и этот язык исторически были связаны, слиты с фильмами «отцов» неореализма 40—50-х годов. Но именно «глубокое познание человеческой реальности» — основа неореализма и реализма вообще.

На рубеже 1960-х годов Гуидо Аристарко оценивал творчество Висконти как вершину развития реалистических традиций в итальянском кино, противопоставляя Висконти некоторым эпигонам неореализма и иррациональным, по его тогдашнему мнению, фильмам Феллини. Более того, он считал, что уже с фильма «Земля дрожит» начался «переход от неореализма к реализму». Трудно согласиться со всеми постулатами Аристарко, выдвинувшего в середине 50-х годов этот лозунг. Ведь лучшие фильмы неореализма были, конечно, реалистическими фильмами. Но можно понять желание критика добиться, чтобы кино Италии еще более углубило познание, анализ сущности явлений. Призыв выражал необходимость углубления метода нового итальянского кино. В более развернутом виде эта формула читалась следующим образом: «...необходимость продвинуться от хроники к истории, от новеллы к роману, то есть от неореализма к реализму»⁴⁹.

Да и сами кинематографисты, в чьем творчестве эстетика неореализма нашла полноценное художественное выражение, чувствовали назревшую потребность в том, чтобы углубить методологию и расширить взгляд на социальную действительность, а с другой стороны, искать новых контактов с аудиторией в меняющихся социальных условиях. В фильмах «Рим, 11 часов» Де Сантиса, позже — «Повесть о бедных влюбленных» Карло Лидзани, «Генерал Делла Ровере» Росселлини, ряде последующих работ Де Сики очевидно плодотворное обращение этих мастеров неореализма к романной форме.

Мы знаем, что творческий путь Висконти не оказался столь прямым и последовательным, как это желалось Аристарко в конце 50-х годов. Однако в выводах критика много верного.

Критическим моментом для развития неореализма стала вторая половина 50-х годов. Вся панорама итальянского кино переменялась, как переменялась и обстановка в стране: революционная ситуация не завершилась революционным процессом.

В новых условиях у режиссеров прогрессивной ориентации возникли сложные альтернативы. Дело, которое они начали, — дело развития социального, реалистического кино, исследующего народную жизнь, — требовало дальнейшей финансовой под-

держки. Но продюсеры, вовлеченные в создание неореалистических фильмов, теперь уже не желали действовать по-прежнему. Они искали новые приложения для своих денег и своих предпринимательских способностей. Шло массированное наступление американского кинобизнеса. Менялась вся ориентация итальянского экрана. Развитие творчества, скажем, такого режиссера, как Де Сантис, который, по меткому замечанию Лино Миччике, был «единственным из неореалистов, пытавшимся осуществить программу течения и его политическую платформу»⁵⁰, могло быть плодотворным лишь в условиях прогрессивного изменения самих принципов кинопроизводства. Но таких условий не было. Нельзя также забывать и то, что среди неореалистов были художники разной политической ориентации. Росселлини был связан с католической идеологией, и это вскоре сказалось на его эволюции, хотя до последних дней своей жизни он сохранял большой творческий потенциал. Де Сика, Джерми, Кастеллани были крупными режиссерами-профессионалами. И они хотели работать, но в новой ситуации, не желая сходить на рельсы буржуазного кино, они все же не могли, испытывая неизбежное воздействие «обновленной» продюсерской стратегии, развивать дальше творческую программу, выдвинутую неореализмом. И это видно, если анализировать творчество этих мастеров в последующий период.

После появления фильма «Чувство», а особенно после «Белых ночей» (1957) итальянские критики, как уже отмечалось, стали говорить об отходе Висконти от неореализма. В центре внимания критики оказались фильмы иного рода — «Дорога» и «Ночи Кабирии» Феллини, трилогия Антониони, первые ленты Пазолини. В этом контексте следует рассматривать и фильм Висконти «Рокко и его братья», созданный в 1960 году. По своему образному строю и проблематике он явно отличается от произведений «классического» неореализма. Но, оценивая эти неизбежные отличия, мы не можем не замечать, что этот фильм явился одной из самых значительных попыток развития социально-критической традиции, утверждавшейся неореализмом. Да и сам предмет изображения в этом фильме — судьбы простых итальянцев, таких же южан, как в «Земля дрожит», но показанные в условиях новой, переломной эпохи.

В 60-е годы, когда изменилась вся картина европейского кино, а о творчестве Феллини, Висконти, Антониони, Пазолини появилась огромная литература, дискуссии о судьбах неореализма не прекратились, но приобрели новый акцент (что проявилось отчасти и в работах наших кинокритиков). Именно тогда возникла концепция, согласно которой — хотя не стави-

лись под сомнение достижения неореализма в 40—50-е годы, более того, о его «отцах» и адептах говорилось в высшей степени почтительно — выдвигался тезис, что традиции неореализма смогли подготовить питательную почву для появления произведений, которые знаменовали новый, более высокий этап не только в познании действительности, но и в самой поэтике киноискусства.

Впоследствии, в 70-е годы, дискуссия о неореализме возобновилась в итальянской критике. И снова был поставлен вопрос об «ограниченности» неореализма, о его «слабостях» и т. п. Но на этот раз попытка пересмотра неореалистического наследия делалась с позиций социальной критики. Великим произведениям послевоенного итальянского кино приписывались «буржуазный популизм», «утешительство», «аристократическая художественная риторика» и даже связь с традициями «кинематографа белых телефонов»⁵¹.

Карло Лидзани, отвечая на эти нападки, справедливо указал, с одной стороны, на связь неореализма с конкретным моментом истории, а с другой — на его непреходящее значение. Он еще раз подчеркнул, что неореалистическое кино открыло «вселенную простых людей», взволновавшую весь мир, что речь шла не просто об изображении патриархального, «аграрного» мира, «земельной» психологии и идеологии да еще о картинах из жизни люмпенов, как утверждали некоторые участники полемики, — речь шла о неизмеримо большем. Поэтому и сегодня традиции неореализма живы — лучшие произведения итальянского кино унаследовали от него «интерес к социальной жизни человека, интерес к социальным, а не экзистенциальным причинам человеческих поступков». И когда Лидзани отмечает, что Висконти в фильме «Чувство» резко порвал с неореализмом, он указывает и на относительность этого разрыва, связанного с пересмотром поэтики, с иным подходом к построению сюжета: «Взгляд на наши недостатки и противоречия сверху, то есть с исторической точки зрения, — этот художественный принцип уже прямо противоположен хроникальной манере изложения неореалистов, которые предпочитали смотреть на великие события и «Историю» с точки зрения простых людей с улицы»⁵². Лидзани замечает, что, обратившись к истории, Висконти разоблачает «схоластическую риторiku», с помощью которой был наведен сусальный глянец на фашистский режим. И далее Лидзани, оценивая опыт последующего развития итальянского кино, справедливо подчеркивает, что оно «навсегда унаследовало от неореализма» интерес к социально-исторической обусловленности человеческих

поступков. С этой традицией он связывает качество итальянских фильмов, также утвержденное и воспитанное неореализмом, — стремление к конкретной характеристике места и времени, изображаемого на экране, будь то непосредственно наблюдаемая современность или давнее прошлое. «Очень важно, что в итальянских фильмах всегда точно датировано и обозначено место действия, что оно всегда «настоящее», а не метафорическое, абстрактное»⁵³.

Замечание это в полной мере применимо к кинематографу Висконти: ведь все его фильмы, ранние или поздние, отличаются доскональной строгостью «датировки» изображаемого, воспроизведения примет времени действия. Критики привыкли отмечать эту особенность как индивидуальное свойство режиссерского таланта Висконти. Но Лидзани прав, связывая это и с общими принципами отражения действительности, сформированными и воспитанными в итальянском кино именно неореализмом.

«Если смотреть на неореализм с высоты сегодняшнего дня, — пишет далее Лидзани, — он может не удовлетворить наблюдателя, может показаться слишком простоватым или слишком устаревшим. Однако характерный для неореализма интерес к социальной судьбе человека мог бы послужить сегодня стрелкой компаса, указывающей выход из лабиринта самсубийственных и ностальгических настроений, которые обуревают западный мир»⁵⁴.

Конечно, неореализм был конкретным художественным течением, закономерно связанным с определенным этапом социальной и духовной жизни Италии. В своем «классическом» проявлении он был важной и необычайно плодотворной стадией развития реализма в мировом кино. Более того, в ряде своих явлений он был близок к принципам социалистического реализма — правде жизни и социальному анализу. И потому его место в мировом художественном развитии высоко и незбылемо.

Но как конкретное художественное течение он кончился примерно в середине 50-х годов. На то было, как уже говорилось, достаточно причин. Поэтому, видимо, надо разграничить две проблемы: развитие реалистического кино в Италии (и, еще шире, развитие высокого итальянского искусства), процесс, который при всех своих неровностях не прекращался, и движение неореализма как такового, имевшее свои исторические пределы, после которых наиболее справедливым было бы говорить о развитии принципов и традиций неореализма — вне неореализма как системы.

Здесь возникает вопрос о неореализме как художественной системе, связанной с определенным историческим периодом. При всей индивидуальной разнородности художников, образовавших своей практикой это направление, неореализм после 1945 года сложился в систему, сохранявшую черты целостности и известного равновесия на протяжении нескольких лет. Потом эта система стала терять признаки равновесия, разветвляться, распадаться. «Внешние атрибуты» неореализма, выработанные им средства киноязыка довольно скоро отделились от самого неореализма и стали широко использоваться не только прогрессивными режиссерами, но и кинематографистами другого ряда.

В чем же состояло единство неореалистической художественной системы? Отвечая на этот вопрос, следует иметь в виду определенную устойчивую совокупность жизненного материала — современного, представляющего жизнь трудящихся, — а также поэтики, кинематографических средств отражения и воплощения этого материала на экране; единство социальной тематики и идейно-эстетической, политической, нравственной проблематики. В новых условиях, в которых оказалась Италия с конца 50-х годов, материал неизбежно должен был расширяться во времени и пространстве; тематика также не могла оставаться прежней, ибо действительность менялась, и, наконец, идейная проблематика и идейный пафос фильмов, как уже говорилось, вступили в резкое противоречие с новой продюсерской стратегией.

Карло Лидзани напоминает, что ликвидация неореализма осуществилась под давлением «внутреннего и внешнего маккартизма», под натиском капитализма и «общества потребления», которые во многом подорвали «моральный дух» кинематографа и привели к тому, что многие кинематографисты «смерть буржуазии» стали выдавать за смерть всего человечества⁵⁵.

Но традиции реалистического, демократического, социально-критического кинематографа, заложенные неореализмом, не могли прекратиться. Сегодня гораздо лучше, чем двадцать лет назад, видно, что такие явления, как «Рокко и его братья», при всем внешнем несходстве с «классическим» неореализмом знаменовали отражение и развитие его главных традиций. А в последующую эпоху эти традиции проявились в картинах Франческо Роззи, от «Сальваторе Джулиано» и до такого выдающегося явления кино, как «Три брата»; в фильмах братьев Тавиани «Отец-хозяин» и «Ночь святого Лаврентия». Сильное и своеобразное отражение традиции неореализма получили в

«политических фильмах» Элио Петри, Дамиано Дамиани, Карло Лидзани, Джулиано Монтальдо и других итальянских режиссеров 60—70-х годов. Социально острые и злободневные, талантливые по экранному воплощению, эти фильмы вместе с тем утратили что-то из того, что составляло суть неореализма, и прежде всего предмет изображения. В центре сюжета этих картин оказались по большей части честные интеллигенты, деятели юстиции, не желающие нарушать закон, руководители и жертвы мафии. Разумеется, все это было очень важно для кино последних двух десятилетий и отражало жгучие проблемы реальности — в этом заслуга прогрессивных итальянских режиссеров современности, которые не скрывают свою генетическую связь с неореализмом. Но, как мы уже сказали, не все традиции неореализма были здесь осуществлены.

Так или иначе, при всех сложностях идейно-художественного развития кино 60—70-х годов можно утверждать, что ни один по-настоящему значительный мастер итальянского кинематографа, работавший в это время, не может быть верно понят и оценен вне отношения его искусства к традициям и принципам неореализма. Творчество Феллини — неповторимо индивидуальное, программно философичное, пронизанное поэтической мыслью, выражаемой нередко в условных формах, — не может быть изолировано от неореалистической традиции, не может быть отвлечено от духовного наследия первых послевоенных лет. Пазолини вел подчас яростную полемику с неореализмом, а одновременно черпал из его истоков. Антониони, талантливо исследуя отчужденность людей «верхнего слоя» общества, в то же время разрабатывал до тонкости ту поэтику визуального описания действительности, принципы которой были заложены в кинематографе неореализма.

Джузеппе Де Сантис, выступая на дискуссии в Карловых Варах в 1982 году, заметил, что главное изменение, которое произошло в итальянском кино после эпохи неореализма, — изменение не стилистики, а прежде всего предмета изображения. С экрана ушли те люди, которых изображал неореализм. Объектом исследования, нередко весьма талантливого, стала жизнь других социальных слоев — интеллигенции, чиновников, буржуа. Перечисляя крупных итальянских режиссеров, которые пошли по этому пути, Де Сантис не назвал имя Висконти, — очевидно, памятуя о его огромном вкладе в движение неореализма и учитывая своеобразие творчества художника, для которого такой переход был более органичен.

В творчестве Висконти, как уже говорилось, была выдвинута начиная с 60-х годов иная — по сравнению и с неореализ-

мом и даже с собственными его ранними работами — идейно-творческая программа. В этой программе были и поиски, которые не стали плодотворными. Созданный в середине 60-х годов фильм «Туманные звезды Медведицы...», при всей виртуозности режиссерского искусства, мастерстве актеров, тонком психологизме, заключенном в каждом нюансе поведения героев, все же во многом сводил большую социальную и антифашистскую тему к психологической каллиграфии, имеющей скорее стилистическое, чем идейное значение.

Большинство его фильмов было связано с литературными первоисточниками, нередко в значительной степени переосмысленными. Точные экранизации литературных произведений могли быть удачными (как «Леопард») или неудачными (как «Посторонний»). Не менее, а быть может, еще более важна присутствующая Висконти манера творческого использования сюжетных мотивов литературы, ее стилистики, найденных ею образных моделей. Даже те фильмы Висконти, что не связаны с каким-то определенным прозаическим произведением, — «Гибель богов», «Людвиг», «Туманные звезды Медведицы...» — находятся как бы в контексте определенного литературного потока: в первом случае — традиции немецкого антифашистского романа, во втором и третьем чувствуется помимо прочего и влияние декадентской европейской прозы.

Висконти ближе, чем какой-либо другой итальянский режиссер, как уже говорилось, был связан с литературой, а также с театром, где он осуществил блестящие постановки чеховских пьес, следуя традициям Станиславского.

В 1961 году, на Московском кинофестивале, мне тоже довелось познакомиться с выдающимся режиссером. Я не беседовал с ним о неореализме — разговор касался современного кино Италии и нашей страны. Висконти знал, что те советские кинематографисты, с которыми он встречался в Москве, — Сергей Герасимов, Михаил Ромм, Сергей Юткевич — видели только что законченный фильм «Рокко и его братья», что картина произвела на них, да и вообще на московских зрителей, сильное впечатление, и было ясно, что это внимание к его творчеству исключительно дорого итальянскому мастеру. Он успел посмотреть несколько новых советских фильмов и кратко, но необыкновенно точно, афористично говорил о них. Впрочем, и это чувствовалось в каждом его слове, советское кино не было для него терра инкогнита: Висконти прекрасно знал русскую культуру и рассматривал кино в ее богатом контексте. Человек сдержанный, точно взвешивающий каждое свое слово, исключительно внимательный к собеседнику, Висконти с неподдельным интересом расспрашивал

о кинематографиях союзных республик, о том, как возникли и как пополняются кадры режиссеров национальных студий.

Я встречался с Висконти и позже, в Риме и на фестивале в Каннах, где «Леопард» получил «Золотую пальмовую ветвь», — он вспоминал Москву и свои беседы с кинематографистами, спрашивал о новых советских фильмах. Причем это не было знаком привычной вежливости хорошо воспитанного человека. Нет, все показное, внешнее было чуждо Висконти. Он действительно интересовался всем, что считал важным для развития киноискусства. Пройдя творческий путь, не лишенный противоречий и идейных тупиков, Висконти в основных проявлениях своего творчества был художником, стоящим по эту, а не по ту сторону баррикад.

Этот художник не раз менял, искал и находил такие творческие приемы, язык, стиль, которые, как ему казалось, требовались именно для данного произведения. Он испытывал и разные, в том числе деструктивные, влияния. Но он никогда не изменял своим главным убеждениям. На него не влияла политическая, вернее, газетная мода, он не шараялся, как иные западные интеллектуалы, справа налево и слева направо. Он искренне поддерживал Итальянскую компартию. Никогда Висконти не опускался до антисоветизма и неизменно проявлял большой интерес к нашей стране, к ее исторической судьбе, искусству, кинематографу.

И в основных параметрах своего творчества он был идейно определен и последователен. Его художническому сознанию всегда были присущи воинственный антифашизм и глубокая, далеко не внешняя, не показная, не рекламная (как, скажем, у левачки настроенных режиссеров) антибуржуазность — можно сказать, фронтальное неприятие буржуазной морали, правопорядка, мышления. В этом отношении особенно показательны два поздних фильма Висконти — «Гибель богов» и «Семейный портрет в интерьере».

В «Гибели богов» создана впечатляющая, местами гротесковая, но, по существу, исторически выверенная картина возникновения фашизма и его моральных последствий. И хотя Висконти в этом фильме не избежал влияния гальванизированных леворадикальной интеллигенцией в ту бурную пору — конец 60-х годов — концепций так называемого «левого фрейдизма», он все же не свел фашизм к сублимации садомазохистских комплексов, как это делали некоторые теоретики «франкфуртской школы». Висконти дал живописный и исторически правдивый социальный портрет семьи Эссенбеков, представителей монополистического капитала, вызвавшего к жизни идеологию и практику гитлеризма.

«Семейный портрет в интерьере» — само название этого фильма как бы синтезирует его смысл: портрет буржуазной семьи, не изолированный от ее социального бытия, но данный, если можно так сказать, в «интерьере общественных отношений» современного западного мира. Поистине трудно назвать другое произведение литературы и искусства современного периода (а этот шедевр Висконти создан сравнительно недавно, в середине 70-х годов), которое с такой глубиной, точностью, художественной выразительностью показало бы не только внешнее, но и внутреннее состояние теперешнего буржуазного бытия. Висконти здесь как бы выполнил социальный заказ времени — он показал буржуазный образ жизни в его нравственном и духовном кризисе, в ничтожестве его внешних проявлений, в непримиримости раздражающих его противоречий, во всем драматизме судеб западной культуры.

И разве не сказались в этих этапных и итоговых фильмах тот идущий от неореализма идейный заряд, та мощная, взрывчатая потенция, что были заложены еще в картине «Земля дрожит»? Дело здесь, разумеется, не в стилистике — она иная, и не в побочных влияниях: Висконти жил не в безвоздушном пространстве, а в капиталистической стране, раздражаемой противоречиями, и работал в условиях буржуазного кинопредпринимательства. Дело — в сути явления.

Совершенно ясно, что без таких фильмов, как «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Рим, 11 часов», были бы невозможны сегодняшние достижения реалистического киноискусства, сегодняшние победы социального и политического кино во всем мире. Значение неореализма для дальнейших судеб кинематографа трудно переоценить. В условиях буржуазного общества ни отдельные художники, ни целое поколение художников никогда еще не достигали такого уровня правды, такой глубины социального анализа, каких достигли неореалисты в лучших своих произведениях. Поэтому фильм Висконти «Земля дрожит» имеет непреходящее значение для искусства экрана, для его истории и перспектив. И хотя сам Висконти в дальнейшем пошел по пути, которого, казалось бы, не предполагала его неореалистическая молодость, — то, что сделал он тогда, вместе со своими славными соратниками, дало могучие импульсы.

А творчество этого художника, взятое в целом, рассматриваемое в живом и сложном процессе его развития, дает исключительно благоприятную возможность как бы наглядно представить и проследить основные этапы и узлы противоречий истории, общественной жизни, идеологических течений европейского Запада на протяжении трех с лишним десятилетий.

Леонид Козлов

Кинематограф Висконти

Когда в один из дней 1936 года Жан Ренуар представил своей съемочной группе нового сотрудника, коллеги и друга режиссера отнеслись к этому молодому человеку с недоверием. Но Лукино Висконти, став одним из ассистентов Ренуара, выдержал профессиональное испытание, и теперь уже невозможно было сомневаться в серьезности его намерения работать в кино. Не менее важно то, что именно здесь, именно в это время, определились его идейные позиции. Атмосфера интеллектуальной и творческой свободы, окружавшая Ренуара и его друзей, пронизанная веяниями демократического подъема и антифашистской борьбы, оказала на него решающее влияние.

Три искусства воздействовали на него необычайно сильно с первых лет жизни: театр, музыка, литература. Они воспринимались в своей внутренней взаимосвязи, в своем родстве и единстве. Как взаимосвязаны, например, шекспировский сюжет, музыка Верди и зрелищное сценическое воплощение в таких операх, как «Макбет», «Отелло», «Фальстаф». Пример этот не случаен. Детство Лукино Висконти было его первой, еще не осознанной режиссерской школой, средоточием же ее, по собственному его признанию, был театр «Ла Скала». (Ложка № 4 в этом театре на протяжении десятилетий была фамильной ложей семейства Висконти.) Здесь он провел много часов, и пространство театра, с его горизонталями и вертикалями, с его перспективой, где встречаются мир зрелища и мир зрителей,— это пространство стало для него своего рода структурной моделью мира.

Впоследствии, рассказывая о начале своего творческого пути, он никогда не упоминал о том, что его первый кинематографический опыт состоялся в 1934 году, когда он начал ставить фильм по собственному сценарию и на собственные средства, собрав группу техников-профессионалов*. Истинным началом он с полным основанием считал работу во Франции у Ренуара.

В итальянском кино, находившемся под благосклонным диктаторским покровительством Муссолини и под неусыпным

* Фильм закончен не был (за недостатком средств), отснятые части не сохранились. Это должна была быть романтическая история о некоем юноше и его трех любовных страстях, доведших его до самоубийства. Нежелание Висконти вспоминать об этом опыте, возможно, объяснялось личными причинами: исполнительницей роли «идеальной женщины» была его возлюбленная, ставшая женой его брата.

взором его функционеров, существовали и работали разные люди: беспардонные дельцы и талантливые художники, фанатические пропагандисты режима и люди, внутренне ему враждебные. Но господствующим принципом было всемерное приукрашивание действительности. Главной, самой насущной и никак не решаемой проблемой была связь кино с жизнью страны.

В 1941 году голос Висконти стал слышен в происходивших дискуссиях о путях кинематографа. В это время уже почти сложился круг критиков и режиссеров, который вскоре сильнейшим образом повлияет на становление нового кино Италии. Висконти сблизился с той группой молодежи, что действовала в редакции, а отчасти и на страницах журнала «Чинема», — особенно с братьями Пуччини и Джузеппе Де Сантисом. Тогда же он познакомился с молодыми деятелями находившейся в подполье Коммунистической партии — Марио Аликатой и Пьетро Инграо.

В том же 1941 году Висконти впервые заявил о своем замысле поставить фильм по роману Джованни Верги «Семья Малаволья». Таким образом он не только выразил свое отношение к наследию национальной литературы, но и косвенно определил свой подход к задачам отражения действительности*.

Для своего постановочного дебюта он намеревался экранизировать одну из новелл Верги — «Любовница Граминьи». Когда Минкульпоп (так сокращенно именовали фашистское министерство народной культуры) счел сюжет Верги неуместным для экрана, Висконти представил новый сюжет — историю любовной страсти, преступления и возмездия за него. Мало кто знал о том, что этот сюжет заимствован из криминального романа американского писателя Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Получив разрешение, Висконти начал постановку фильма, названного потом «Наваждение»**.

...Действие происходит на северо-востоке Италии в начале 1940-х годов. Некий Джино Коста оказывается в придорожном

* Джованни Верга (1840—1922) был давно признан как национальный классик, один из создателей итальянской реалистической прозы. Творчество его в муссолиниевской Италии было окружено почтением и осемено посмертными лаврами, но традиция его не продолжалась. Суровый, неподкупно-правдивый взгляд Верги на мир, его способ рассказывать о жизни людей, об их бедах, надеждах и поражениях — все это противоречило господствовавшей идеологии, духу официального лжеоптимизма.

** Это название — «*Ossessione*» — до сих пор переводилось на русский язык в большинстве случаев как «Одержимость». По значению столь же допустимым, а по смыслу гораздо более точным следует считать другой перевод — «Наваждение».

доме Браганы, хозяина бензоколонки и траттории, где знакомится с его молодой женой Джованной. Джино и Джованна влюбляются друг в друга, а ничего не подозревающий Брагана устраивает гостя работать механиком. Джованна открывает любовнику горечь и пустоту своей жизни со старым и нелюбимым мужем; Джино предлагает ей бежать. После многих колебаний она покидает дом вместе с ним, но тут же возвращается назад. Джино путешествует один. В поезде он знакомится с бродягой по прозвищу Испанец, который оплачивает его билет и предлагает дружбу. В качестве странствующих актеров они ездят по провинциальным ярмаркам. На одной из них, в Анконе, Джино оставляет Испанца, случайно встретив Джованну с мужем: Брагана приехал сюда на конкурс певцов-любителей. Джованна и Джино вновь во власти настигнувшего их чувства. Джино принимает приглашение Браганы вернуться. Ночью, по пути домой, любовники инсценируют автомобильную катастрофу с целью, избавившись от Браганы, замести следы его убийства. Все это удается, но полиция держит Джино и Джованну под подозрением. Хотя теперь они свободны соединить свои жизни, отношения между ними портятся. Джино призывает Джованну уехать, продав хозяйство и этот дом, где все напоминает о преступлении. Его уговоры тщетны, и он начинает пить. Вскоре, приехав с Джованной в Феррару, Джино узнает, что она должна здесь получить большую страховую сумму за жизнь мужа, и заключает, что был для нее лишь орудием в достижении корыстных целей. В ярости он уходит от Джованны и здесь же, в Ферраре, сходитя с танцовщицей Анитой. Поселившись у нее, он вскоре обнаруживает, что за домом следит полиция. Джино спасается бегством и с трудом ускользает от преследования. Думая, что на него донесла Джованна, он отправляется к ней, — а она неожиданно открывает ему, что беременна. Они примиряются, решают бросить прежнюю жизнь и бежать. Джино и Джованна — в автомобиле; Джино пытается обогнать тяжелый грузовой фургон; автомобиль срывается с обрыва; окровавленный Джино выходит на шоссе с мертвым телом Джованны на руках — и сдается подоспевшим агентам уголовной полиции.

Отталкиваясь от заимствованного сюжета, Висконти хотел, чтобы в его фильме прозвучала правда о современной Италии. Актерские образы должны были явиться не условными, пусть эффектными, фигурами криминального повествования, но восприниматься как живые люди, как доподлинные итальянцы. Роль Джованны готовилась для Анны Маньяни — для актрисы, в

которой Висконти уже тогда видел не только талант, но и глубину национального характера. Маньяни в то время сниматься не могла и ее заменила Клара Каламаи — заменила с честью, сыграв эту роль правдиво и тонко, вне стандартов экранной красоты. Да и партнер ее, исполнитель роли Джино — молодой Массимо Джиротти, — сумел подчинить свою неотразимую привлекательность правде создаваемого образа.

Фильм снимался в 1942 году в тех самых местах, что были названы в сценарии. И замкнутые, тесные интерьеры, и суровая неуютность натурной среды, эти до духоты нагретые летним зноем пространства, где режиссер и оператор не выбирали «живописных» уголков, и ярмарочная суতোлока, и лабиринт городских дворов и строений — все это, вместе взятое, производило в тот момент впечатление ошеломляющее.

Довести фильм до экранов удалось далеко не сразу — премьера состоялась в мае 1943 года. В среде кинематографистов он вновь возбудил дискуссию о путях итальянского кино, вскоре прерванную наступившими политическими и военными событиями. В августе был смещен Муссолини, а с сентября Италия стала театром военных действий между гитлеровской армией и англо-американскими войсками, выславшимися сначала на Сицилии. В период этих событий фильм «Наваждение», изрезанный до неузнаваемости фашистскими цензорами, едва не оказался утерян безвозвратно. К счастью, друзьям режиссера удалось сохранить полную копию.

Возвращаясь к фильму через сорок лет, нельзя не изумиться его долговечности. Мы отдаем должное прямоте и достоверности самого изображения жизни без прикрас, тому, что называется «киногенией» и «фактурой», хотя для нас сегодня это не столь уже удивительно само по себе в свете дальнейшего опыта итальянского и мирового кино. Сегодня в «Наваждении» сильнее всего воспринимается *осмысление изображаемого*: точность и глубина психологического анализа и моральной трактовки человеческих побуждений и поступков, выразительность всей атмосферы действия, строгая соразмерность в построении сюжета, диктуемая ясностью взгляда художника. Этим фильм Висконти отличается не только от других экранизаций романа Джеймса Кейна (а их существует еще три), но и от самого романа *.

* У Бертольта Брехта, знавшего толк в американской литературе, есть заметка, в которой он ставит Кейна в ряд тех писателей, чья позиция «подчеркнуто аморальна», а роман «Почтальон всегда звонит дважды» — в разряд таких книг, где нет ничего, под чем не мог бы подписаться гангстер»⁵⁶. Как бы там ни было, следует признать, что эта оценка оказывается вполне применимой к новейшей американской экранизации «Почтальона...» (1981, с участием Джека Николсона и Джессики Ланж).

Висконти видит и показывает своих героев так, что мы можем и понимать их страсти, и сочувствовать их положению, и судить их, ни на миг не теряя точной нравственной позиции. Осознавая вину героев, мы в не меньшей степени видим их беду. Фильм говорит о естественности стремления к любви и свободе и о том, во что превращается это стремление, возникнув в уже искаженных душах и прокладывая себе дорогу в противоестественных условиях жизни, в условиях лжи и морального гнета. По мере того как рушатся попытки Джино и Джованны совершить бегство в какую-то новую жизнь, по мере того как сужается вокруг них кольцо полицейского сыска, — мы все более ощущаем и безнадежность самого жизненного уклада, ту безвыходность, которая создается для человеческой жизни и поведения именно фашизмом.

Имя Лукино Висконти осталось бы в истории итальянского и мирового кино даже в том случае, если бы ему было суждено создать одну лишь эту картину. Говоря «если бы», мы имеем в виду то, что в самом деле могло стать. Вскоре после окончания постановки Висконти естественно оказался в рядах антифашистского Сопротивления. В его биографиях об этом сообщается лаконично: вступил в контакт с партизанами; укрывал в своем римском доме людей, преследуемых по политическим мотивам; в районе военных действий помогал солдатам союзнических армий бежать из немецкого плена. Затем его, вернувшегося в Рим под чужим именем, арестовывает гестапо. В так называемом «Пансионе Яккарино», известном жестокостью гестаповских тюремщиков, Висконти выдерживает многочасовые допросы и ожидание смерти. Девять суток без еды — в одиночке размером один квадратный метр, шесть суток почти без сна — в общей камере. Гестаповцы несколько раз инсценируют расстрел, требуя от Висконти «назвать имена». Он не называет ни одного имени, кроме своего. Выжить ему удастся благодаря перемене обстоятельств: его переводят в тюремную больницу Сан-Грегорио, где содержатся привилегированные пленники на случай возможных обменов. Там он находится до вступления в Рим союзных войск.

Спустя год с небольшим, в 1945 году, Висконти станет одним из создателей документального фильма в память об антифашистском Сопротивлении — «Дни славы».

Спустя еще три десятилетия герой фильма «Семейный портрет в интерьере» объяснит секрет потайной комнаты в своем римском жилище: тут укрывались те, кого преследовали фашисты...

Время Сопротивления окончательно определило гражданские, политические позиции Висконти: он стал антифашистом

навсегда. Он остался им и в своем искусстве. Хотя в сюжетах его картин больше не найдется прямых обращений к тому опыту, что был им лично пережит в 1944—1945 годах. Известно, правда, что в том же 1945 году Висконти работал над сценарием фильма «Пансион Ольтремаре». Это должна была быть история узника, приговоренного к смерти фашистами. Был еще один проект фильма — о партизанской борьбе. Но ни тот, ни другой замысел не был осуществлен.

Однако — если иметь в виду не столько сюжеты, могущие принадлежать тому или другому художнику, сколько темы и идеи, которые волновали многих,— можно сказать, что эти замыслы независимо от Висконти оказались реализованы другим режиссером. В сентябре 1945 года на экраны вышел фильм Роберто Росселлини «Рим, открытый город». Фильм об узниках и партизанах, о мучениках и героях, о подвиге и надежде народа. Фильм, который открыл новую эпоху итальянского кино и вскоре был признан первым произведением неореализма.

Для тех, кто возглавил обновление итальянского кино — для Висконти в том числе,— неореализм был нравственным принципом; принципом отношения к жизни, обязывающим показывать ее как она есть, освобождая от наслоений лжи, без прикрас и умолчаний свидетельствуя о проблемах, волнующих народ.

Шло время социального обновления и великих надежд. Вслед за «Римом, открытым городом» появился фильм Росселлини «Пайза» — панорама Италии в конце войны. Появился фильм Витторио Де Сики по сценарию Чезаре Дзаваттини «Шуша»; готовился другой их фильм, ставший шедевром неореализма,— «Похитители велосипедов». Джузеппе Де Сантис дебютировал как режиссер фильмом «Трагическая охота».

Висконти занялся театром и фильмов не ставил, хотя от него ждали нового слова. Между тем он вернулся к своему старому проекту — экранизировать роман Верги «Семья Малаволья». Как же ставить этот фильм, как в новое время, после победы над фашизмом, воссоздавать и интерпретировать образы знаменитого романа прошлого века?

В 1947 году, осенью, стало известно: Лукино Висконти отправляется на Сицилию, чтобы снимать там документальный фильм о современной жизни тамошних рыбаков. Деньги на постановку этого документального фильма были предоставлены Итальянской коммунистической партией. Вот именно этот фильм — документальная картина о сегодняшних рыбаках — должен был осуществляться как экранизация романа «Семья Малаволья». Подобного двойного замысла, кажется, не знала история мирового кино.

Похоже, что и сам Висконти, затеявая это предприятие, с самого начала осознавал его как нечто беспримерное. Если свой самый первый опыт он начинал когда-то, будучи новичком-дилетантом в окружении профессионалов кино, то теперь он выступал как автор в окружении новичков-соратников. Его первым ассистентом стал человек, к кинематографу отношения до того не имевший,— молодой филолог-неаполитанец, написавший работу о романах Верги. Звали его Франческо Рози. Другим ассистентом стал совсем юный театрал и художник по имени Франко Дзеффирелли. Главным оператором был приглашен уже немолодой человек, хорошо известный в Италии и во Франции как фотограф на киностудиях,— Альдо Грациати, или Г. Р. Альдо. А его ассистентом стал начинающий Джанни Ди Венанцо. Все члены группы с самого начала почувствовали непреклонную, яростную волю режиссера — волю к совершенству в исполнении замысла.

Да, Висконти приехал на Сицилию, на побережье, в тот старинный рыбацкий поселок Ачи Трецца, где когда-то происходили события, пересказанные в романе Верги. Фильм снимался прямо по сюжету романа, почти не измененному. Но изменились имена: семья Малаволья стала семьей Валастро. Изменилось время действия. Изменилось осмысление событий — об этом мы скажем несколько дальше. А теперь, приехав в Ачи Треццу, Висконти должен был дать начало экранной жизни своих сицилийских героев так, чтобы она представляла естественное продолжение их реальной жизни. Они должны были выглядеть и говорить так, как они выглядят и говорят на самом деле.

Найдя исполнителей, Висконти стал работать с ними: каждая из реплик диалога, написанного (по роману Верги) на итальянском языке, репетировалась и выверялась так, чтобы она, сохраняя свой смысл, прозвучала на диалекте с полной естественностью — как говорил бы об этом данный реальный человек от своего лица, своими словами.

Подобным же образом строился и зрительный ряд. Изображение точно определялось режиссером в соответствии с реальной средой действия и затем запечатлевалось камерой, можно бы сказать, документально, но документальность эта отличалась скрупулезной точностью операторской работы: в нахождении режима освещения, точки съемки, всего порядка внутрикадрового движения лиц и фигур, светов и теней, интерьера и пейзажа — всего, из чего складывается кинематографическое изображение. То была документальность особая, гармонизованная, совмещавшая репортажную достоверность с выверенной тонкостью художнического взгляда.

Съемки продолжались полгода. Деньги, отпущенные на постановку документального фильма, скоро были израсходованы, и Висконти, испробовав со своим продюсером все возможные и невозможные пути, продолжил работу и довел ее до конца.

Речь шла о том, чтобы в изображении жизни итальянского Юга, самой отсталой и косной, угнетенной и консервативной части страны, разглядеть и высветить приметы социального самодвижения, народного протеста, нового политического сознания. Фильм о рыбаках, имевший в замысле название «Морской эпизод», должен был стать первой частью кинотрилогии «Земля дрожит», в которой Висконти хотел развернуть панораму борьбы итальянских трудящихся за обновление общества. В конце концов, однако, название «Земля дрожит» закрепились именно за этим фильмом.

Ачи Трецца, послевоенные годы. Жители этих мест, подобно своим предкам на протяжении веков, заняты рыбацким промыслом. Они привыкли зарабатывать на жизнь, продавая свои уловы скупщикам. Нтони, старший сын семейства Валастро, недавно вернувшийся с военной службы, призывает рыбаков восстать против эксплуататоров-скупщиков, которые платят за рыбу сущие гроши. Как зачинщика беспорядков его арестовывают. Когда же он, будучи освобожден, возвращается домой, то обнаруживает, что его бунт ни к чему не привел: рыбаки Ачи Треццы по-прежнему зависимы от скупщиков. Тогда Нтони убеждает своего брата Кола и всю семью, что надо завести самостоятельное дело и в дальнейшем сбывать товар самим, без посредников. Под залог своего дома они добывают необходимый оборотный капитал. Чтобы заработать деньги для выплаты процентов, Валастро вынуждены выходить в море на лов рыбы при любой погоде. Первый самостоятельный улов оказывается на редкость богатым — к зависти многих. Но в другой раз рыбаков застигает шторм. Во время этого шторма море разбивает лодку Валастро и уносит снасть. Материальное положение семьи меняется; засоленную рыбу прежнего улова приходится продать за бесценок; из-за неуплаты процентов по закладной дом Валастро подлежит конфискации. Одновременно вслед за смертью дедушки начинается распадение семьи: Кола покидает родные места и отправляется на континент в поисках выгодного заработка; рушатся надежды на брак старшей из сестер, Мары; младшая, Лучия, соблазнена сержантом карабинеров.

Недда, возлюбленная Нтони, оставляет его. Нтони, подавленный всем случившимся, но не сломленный, делает единственный возможный выбор: с двумя самыми младшими братьями, Ванни и Альфио, он приходит к скупщикам и просит, чтобы его наняли для поденной работы на чужих лодках. Ему уже нечего терять. Но жизнь продолжается, а значит, продолжается борьба.

Реализм повествования, правда народной жизни, прямая постановка проблем социального развития страны — все это было неопровержимо и все это было признано как новая победа неореалистического кино. Изобразительный стиль фильма поразил всех кинематографистов благородством пластики (и, заметим, принес скромному Г. Р. Альдо славу лучшего итальянского оператора). Естественность и свобода игры непрофессиональных исполнителей казались невероятными. В то же время новаторский характер произведения, а главное, решительный разрыв режиссера с нормами и стандартами традиционного кинозрелища сделали эту картину, как выразился Андре Базен, «зрелищем по меньшей мере суровым». Фильм оказался явно не рассчитанным на успех у широкой публики. В глубоком смысле слова народный по своему содержанию, он не стал массовым по характеру своего воздействия на зрителей*.

Событием, и событием огромным, он явился для всех тех, кто стремился создавать новое кино. С годами значение этого фильма будет осознаваться все отчетливее. Спустя десятилетие о нем вновь заговорят как о великом вкладе в развитие итальянской культуры. А в 1962 году по итогам международного голосования, проведенного журналом «Сайт энд саунд», фильм «Земля дрожит» будет включен в список «десяти лучших фильмов всех времен».

Однако вернемся в 1948-й год, когда фильм вышел на экраны. Политическая обстановка в стране менялась под давлением консервативных сил изнутри и извне. Все больше ощущались веяния антикоммунизма и «холодной войны». Участились атаки на неореализм. На экранах страны нацио-

* Когда-то Эйзенштейн определил одну из важнейших особенностей своего «Броненосца «Потемкина» словами: «...выглядит как хроника событий, а действует как драма»⁵⁷.

О фильме «Земля дрожит» можно сказать, что он выглядит как хроника. Можно сказать, что он осознается как роман. Но нельзя сказать, что он действует как драма.

нальное кино испытывало сильнейший натиск американских фильмов. В этих условиях создатель фильма «Земля дрожит» — к тому же открыто вставший на политические позиции Итальянской компартии — стал для кинопромышленников фигурой нежелательной, даже пугающей.

В 1951 году Висконти была предложена постановка фильма с участием Анны Маньяни. Дав свое согласие, Висконти взялся за написание сценария по предложенному сюжету. Ему помогали Франческо Рози и новый соавтор — Сузо Чекки д'Амико, сценаристка, в чьем таланте, уме и высокой культуре Висконти уже смог убедиться. С тех пор она стала одним из ближайших его соратников.

Так начиналась работа над фильмом «Самая красивая», в котором рассказана и показана следующая история.

Рим, 1951 год. Как сообщает радио, известный кинорежиссер Алессандро Блазетти ищет девочку для исполнения главной роли в своем новом фильме. Узнав об этом, римлянка Маддалена Чеккони, жена рабочего и медсестра, возгорается мечтой о кинематографической славе для своей маленькой дочери Марии. Привезя ее по указанному адресу в Чинечитта и прорвавшись сквозь огромную толпу матерей с детьми, Маддалена добивается для нее участия в конкурсе. Затем она идет на всевозможные жертвы, моральные и материальные, чтобы обрушить на свое нежно любимое дитя разнообразные тяготы — от уроков пластики и дикции до визитов к портнихе и фотографу. Неукротимо стремясь к вожделенной цели, она ссорится со своим мужем Спартако, который не хотел бы потакать ее намерениям. Альберто Анновацци, один из подчиненных сотрудников Блазетти, обещал ей протекцию для дочки, но небезвозмездно; Маддалена отдает ему деньги, которые Спартако отложил для взноса за будущую квартиру. При этом она вовремя замечает, что Анновацци имеет определенный интерес к ней самой, и успевает дать отпор его эротическим притязаниям. Так или иначе, маленькая Мария оказалась допущена к кинопробам, и натерпевшаяся Маддалена, с Марией на руках, проникает в студийную аппаратную, чтобы через окошко киномеханика увидеть свою дочь на экране, в то время как в просмотровом зале сидит сам Блазетти с сотрудниками, решая вопрос об окончательном выборе исполнительницы. Появление на экране Марии — крошечной, целовкой, вдруг разражающейся плачем, — вызывает у всех них, кроме режиссера, громкий смех

и реплики, от которых Маддалена приходит в ярость. Оскорбленная, униженная, потрясенная, она покидает студию и направляется домой. А там, опередив ее, уже появились Анноваци и администратор группы — и уговаривают ошеломленного Спартако подписать выгодный контракт, ибо выбор Блазетти, оказывается, пал на Марию. Однако Маддалена наотрез отказывается от контракта и выгоняет «киношников» из дома: «Я не для того родила мою дочь, чтобы другие смеялись над ней! Уходите!»

Этот фильм — умный, ироничный, наполненный разносторонним критическим смыслом — был, несомненно, одним из важных явлений неореализма в кино. А то, что у истоков фильма находился не кто иной, как Чезаре Дзаваттини, конечно же, во многом предопределяло смысл произведения.

Однако теперь — через три года после «Похитителей велосипедов» — речь шла уже не столько о борьбе простого человека за возможность трудиться, за материальные условия своей жизни. Время менялось — и вновь заставляло задумываться о том, что не хлебом единым будет жив человек.

Сложность и острота жизненной проблемы, поставленной в фильме Висконти, состоит именно в том, что духовные потребности «простого человека» — в данном случае Маддалены Чеккони — оказываются пронизаны вполне буржуазными иллюзиями, вскормленными расхожей кинематографической мифологией.

На путях своей мечты Маддалена обнаруживает прозаически жестокую изнанку киномира, претерпевая на себе цинизм, коррупцию, бездушную деловитость и т. д., — и в последний, решающий момент порывает со своими надеждами, отринув обуревавшие ее соблазны. Итак, речь идет о крахе буржуазных иллюзий героини, а также о разоблачении принципов и нравов самой «фабрики грез». Но для Висконти речь идет также о сложностях тех взаимоотношений с жизнью и чаяниями публики, в которых нередко оказывается и высокий кинематограф, стремящийся говорить правду.

На наших глазах сталкиваются мир житейской реальности и мир кино, между которыми оказывается невозможно наладить однозначные, прямолинейные соответствия*.

* Вспомним этот трагикомический эпизод просмотра кинопроб, этот приступ бурного веселья, вызванного у сотрудников Блазетти видом маленькой Марии на экране, и ответный взрыв негодования Маддалены... Что произошло на самом деле, мы поймем, имея в виду, что роли этих людей

По замыслу Дзаваттини все должно было кончаться тем, что кинопроба Марии отвергнута, что и мать и дочь, таким образом, жестоко изгоняются из «кинематографического рая». Висконти изменил этот финал, он поставил вопрос иначе: а что, если бы девочку не отвергли? Так и происходит: «всемогущий волшебник» Блазетти именно на маленькой Марии останавливает свой выбор, и материнская авантюра тем самым как будто поворачивается к самому настоящему «хэппи энду»... Тем более важно решение Магдалены. Такой поворот обстоятельств дал и фильму в целом и его центральному образу гораздо более глубокий и точный смысл. Висконти знал, что делает, и тут он имел в виду не только свою героиню Магдалену, но и актрису Анну Маньяни. Эта великая актриса не просто играла роль Магдалены Чеккони — с полным блеском своего темперамента, фантазии, мастерства, — но вкладывала в этот образ размах и силу своей личности.

В поведении героини фильма мы видим не только ту ошеломляющую последовательность, ту неистовую логику, с которой она стремится к желанной цели, но и удивительную непредсказуемость жестов, поступков, откликов на меняющиеся обстоятельства. «Она все равно все сделает по-своему» — так говорят о ней, и слова эти с особым смыслом повторяются в финале фильма. В решении Магдалены, обжалованию не подлежащем, есть горькая нота крушения иллюзий, но в нем есть и победа. Распровавшись со своей мечтой, Магдалена сохраняет все свое истинное внутреннее достояние: и верность материнской любви, и воинственность, и неуемность, и гордость, и свободу выбора. Воплощенная Анной Маньяни, эта женщина — действительно неисчерпаемая личность, несущая в себе огромную энергию движения и стойкости, и она в самом деле, что бы там ни было, «все сделает по-своему».

Впоследствии критики не раз писали о героях Висконти как о «побежденных». При этом они, как правило, не вспоминали об одном персонаже кинематографа Висконти — об

(кроме пройдохи Анноваци, которого играет актер Вальтер Кьяри) исполняют настоящие члены съемочной группы. Как и маститый Блазетти, они играют сами себя в предлагаемых обстоятельствах. Произошло здесь только то, что эти люди профессионально выражают свое отношение к тому, что они видят. Для них Мария на экране — это не живая, реальная девочка, а рабочий объект, изображение, некий эскиз, который им кажется нелепым, несообразным, заслуживающим здорового профессионального смеха. А для Магдалены это драгоценный предмет ее любви, средоточие ее мечтаний, в которых так злосластно совместились — и вдруг оказались несовместимыми — реальность и химера, жизнь и мещанский миф о славе и счастье.

итальянской женщине Маддалене Чеккони, которая не вмещается ни в привычные понятия о положительном герое, ни в принятое критиками представление о персонажах Висконти как о «побежденных», ни в любые догматические разграничения и противопоставления оптимизма и пессимизма в искусстве.

В 1954 году начались бурные споры о путях и судьбах неореализма. Куда идет новое итальянское кино, каким ему быть, как развивать открытия, сделанные еще недавно? Споры обо всем этом особенно обострились, когда на экранах почти одновременно появились два фильма. Один из них, поставленный молодым Федерико Феллини, назывался «Дорога». Другой назывался «Чувство», и постановщиком его был Висконти.

Эта работа режиссера произвела впечатление неожиданное: Висконти создал цветной, эффектно-зрелищный фильм, главными персонажами которого оказались аристократы прошлого века, — сюжет картины являл любовную историю с жестоким финалом.

Когда фильм вышел на экраны, он вызвал реакцию совершенно иную, нежели та, на которую, судя по всему, рассчитывала фирма, финансировавшая постановку. Зрители увидели не просто экранизацию старой новеллы, написанной Камилло Бойто, но исторический фильм с неожиданным современным звучанием. Официальные и, в частности, военные инстанции добились цензурных сокращений картины. Консервативная критика подняла шум на тему об «антипатриотизме», о посягательстве на освященные мифы национальной истории.

Венеция, 1866 год. На представлении оперы Верди «Трубадур» в театре «Ла Фениче» с верхних ярусов зала летят листовки: это манифестация за воссоединение итальянских земель, против владычества Австрии на севере страны. Присутствующие в зале австрийские военные чины в замешательстве. Один из участников национального движения, маркиз Роберто Уссони, вызывает на дуэль оскорбившего патриотов австрийского лейтенанта Франца Малера. О том, что по доносу Малера он будет арестован, не знает его двоюродная сестра, графиня Ливия Серпьеры, которая пытается помочь брату. Пользуясь своими связями (муж Ливии сотрудничает с австрийцами), она встречается с Малером и просит его, как благородного человека, отказаться от дуэли. Эта встреча становится началом романа: Ливия влюбляется в красавца офицера, а он, судя по всему, отвечает ей взаимностью. Порабощенная страстью,

она становится любовницей Франца. С возобновлением войны между Австрией и Италией супруги Серпьери отправляются на свою виллу в Альдено, около Вероны. Перед их отъездом Роберто Уссони передает сестре деньги, собранные патриотами для нужд борьбы, с просьбой вывезти их из Венеции. Военные действия продолжаются; однажды ночью в Альдено тайно появляется Франц Малер. Ливия прячет его в доме. Он признается ей, что не желает умереть на этой войне и что мог бы этого избежать при помощи большой взятки, которая принесет ему врачебное освобождение от службы. Ливия, готовая ради него на все, отдает ему деньги, полученные от брата. Франц покидает Альдено. 24 июня 1866 года происходит сражение при Кустоце, приведшее к поражению итальянских регулярных войск, чье командование отказалось от помощи патриотов-добровольцев, на которой настаивал Уссони. Тем временем Ливия узнает, что Франц находится в Вероне. Не в силах терпеть разлуку, она отправляется к нему — и находит его пьяным, в компании проститутки. С цинической откровенностью он исповедуется перед Ливией и в том, что когда-то донес на ее брата, и в том, как надежно оплатил свою нынешнюю свободу от военной службы, и, наконец, в том, что никогда не любил ее — уже увядающую женщину... Потрясенная Ливия идет в австрийскую комендатуру и сообщает о дезертирстве лейтенанта Малера. Ей остается только оплакивать свою страсть в то время, как этой же ночью при свете факелов комендантский взвод расстреляет Франца у крепостной стены.

Спор о таком фильме был неизбежен. Защитники нового итальянского кино разделились: одни упрекали режиссера в том, что он отошел от неореалистического принципа непосредственного изображения современной жизни народа к традиционной поэтике фильма-зрелища, а другие ставили ему в заслугу новое открытие горизонтов исторического повествования, возвращение к высоким традициям реалистической прозы (речь шла не о Бойто, а о великих романистах XIX века, таких, как Стендаль), расширение выразительных возможностей современного фильма — иными словами, вклад в дело прогрессивного развития киноискусства. Пожалуй, ни один фильм Висконти не собрал вокруг себя такого богатства отзывов и трактовок, не пробудил столь плодотворной дискуссии.

Первое, что поражало в фильме, — это великолепие режиссерского мастерства, богатство художественных средств, уко-

рененных не только в литературной традиции, но и в традиции музыкальной и живописной *. Пластическая красота экранного изображения захватывала зрителей с первых же кадров фильма. Сложнее обстояло дело с актерскими работами. По замыслу Висконти в ролях Ливии и Франца должны были сниматься Ингрид Бергман и Марлон Брандо; в силу обстоятельств их пришлось заменить — Ливию сыграла Алида Валли (в достойном соответствии с режиссурой), а роль Франца исполнил Фарли Грейнджер (вполне передавший черты лощеного и циничного красавчика, но не достигший необходимой психологической точности и остроты). Роль Роберто Уссони (Массимо Джиротти) отошла на второй план, во многом из-за цензурных купюр, от которых особенно пострадали эпизоды сражения при Кустоце.

Предметом мысли режиссера явился один из смутных, кризисных моментов периода объединения Италии. В социологическом плане тема фильма — это, конечно же, кризис и упадок аристократии как правящего класса, как политической силы, оказавшейся в неразрешимом конфликте с интересами общества и народа. (Фильм прозвучал и как напоминание о совсем недавнем прошлом, когда другой правящий класс, класс буржуазный, препятствовал достижению единства действий в антифашистской борьбе.) Но еще более важна психологическая разработка сюжетного материала, образов персонажей — людей, чуждых автору фильма и в то же время близких ему, так сказать, генеалогически. Нам кажется, что справедливы те выводы и оценки, которые в своей книге о Висконти сделала В. Шитова, обратив особое внимание на тему измены, тему предательства⁵⁸. Не случайно предательство Ливии, сколь угодно мотивируемое ее неподдельной любовной страстью, в конечном счете вполне уравнивается с предательством Франца, с растленно-подлым поведением человека, обдуманно спасающего свою шкуру. Ливия — предательница в отношении к своему брату, к делу своего отечества и народа. Франц — дезертир из армии, временно побеждающей в войне за уже проигранное, неправое дело. Но и Ливия и Франц — в равной мере беглецы от истории. В этом автор обвиняет их и выносит им безжалостный моральный приговор. Отгородиться от хода

* «Чувство» стало одним из лучших в мире цветных фильмов того времени. Своей живописной разработкой фильм обязан прежде всего восстановившемуся сотрудничеству Висконти с оператором Г. Р. Альдо. Успев найти и разработать способы и приемы цветового воплощения картины, Альдо трагически погиб еще до окончания съемок. Его работу продолжили Роберт Краснер и Джузеппе Ротунно.

истории, объединиться эгоистически в изолированном мире интимных отношений, оправдаться любовью в совершаемых преступлениях — все это было бедою для героев «Наваждения», для Джино и Джованны; но для героев «Чувства», для Ливии и Франца, это есть вина, и невозможно сказать, остается ли для Ливии какой-либо внутренний путь к искуплению.

Перед нами герои, отрицаемые автором, отрицаемые исторически и нравственно (пусть даже до определенного момента их роман сохраняет черты чисто эстетической привлекательности). И зрителям и критикам режиссер тем самым задал неожиданную задачу. Отсюда, наверное, и проистекают многие упреки, обращаемые к данному фильму, будь то упреки в пессимистичности или в избыточном холодном эстетизме. «Мелодрама без сердца» — так выразился один французский рецензент. В любом случае подобные упреки подтверждают необходимость разбираться в содержании фильма, размышлять о его героях, о сути их взаимоотношений — и их отношений с Историей.

Та историзация повествования, которую предложил Висконти, оказалась одним из действительных и плодотворных путей развития опыта неореализма, его открытий в области социального анализа действительности.

Та «зрелищность» фильма, о которой столько говорилось, означала не столько возврат к формам традиционного кинематографа, сколько воскрешение на экране иной традиции — оперной. Для итальянцев наследие Верди и Пуччини, сама условность оперы как музыкального зрелища суть живая национальная традиция, народное достояние⁵⁹. Начинаясь сценой из «Трубадура», представляемого на подмостках театра, фильм и дальше продолжается как своего рода опера, хотя и в прозаической форме. Все это, вместе взятое, подсказывало новому итальянскому кинематографу один из реальных путей к восстановлению контактов с широкой публикой.

В 1957 году Висконти поставил новый фильм. Экранизация повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» оказалась еще одной неожиданностью, задала загадки критикам. Висконти, подробно отвечая на многочисленные вопросы о своем идейном замысле, говорил, в сущности, одно — что его занимала тема «контраста между мечтой и действительностью». Действие фильма режиссер перенес в итальянскую современность. От того призрачного света, от той рассеянной белизны, что зачаровывали Пушкина и Достоевского, в фильме не осталось почти ничего. Летний Петербург заменился зимним Ливорно,

пасмурным и мокрым. От знакомой нам атмосферы осталось немного — разве что густой туман, рассеивающий свет фонарей, во время одной из ночных встреч его и ее. И еще, хотя и не так прямо, — эпизод снегопада перед самой развязкой. Мы помним, что падающий снег стал одним из поразительных «российских лейтмотивов» в японской экранизации «Идиота», что создал Куросава. И все же фильм называется «Белые ночи». Название это, даже вне связи с Достоевским и с северным июнем, для итальянского слуха звучит не экзотически. Это словосочетание — *le notti bianche* — у итальянцев имеет еще и второй смысл, а вернее, для них он первый, ближайший: бессонные ночи. Стало быть, название фильма там, в Риме, Ливорно и Венеции, должно звучать примерно как «Ночи безумные, ночи бессонные...».

Зрелище, которое предстало зрителям Венецианского фестиваля 1957 года, казалось совсем уже странным для режиссера, бывшего одним из творцов неореализма. Современный Ливорно был воссоздан искусственно в павильонах римской Чинечитта — той самой, что так иронично была изображена в «Самой красивой». Улочки и площади, дворы и мостки каналов и перспектива на ночной город, с небом, о котором очень точно было сказано, что оно оперное, — умело написанным на заднике, затем хорошо освещенным... Можно представить себе всю степень смущения критиков, давно ратовавших за неподкупную натурную достоверность видимого и слышимого на экране, против всяческой павильонности, против искусственной среды. Отступление от неореализма?⁶⁰

В области формы — несомненно. Но сам Висконти именно в эти годы, объясняя свою позицию, настаивал на том, что вопрос о неореализме, да и вообще о реализме — это вопрос содержания, а не стилистической системы.

Каково же действительное содержание фильма? И если важнейшей для Висконти стала, как он сам признавал, тема «контраста между мечтой и действительностью», то как, с каким знаком она осмысливается?

Тема давняя. Да и герои нового итальянского кино мечтали об иной действительности — начиная еще с «Рима, открытого города». Потом на экране все отчетливее зазвучала тема разлада мечты и реальности. И если одни мастера кино оказались склонны стать на защиту грез, иллюзий, мечтаний «простого человека», то другие задались вопросом: а каковы же на самом деле эти грезы?

В. Шитова, исследуя «Белые ночи», определила данный фильм как «романтический по форме и антиромантический по мысли». Она же, опираясь на текст Достоевского, нашла определение теме фильма — «грех и преступление мечтательства»⁶¹. Но дело в том, что Марио и Наталия отнюдь не осуждены автором картины так безапелляционно.

Висконти ведет рассказ не без сочувственной теплоты, даже нежности в отношении к своим героям. И мы разделяем эти чувства, когда поднимаемся со своих мест, после того как отзвучали финальные такты музыки Нино Роты. «Романтический по форме, антиромантический по мысли» — такая формула, скорее, применима к фильму «Чувство». Что касается «Белых ночей», то здесь тема — не «грех и преступление...». Скажем иначе: болезнь мечтательства.

Болезнь, заслуживающая глубокого сочувствия, поскольку речь идет о данном конкретном человеке, ею сраженном, — и вызывающая к тревоге и сопотвлению, поскольку речь идет о социальной болезни ухода от действительности, от ее проблем и забот.

В своих хождениях Марио и Наталия не раз оказываются на мостике через канал. А поблизости, у самого канала, под стенами строений, видны какие-то люди, стоящие и сидящие возле костра. Поначалу они воспринимаются как обычный элемент романтической среды, но потом фиксируются все более четко. Мы видим наших героев в лодке, радующихся нежданному снегопаду, — и тут же снова видим эти фигуры у костра, ребенка среди них. Так на третьем плане, почти вскользь, возникает напоминание: а ведь этот волшебный снег падает и на наших героев («Как в сказке», — говорит Наталия) и вот на этих бездомных в ночи! Напоминание о той реальности, которой не замечают наши зачарованные герои. Автор фильма о ней не забывает, даже и соблюдая все принятые им правила романтического стиля и тона, даже и сохраняя всю меру сочувствия героям.

В их мечтательстве нам дано увидеть не только бегство от действительности, но и своего рода противостояние тягостной прозе жизни. Герои защищаются как могут, каждый по-своему. Марио — простодушный, мягкосердечный, добрый во всей своей неприкаянности, легкий человек, умеющий также и приспособливаться к обстоятельствам. И Наталия — с ее странной прелестью, с ее экзальтацией, с ее неспособностью вписывать себя в житейскую прозу. Один итальянский критик сказал, что Марио — это «парень из современности», а Наталия — «девушка из прошлого»⁶². Замечание, которое помо-

гает лучше оценить и сами эти образы и особенности превосходных актерских работ Марчелло Матроянни и Марии Шелл.

Таинственного Джулиано играет Жан Марэ. Роль необычная: одни прямо говорили о неудаче, другие же усматривали в созданном образе злую пародию на тех романтических персонажей, которых Марэ играл раньше, к вящей своей славе. Но все дело в том, что Джулиано по сути своей остается полнейшей неопределенностью. Ибо нам он представлен только лишь как объект мечтаний героини. По первоначальному режиссерскому замыслу он вообще не должен был появляться в кадре — даже в момент, когда Наталия и Марио его видят! Потом Висконти решил сделать его видимым персонажем и пригласить на эту роль Марэ. Так была достигнута существенная тонкость характеристики: Жан Марэ играет некоего человека, внешне очень похожего на Жана Марэ. Что опять-таки характеризует не столько этого человека, сколько Наталию.

Ведь легко вообразить, что для нее бабушкин жилец предстал в ореоле ассоциаций с «Рюи Блазом», «Графом Монте-Кристо», — какими еще могут быть эстетические вкусы и зрительские пристрастия этой бедной «девушки из прошлого»?

У мечты — опасная власть. В самозащите обнаруживается болезнь, радость оборачивается тягостью, настоящее сталкивается с прошлым, — в этих противоречиях заключена диалектика фильма.

«Белые ночи» — философско-психологический этюд на тему о мечтательстве. Метод Висконти здесь, как мы могли убедиться, чрезвычайно своеобразен: можно было бы определить данный фильм как опыт критического романтизма.

В том же 1957 году, когда Висконти работал над фильмом «Белые ночи», Феллини поставил фильм «Ночи Кабирии». Общность этих двух, очень разных, картин — не только в созвучии названий (сразу подмеченном критиками). Оба художника, каждый по-своему, подошли к одной проблеме, которую подсказывала сама действительность. То была проблема духовной самозащиты человека.

В итальянском обществе шел процесс дальнейшего капиталистического развития. Пропаганда все более громко вещала об «экономическом чуде». Рос валовый продукт, увеличивалось число рабочих мест, повышался уровень потребления. Жизнь демонстрировала многообразные возможности. Но дышать не стало свободнее, а жить стало сложнее. «Социальный мир» не наступил, борьба продолжалась, проблемы человеческого существования становились по-новому острыми. От киноискус-

ства, так же как и от литературы, потребовалось — сообразно времени — исследовать связи бытия и сознания современного итальянца, его практические и духовные устремления, его внутренние возможности и невозможности, его состояние в изменяющемся внешнем мире, пути его самоопределения в социальной действительности.

В 1958 году Висконти вместе с Васко Пратолини наметил сюжет своего будущего фильма. Затем в написание сценария включилась Сузо Чекки д'Амиико и другие новые соавторы.

Замысел фильма «Рокко и его братья» определился на перекрещении двух линий развития висконтиевской мысли. Необходимость выразить и осмыслить современные процессы, происходившие в обществе, совпала с давним намерением продолжить Большую трилогию о проблемах итальянского Юга. Если в фильме «Земля дрожит» шла речь о сицилийских рыбаках, то теперь рассказ велся о крестьянах из Лукании, об их судьбах.

Действие фильма происходит с октября 1955-го по февраль 1960 года. Крестьянская семья Паронди во главе с матерью, Розарией, после смерти отца переехала из Лукании в «северную столицу» Милан, где уже обосновался старший сын, Винченцо. Розария надеется, что и для остальных сыновей — Симоне, Рокко, Чиро и маленького Луки — здесь удастся обеспечить завтрашний день. Однако ее первенец, Винченцо, собирается жениться и, к большому гневу матери, не берет на себя ответственность за устройство всей семьи. Паронди ютятся в полуподвале, перебиваются случайными заработками. Симоне поступает в школу бокса, где делает явные успехи. Рокко работает рассыльным в прачечной. Материальное положение семьи мало-помалу начинает налаживаться. Симоне, однако, поддавшись соблазнам жизни в большом городе, все более склоняется к паразитизму и потребительству. Увлечшись уличной девушкой Надей и сойдясь с ней, он добывает деньги и подарки для нее путем краж; заподозрив неладное, Надя решает порвать с ним. Поскольку Симоне поставил под угрозу свою боксерскую карьеру, отлынивая от тренировок и нарушая режим, — тренер Чекки предлагает Рокко попробовать силы на ринге. Надежда тренера на то, что Рокко Паронди может заменить своего беспутного брата, вполне оправдывается, но вскоре Рокко получает призывную повестку. Пока он служит в армии, семья переезжает в новую, трехкомнатную квартиру; Винченцо женится на своей избраннице Джинетте, у них родится ребенок; Чиро поступает на работу

на автозавод «Альфа-Ромео». Так проходит год. В провинциальном городе, где Рокко служит, он случайно встречает Надю, отбывшую здесь тюремное заключение. С этой неожиданной встречи начинается их любовь. Надя верит в то, что вместе с Рокко — добрым и чистосердечным — она обрела новую жизнь. Полные надежд, они возвращаются в Милан. Вскоре об их отношениях узнает Симоне. Одержимый изменной завистью, ревностью и злобой, он вместе с друзьями подстерегает влюбленных на пустыре и насилует Надю на глазах у брата. Рокко считает себя виновником всего происшедшего и — в мучительном объяснении с Надей на крыше Миланского собора — отказывается от своей любви ради Симоне. Оскорбленная и лишенная надежд, Надя возвращается к прежней жизни. Рокко становится профессиональным боксером. Симоне приводит Надю в дом, вызывая к ней ненависть старой Розарии; он опускается все более, пьет, играет в карты, вымогает деньги у братьев, а в довершение всего избивает и грабит импресарио Морини. Чтобы замять дело и не впутывать полицию, Рокко принимает предложение Морини и подписывает контракт на долгосрочное участие в боксерских состязаниях. Надя, не выдержав жизни с Симоне, покидает его окончательно. В те самые минуты, когда завершается финальный матч претендентов на чемпионский титул, когда Рокко наносит своему сопернику серию сокрушительных ударов, — на окраине Милана, у гидропорта, озверевший Симоне, подкараулив Надю, закалывает ее ножом. А когда уже в разгаре семейный праздник в честь чемпиона Рокко и одна только Розария грустит об отсутствующем Симоне, тот появляется и в страхе признается Рокко в совершенном убийстве. Единственный, кто не ослеплен любовью к злосчастному брату, Чиро, сообщает в полицию, и Симоне скоро арестовывают. Внутренне переживая все происшедшее, Чиро спустя некоторое время объясняет младшему брату Луке причины происшедших несчастий: семья покинула родные места, оторвалась от корней в поисках новых возможностей, — но кроме возможностей есть еще и обязанности, и их-то принять и понять труднее всего. Чиро надеется, что и в их родной Лукании жизнь изменится к лучшему, так что Луке когда-нибудь удастся вернуться туда и быть счастливым.

Фильм «Рокко и его братья» стал главным событием Венецианского фестиваля 1960 года. Дирекция фестиваля сделала все, чтобы не присуждать фильму главной премии;

в знак протеста член жюри Сергей Бондарчук и вся советская делегация покинули фестиваль. Вокруг фильма Висконти в Италии разгорелась борьба. Правые политики, пытавшиеся взять верх в руководстве страной, мобилизовали цензуру, прессу и полицию, чтобы преградить фильму путь на экраны или, во всяком случае, подвергнуть его купюрам. Та откровенность мысли, та эмоциональная сила, с которыми этот фильм поставил насущные вопросы жизни итальянцев, сделали его общезначимым фактом социальной жизни.

О нем очень много говорили и спорили. Речь шла и о том, что Висконти на совершенно новом уровне развил открытия, когда-то сделанные неореалистами. И о том, как оказались переосмыслены классические мотивы прозы Достоевского: в отношениях Нади, Рокко и Симоне отчетливо звучало напоминание о «треугольнике» главных героев романа «Идиот» — Настасьи Филипповны, Мышкина и Рогожина. И о том, каким открытием стали актерские работы исполнителей этих ролей — Анни Жирардо, Алена Делона, Ренато Сальватори. То было режиссерское раскрытие артистических талантов, — не только эти, но и многие другие актеры будут считать себя обязанными этому режиссеру своими лучшими ролями.

Вспоминаются первые просмотры фильма в Москве. Он произвел сильное и сложное впечатление: глубины, и наполненности, и необычайной режиссерской воли, а вместе с тем некой противоречивости, какой-то тревожащей и бередящей дисгармонии. Это, казалось, легко было определить: не сведены в единство крайности натурализма и эстетизма, психологическая напряженность соседствует с социологической схематичностью, а образ Чиро — героя, по идее выражающего положительную перспективу, — намечен совсем бегло и очерчен гораздо слабее, чем образы, составляющие центральный «треугольник». Немало говорили о жестокости сцен насилия и убийства. Сцены эти производили тяжкое впечатление, особенно на фоне строгости экранного повествования в других частях картины. Однако дело было не только в этом. Нами, критиками, этот фильм Висконти воспринимался в соседстве и в неизбежном сопоставлении с другой важнейшей итальянской картиной того времени — со «Сладкой жизнью» Феллини. При всех спорах вокруг Феллини, при всем признании разоблачительной силы его «фрески», было ощутимо особое качество его взгляда на мир и людей: взгляда изумленного, проникнутого верой в невероятное и надеждой на неиссякаемые глубинные возможности человека, — взгляда поэтического, говоря коротко, и это естественно передавалось зрителю

скому восприятию, предрасположенному не просто встречаться с персонажами, но общаться с автором. Висконти взирал на своих персонажей существенно иначе — с позиций тяжелого и горького исторического опыта, с точки зрения вневличных, социальных закономерностей, слишком часто приводящих человека к краху, и не потому только, что таков фатальный детерминизм внешних обстоятельств, властвующих над человеком, и тщетны попытки его чего-то добиться, но потому, что человек слишком часто выступает как соучастник своего разгрома, сам этому разгрому неожиданным образом способствует. Он не свободен потому прежде всего, что не постиг необходимости, не почувствовал свои обязанности в их развитии. Таков взгляд Висконти на персонажей «Рокко...» — взгляд тревожный, обеспокоенный, сочувственный и в то же время свободный от обольщений. Отождествить себя с этим взглядом было труднее, нежели со взглядом Феллини, чье видение особенно зачаровывало именно тогда, в 1960-м и 1961-м, когда «Сладкая жизнь» явилась главным событием зарубежного кино для нас, москвичей и ленинградцев. (Мы, критики, оказались — при всем почтении к фильму «Рокко и его братья» — менее отзывчивы к нему, чем наш отечественный кинозритель. Фильм этот стал у нас событием кинематографического года тогда, когда был выпущен в советский прокат.)

Ныне фильм Висконти воспринимается во многом иначе. То, что казалось дисгармонией и диспропорцией, теперь меньше ощущается благодаря замечательной строгости и ясности экранного повествования, благодаря неизменной уравновешенности и широте взгляда камеры, — короче, благодаря режиссерскому стилю и авторскому методу. Что касается жестоких перипетий сюжета — они неизбежны, они обоснованы изображаемой реальностью.

Нельзя не вспомнить о том, как после кратковременной — спокойной и умиротворяющей — ясности, возникшей в повествовании вместе в любовью Нади и Рокко, — вдруг начинает сгущаться предчувствие ужаса, которое потом, в ночной темноте, у моста через Гизольфу, разражается сценой насилия и избиения. Затем — не менее жестокая, в белом свете туманного полдня, сцена объяснения Рокко с Надей, когда он, не в силах постигнуть происшедшее и возвращаясь к старозаветному семейному «табу чести», отказывался от нее: «Ты женщина моего брата». Но самым жестоким в фильме было, кажется, ни то, ни другое, ни даже эпизод убийства Нади, — но тот момент, когда Надя решала возвратиться к Симоне

и жить с ним. Именно этот поворот сюжета, почти нестерпимый тогда, да и сейчас, сгущал происходящие события до безысходного мрака, из которого выход был один — в кровь и смерть.

Теперь выглядит гораздо более убедительной логика движения событий и характеров фильма. Что же касается того неравновесия в изображении братьев, при котором положительный герой оказался лишь бегло, легким контуром намечен, — то и на это можно посмотреть иначе.

Да, в фильме есть центральные герои и есть такие, чей удел — открывать и замыкать действие. К этим последним относится и Чиро, при всей важности его задачи — прямо высказать идею, важную для автора. Висконти говорил о своем Чиро как о человеке, несущем в себе новые социальные возможности. Что это значит? Возможны разные предположения относительно будущего Чиро, особенно если иметь в виду ту беглость и недостаточную определенность, какими отличается его образ. Кем он будет? Сознательным рабочим, неизменно борющимся за новый социальный строй? Или же его социальная активность перейдет на пути реформизма, а потом приведет его в ряды буржуа новой генерации? Такой вопрос возникал не раз. И то и другое предположимо по отношению к тому Чиро, которого мы видим на экране, — живому, деловитому, умеющему сообразовываться с реальностью, а в то же время далеко не раскрытому, не развившемуся, не проявленному изнутри. И может быть, художническая интуиция остановила Висконти на полпути в характеристике этого героя, помешав ему выдавать желаемое за действительное?

Но остается еще один герой — мальчик Лука. И для нашего понимания фильма сохраняют свою силу давние слова Антонио Грамши — простая, обыденная фраза из тюремного дневника, вошедшая в сознание многих итальянцев на правах высокой поэтической метафоры:

«Все семена погибли, за исключением одного, да еще не скажу, что из него прорастет, но надеюсь, что не сорняк»⁶³.

Весною 1962 года Висконти вновь прибыл на Сицилию, чтобы экранизировать роман Джузеппе Томази ди Лампедузы «Леопард».

Этот исторический роман несколькими годами ранее стал одним из громких событий итальянской и общеевропейской литературной жизни, завоевав посмертную славу своему автору, сицилийскому аристократу-интеллектуалу. Центральный персонаж романа (внутренне очень близкий автору) — князь Фабрицио ди Салина, сицилийский феодал, просвещенный и

дальновидный человек; с его точки зрения представлены и характеризованы описываемые события, происходящие в начале 1860-х годов. Внутренне проникаясь скепсисом и пессимизмом в отношении к будущему, князь Салина чувствует закономерный ход истории и сознает, что это нежеланное для него будущее — действительно и что оно, может быть, принесет некую иную правду. Поэтому он содействует происходящим переменам, продолжая презирать тех, кто берет дело этих перемен в свои руки,— тех, кто пользуется плодами революционного процесса...

Нет нужды объяснять, как много зависело от исполнителя главной роли. Первый актер, о котором подумал Висконти, был Николай Черкасов. Потом предполагалось, что князя будет играть Лоренс Оливье. Когда его участие оказалось невозможным, Висконти предложил кандидатуру американского актера, давно прославившегося своими ролями в авантюрных и военных сюжетах, а совсем недавно — ролью Эрнста Яннинга в фильме Стэнли Креймера «Нюрнбергский процесс». Это был счастливый выбор: Берт Ланкастер оказался идеальным исполнителем роли дона Фабрицио.

Висконти еще не создавал фильмов такого постановочного размаха. Фирма «Титанус» щедро финансировала эту работу, делая ставку на зрелищное богатство будущего «авторского боевика» и рассчитывая на большой коммерческий успех в прокате. Цвет, широкий экран, почти три с половиной часа времени, актеры звездного ранга в необычном сочетании (Ланкастер и Делон, Рина Морелли и Клаудия Кардинале, Паоло Стоппа и Серж Реджани), эффектная смена дворцовых интерьеров и природы — городской, пейзажной, батальной... Традиционная для Висконти тщательная работа по воссозданию среды и обстановки действия также обрела небывалый размах.

Фильм был воистину зрелищем, на экранах Италии и других стран он завоевал у зрителей большой успех. Наравне или почти наравне с другими кассовыми боевиками. И вместе с тем — не войдя в их ряд, не снизойдя до них по своему качеству.

1860 год, май. Во время утренней молитвы в доме князя Фабрицио ди Салины становится известно о высадке войск Гарибальди в Марсале. На территории Сицилии разгорается гражданская война между республиканцами, сторонниками Гарибальди, и приверженцами династии Бурбонов, правящей

в сепаратном неаполитанско-сицилийском королевстве. Дон Фабрицио воспринимает все это как неизбежность, а вместе с тем как будто разделяет позицию своего племянника Танкреди, князя Фальконери: «Что-то должно измениться, если мы хотим, чтобы все осталось по-прежнему». Когда Танкреди решает вступить в гарибальдийские войска и тем самым примкнуть к авангарду исторического движения, дон Фабрицио оказывается единственным в семье, кто поддерживает этот шаг, пусть даже его отказывается одобрить духовник семейства, иезуит Пирроне. 27 мая 1860 года победой Гарибальди завершаются бои в Палермо. Семья Салины по обыкновению отправляется на летний отдых в Доннафугату. Происходит народное голосование по вопросу об объединении Италии: речь идет о выходе Сицилии из-под власти Бурбонской династии и присоединении ее к Савойскому королевству. Дон Фабрицио голосует и публично высказывается за эту акцию. Для него не станет открытием узнать потом, что «единодушное» голосование не было единодушным, что результаты его подтасованы «новыми людьми» — буржуазией, которая стремится повернуть дело объединения Италии к вящей для себя выгоде. Один из этих людей — теперешний мэр Доннафугаты, Калоджеро Седара, человек безродный и неотесанный, но сумевший разбогатеть на всяческих сделках, пользуясь политической конъюнктурой. В его дочь и наследницу, красавицу Анджелику, влюбляется молодой Танкреди, уже покинувший гарибальдийские войска и ставший офицером короля Савойского. И вновь князь Салина поддерживает решение своего племянника: давно зная и не принимая во внимание то, что в Танкреди влюблена его, князя, родная дочь Кончетта, он самолично просит у Калоджеро Седары руки его дочери для Танкреди. Совершается взаимовыгодная сделка, сулящая ее участникам завидные перспективы. Но сам князь не желает ими пользоваться. А когда представитель пьемонтского парламента (органа всеитальянской конституционной монархии) предлагает дону Фабрицио сенаторское кресло, князь отказывается. Он не верит в возможность изменить Сицилию. «Я принадлежу к уходящему классу... — говорит он, — я свободен от иллюзий и не способен к самообману... Мы — леопарды, львы; те, кто придет на смену, будут шакалишками, гиенами...» Дону Фабрицио остается немного: в Палермо, во дворце Понтелеоне, он даст торжественный бал в честь помолвки своего племянника. На этом балу прекрасная Анджелика будет введена в круг высшей сицилийской аристократии. На этом балу князь Салина в полной мере почувствует дыхание смерти. А потом,

идя в одиночестве по предрассветной улице, он услышит звуки выстрелов: то королевские солдаты казнят мятежников республиканцев, пытавшихся продолжить дело Гарибальди.

В фильме этом обнаружилась одна неожиданность: критики заговорили о лиризме или даже о сокровенной автобиографичности, связывая это, разумеется, с великолепным образом князя Салины. Да, есть основания утверждать, что с этим фильмом в художественном мире Висконти обнаружилось лирическое самочувствие автора. Оно наиболее ощутимо в теме безвозвратно уходящего времени и его ценностей, в теме отношений между поколениями, в теме возраста. Оно, это самочувствие, и в том, как старый князь взирает на своего племянника, блестящего и умного оппортуниста Танкреди, который внутренне уже лишен столь многого из того, чем обладает дон Фабрицио... И в том, как князь на балу танцует свой последний вальс с Анджеликой, избранницей и невестой Танкреди, — с этой ослепительной красавицей, с этим воплощением цветущей и победительной юности. Да и во всей атмосфере грандиозной сцены бала, переходящей в финальный монолог дона Фабрицио, обращенный к утренней звезде... Образ, воплощенный Бертом Ланкастером, был не случайно воспринят как *alter ego* Висконти. Подобного соотношения между автором и героем еще не было ни в одной висконтиевской картине.

Некоторые из горячих поклонников Висконти, защитников «Земля дрожит», «Чувства», «Рокко и его братьев», выразили свое разочарование и свои опасения в связи с тем, что режиссер слишком любовно, слишком бережно, слишком «некритически» экранизировал роман Томази ди Лампедузы. Что он, как представлялось, отошел от тех позиций, какие занимал в фильмах «Земля дрожит» и «Рокко и его братья». «Великое произведение» — так отозвался о фильме Пальмиро Тольятти. В своей записке (от 2 апреля 1963 года, адресованной Антонелло Тромбадори) он просил передать Висконти свое «восхищение и безоговорочное одобрение». «Такое впечатление, что в каждой его новой работе ему удастся превзойти самого себя». По мнению Тольятти, в фильме также превзойден и роман, в котором есть «много неудовлетворенных притязаний». Отзыв этот завершается восторженной оценкой сцены бала⁶⁴.

В мае 1963 года фильм «Леопард», представленный на конкурс Международного фестиваля в Каннах, был удостоен главного приза — «Золотой пальмовой ветви».

Висконти достиг зенита своих художнических сил, достиг того «акме» (как называли это древние греки), за которым следует постепенное нисхождение жизни к ее закату. Висконти будет долгожителем в искусстве. «Леопард» стал его седьмым большим фильмом, после него будут созданы еще семь. И ясность мысли, и творческую энергию, и волю к воплощению замыслов Висконти сохранит до последних лет и месяцев, его мастерство еще приумножится, а его работоспособность всегда будет внушать изумление. Но того расцвета сил, который проявился в напряжении борьбы за «Рокко...» и затем в «Леопарде», с его свободой и полной дыханием, с его строгой и непринужденной грандиозностью,— этого Висконти, быть может, уже вряд ли достигнет. «Превосходить самого себя» будет для него гораздо труднее. Начиная с «Леопарда» Висконти становится художником в возрасте. А отношения его с современностью и ее проблемами оказываются чем дальше, тем более сложными.

Следующую свою кинопостановку Висконти завершил в 1965 году. Поясняя жанр фильма, Висконти сравнивал его с детективным романом. В одном из интервью он заметил: «Я следил за моими персонажами и за тем, что они делают, как за чудовищными насекомыми, которых наблюдают с интересом, но не приближаясь к ним»⁶⁵. С другой стороны, он не скрывал, что сюжетная схема фильма восходит к античной классике, а именно к «Орестейе». Тут можно было бы указать прямо на миф об Оресте и Электре, транспонированный в трагедию не только у Эсхила, но и у Софокла и, по-своему, у Еврипида. Итак, брат и сестра мстят за погибшего отца — убийце, ставшему их отчимом, и матери — пособнице убийства. Но воплощение этой фабулы и ее развитие очень далеко уходят от того, как это выглядело и мыслилось в древнегреческих трагедиях.

Вольтерра, 1960-е годы. Сюда, в свой родной город, приезжает из Женевы, где она работает переводчицей, Сандра Доусон со своим мужем, американцем Эндрю. Ее приезд в Вольтерру связан с предстоящей передачей муниципалитету фамильного сада, превращаемого в парк, которому присваивается имя отца Сандры, профессора Вальд-Лудзатти, учено-еврея, погибшего в Освенциме. Оказавшись в родительском доме — старом палаццо, полном тайн и напоминаний,— Сандра меняется: ее явно что-то волнует. Настороженный Эндрю видит ее смятение, вызванное встречей с ее братом Джанни.

Выясняется, что Сандра и Джанни когда-то находились в сообществе против матери и ставшего ее вторым мужем адвоката Джилардини, подозреваемого в том, что он, будучи ее любовником, выдал их отца в руки нацистов. Ныне, поскольку мать давно уже больна психически, Джилардини управляет всем семейным имуществом. Обращение Сандры к прошлому, как будто продиктованное желанием полностью выяснить причины и обстоятельства гибели отца, пробуждает в ней самую память о другой тайне. А именно о тайне былых отношений Сандры с братом, которые сам Джанни, оказывается, описал романтически, смешивая правду и вымысел, в рукописи под названием, извлеченным из поэзии Леопарди,— «Туманные звезды Медведицы...». Желая разобраться в происхождении, Эндрью собирает членов семейства за столом и надеется получить объяснения. Джилардини прямо обвиняет Сандру в кровосмесительной связи с братом. На это обвинение Джанни ничем не отвечает. Эндрью теряет самообладание и жестоко избивает Джанни, после чего покидает дом, на прощание призвав жену распрощаться с прошлым и вернуться к нему. Джанни обращается к сестре с мольбами и требованиями: он заверяет ее, что готов уничтожить рукопись своего романа, дабы не компрометировать Сандру, но взамен требует, чтобы она осталась с ним, и угрожает самоубийством. Сандра сопротивляется его домогательствам и отвергает их. Оставшись один, Джанни принимает яд. Наутро происходит церемония передачи семейного сада муниципалитету и открытия памятника профессору Вальд-Лудзатти. Во время церемонии появляется друг семьи, врач Пьетро, и сообщает Сандре о смерти брата.

Таков сюжет фильма — из всех произведений Висконти наиболее противоречивого, наименее ясного внутренне.

В сознании и в памяти этот фильм отпечатывается отдельными ситуациями, кадрами, изобразительными мотивами.

Лицо Клаудии Кардинале — в момент, когда Сандра, ее героиня, слышит первые такты «Прелюдии, хорала и фуги» Франка, той музыки, что повергнет ее в стихию тайн ее прошлого...

Кадры путешествия из Женевы в Вольтерру (на их фоне проходят вступительные надписи фильма) — камни Европы и ее современный антураж, сочетание и чередование старины с современным по состоянию на 1964 год, со всей точностью уловленному камерой...

Лунная ночь, две фигуры на фоне замка...

Ветер под сумеречным небом, треплющий пышные темные кроны деревьев...

Коллекции этрусских надгробий в музейных залах...

Листва и старый камень...

Но о чем этот фильм?

Речь идет как будто о восстановлении истины. И оказывается, что можно восстановить тот или иной факт, но истина невосстановима. Логика дознания, логика «детектива» постепенно рушится.

Мать не скажет ничего, ибо рассудок ее помрачен.

Джилардини не скажет, ибо скрывает.

Джанни беззастенчиво паразитирует на прошлом, пользуясь памятью как орудием личного самоутверждения и самооправдания в настоящем.

А Сандра, приехавшая сюда как бы расследовательницей, неизвестно чего больше хочет — памяти или забвения. А если памяти, то какой и о чем?

Желание раскрыть переплетается в ней с желанием сокрыть. Все перепутано.

Времена войны и борьбы с фашизмом все более отдаляются.

Память об истории стирается, размывается, затуманивается, вытесняемая какой-то иной памятью.

Правда всплывает, перемешанная с вымыслом и ложью.

«Современная Электра» оказывается лжегероиней — смутной, неискренней, малодушной.

Ход дела провоцирует грустные и скептические умозаключения о власти прошлого над сознанием и жизнью людей. О неизбежности этой власти и о ее противоречивой двойственности.

С одной стороны, прошлое существует, и освободиться от него — опасное обольщение. Потеря памяти обезчеловечивает.

Но с другой стороны, возврат к прошлому, погружение в него таят в себе опасность: отдавшись прошлому, человек так или иначе исключает себя из продолжающейся реальной жизни.

Тема памяти возникала до этого в западном кино не раз. Особенно принципиально — в еще недавних работах французских режиссеров, прежде всего Алена Рене. В прославленном фильме «Хиросима, моя любовь» безутешная и мучительная память становилась спасительным залогом полноты человеческого существования. Фильм Рене «Ночь и туман» — непреодолимое по мысли и достоинству запечатление исторической

памяти о фашизме и его лагерях. В основе этих произведений была заложена благородная, поэтическая — и в то же время рационалистическая — концепция памяти: как необходимой опоры разума, ответственности, социального самоопределения человека. Память утверждалась прежде всего в одном, неоспоримо важном ее отношении — как способность и сила, воссоединяющая человека с исторической действительностью. Так оно и есть, но отнюдь не всегда. Память может воссоединять человека с историей, а может и разъединять его с ней, подсказывая ему путаные, тупиковые, гиблые пути.

Фильм Висконти говорит как раз о противоречии между памятью и историей, возникающем при утере связи времен. О людях, замкнувших себя в отдельном, застойном, изолированном от исторической жизни мирке личных и частных отношений. И о том, что их память, сколь угодно возбуждаемая, не приносит им ничего, кроме бесплодного томления и мучительной внутренней суеты.

Висконти не впервые обращается к искаженным отношениям между человеком и историей, раскрывает гибельность попыток убежать от истории, опровергает иллюзии внеисторического существования. Но какие бы гибельные ошибки ни совершались персонажами «Наваждения», «Чувства», «Рокко и его братьев», — их искаженные «малые миры» виделись в кругу большого мира, в поле закономерностей движущейся исторической действительности, в свете которой они рассматривались и оценивались. В «Туманных звездах Медведицы...» авторский взгляд на героев оказался не только отстраненным, но и предельно суженным. Организовав сюжет по схеме античной трагедии, Висконти в данном случае свел историческую реальность к ее памятникам. Приметы и знаки прошедшего не решают дела. Для персонажей фильма история «прекратила течение свое». А для автора, для Висконти? Похоже, что свойственное ему живое ощущение продолжающегося хода истории сменилось ощущением безвременья.

В 1967 году Висконти завершил постановку еще одного фильма. Он оказался явной неудачей. Это может показаться невероятным, если иметь в виду, что ставилась эта картина не случайно, что готовилась она по давнему замыслу Висконти, о котором он впервые заявил еще в начале 60-х годов: фильм «Посторонний», по знаменитому роману Альбера Камю.

Почему «Посторонний»? На этот счет Висконти давал различные объяснения, но оценить их вескость можно было бы лишь в том случае, если бы мы имели в итоге дело с вопло-

ценным замыслом. Но фильм был поставлен, а замысел остался нереализованным.

К концу 60-х годов положение Висконти в итальянском и европейском кино очевидным образом изменилось. Если фильм «Рокко и его братья» прямо и очевидно соотносился с теми социальными и политическими проблемами, которые волновали итальянцев в 1960 году, то в дальнейшем уловить и определить подобные соотношения становилось все труднее.

В 1968—1969 годах — в памятное время усиления социальной борьбы в Италии и во всем западном мире, в период стремительной политизации сознания и культуры, когда большинство левых интеллигентов и деятелей искусства было озабочено тем, чтобы теоретически и практически решать острейшие проблемы современности, — Висконти обратился к историческому прошлому. Свой очередной фильм он посвятил событиям, происходившим в Германии в 1933—1935 годах, в первые годы нацистского режима.

Фильм был назван как опера Вагнера — «Гибель богов».

Путь, который избрал Висконти, создавая эту картину, оказался неожиданным. В ходе написания сценария вместе со своими соавторами он скрупулезно изучил всевозможную историко-документальную литературу о третьем рейхе; были точно уяснены состав, расположение и взаимосвязь реальных исторических фактов и персонажей 1933—1935 годов — всего того, что представило собою основания и прототипы для создававшегося сюжета.

Однако Висконти не хотел делать «реконструированную хронику» или «инсценированный документ». Все действующие лица вымышлены, хотя они так или иначе характерны для этого времени и его социальных сил. Документальной доподлинности Висконти предпочел эмоциональную правду. Он стремился, сказали бы мы, к «истине страстей».

Уже сказано, что основой фильма «Гибель богов» были факты истории. Что сохраняется от них в сюжете? Во-первых, отражение важного общего процесса — сближения и отчасти сращивания верхушки капиталистических монополий с «элитой» гитлеровского режима, только что пришедшего к власти. Во-вторых, некоторые события, входящие в сюжет косвенно или прямо. Прежде всего это памятный пожар рейхстага — нацистская провокация, мотивировавшая начало политического террора в стране. Затем событие, в экранном сюжете ставшее центральным, — «Ночь длинных ножей», когда Гитлер при помощи одной вооруженной силы режима, «охранных отрядов» (СС), нанес сокрушительный удар по другой вооруженной силе

режима, по «штурмовым отрядам» (СА), заподозренным в потенциальной оппозиции. Событие это, взятое в одном из главных мест своего свершения, претворялось в одну из сильнейших сцен фильма. Остальное — вымысел, различным образом обоснованный.

Германия, 27 февраля 1933 года. Барон Иоахим фон Эссенбек, глава металлургического концерна, празднует день своего рождения в кругу родственников и приближенных. Здесь собираются: племянник Иоахима, Константин фон Эссенбек с сыном Гюнтером; внучатая племянница Элизабет и ее муж Герберт Тальман, вице-президент концерна; вдова сына Иоахима, Софи фон Эссенбек, ее сын Мартин, законный наследник достояния фирмы, и ее любовник Фридрих Брукман, исполнительный директор сталелитейных заводов; и, наконец, дальний родственник Эссенбеков, гауптштурмфюрер СС Ашенбах. Торжество прервано сообщением из Берлина о пожаре рейхстага. Глава семейства объявляет свое решение назначить вице-президентом Константина фон Эссенбека, члена нацистской партии, занимающего важный пост в СА. Уволенный в отставку Герберт Тальман, человек либеральных убеждений, понимает, что теперь он может спастись лишь бегством за границу. Пользуясь ситуацией, Фридрих Брукман, подстрекаемый Софи и Ашенбахом, ночью убивает старого Иоахима в его спальне; ответственность за это возлагается на бежавшего Герберта. Отныне формальным главой концерна должен стать наследник и основной держатель акций — Мартин фон Эссенбек, испорченный юноша со скванной волей. По наущению матери он выдвигает на пост президента Фридриха Брукмана. Затем — после самоубийства Лизы Келлер, девочки-еврейки, которую Мартин совратил на квартире своей любовницы Ольги, — осведомленный Константин начинает шантажировать Мартина, и тот в панике скрывается на чердаке замка. Софи договаривается с Ашенбахом о том, как замаять это дело, и о том, как устранить Константина с помощью Фридриха Брукмана. На рассвете 30 июня 1934 года в Висзее, в расположение отрядов СА, где накануне состоялось празднество, закончившееся пьяной оргией, прибывает отряд СС во главе с Ашенбахом, чтобы истребить собравшихся здесь штурмовиков. В этой акции участвует, с автоматом в руках, Фридрих Брукман, который, повинаясь воле Софи, расстреливает Константина. Всячески провоцируя борьбу за власть в семействе Эссенбеков, эсэсовец Ашенбах использует каждого из ее участников в интересах нацистского

дела. Софи устраняет Элизабет, добившись отправки ее в концлагерь и интернирования ее детей, чтобы вынудить ее мужа Герберта вернуться и передать себя в руки гестапо. Ашенбах убеждает юного Гюнтера, сына Константина, вступить в гитлеровскую партию, но главную свою ставку делает теперь на Мартина, разнуздывая в нем жажду власти и разжигая его затаенную ненависть к Софи, подавляющей его волю. Маниакально стремясь к самоутверждению, ощутив себя, наконец, «по ту сторону добра и зла», Мартин совершает насилие над матерью. А вскоре он, уже облаченный в мундир СС, устраивает в фамильном замке банкет по случаю ее свадьбы с Брукманом. Пройдя ритуал венчания, полупомешанная Софи и покорно повинующийся Фридрих получают от Мартина «в подарок» ампулы с цианистым калием. Над трупами новобрачных Мартин застывает в жесте нацистского приветствия.

Фильм производит впечатление грандиозного полотна, написанного в приподнятом, сгущенном, мрачно-выразительном стиле. Он напоминает и античные (например, еврипидовские) трагедии и наполненные кровопролитиями всяческого рода пьесы современников Шекспира, да и самого Шекспира — его «Макбет», переключки с которым созданы в фильме преднамеренно. А также оперы Рихарда Вагнера.

Но что означает название «Гибель богов»? Идет ли речь о персонажах фильма? Нет, тут речь идет скорее о «сумерках», о «падении», о «гибели» *богов*, то есть о крахе верований, о падении устоев традиционного отношения к миру и человеку, об отрицании нравственных принципов, складывавшихся веками. Гитлер заверял тех, кто присягал ему, в том, что освободит их «от унижающей химеры, называемой совестью». Как начинается этот процесс и как он развивается — в фильме показано наглядно. И вполне логично, что самыми эффективными орудиями нацизма, наиболее «своими» для него людьми становятся именно те, кто оказался уже предрасположен к этому «освобождению от совести». Главная внутренняя сила, движущая поступками персонажей этого фильма, — самоутверждение и неодолимое стремление к власти. Соблазн силы, соблазн власти — то, что так тщательно и искусно провоцирует эсэсовец Ашенбах. Он использует, а затем приносит в жертву и Константина, и Фридриха Брукмана, и Софи. Но Мартин оказывается самой желанной и лакомой добычей для нацизма, не только потому, что он законный наследник концерна, но еще и по всему своему внутреннему строю: этот способен преступить,

и уже преступает, любые пределы. Фашизм, так сказать, усыновляет Мартина.

Висконти исследовал «психоидеологию» фашизма не ради чисто научной реконструкции прошлого. Его занимала повторяемость зла. Именно поэтому персонажи и мотивы фильма окружены отзвуками и отсветами разнообразных мифологических, литературных, музыкальных ассоциаций. Софи фон Эссенбек — и леди Макбет. Эпизод с Мартином, совратившим малолетнюю девочку, прямо ассоциируется с «Исповедью Ставрогина» из «Бесов» Достоевского. А фигура Ашенбаха, уловляющего умы и души, аналогична образу Петра Верховенского из того же романа. Персонажи фильма превращаются в некие символы, смысл которых выходит за пределы исторического отрезка времени, изображаемого в фильме. Этого хотел Висконти.

Его упрекали в мифологизации исторических фактов. Его критиковали, и не без оснований, за принятый им путь психологизации, во многом исходящий из неофрейдистских учений о «воле к власти». Не будем, однако, забывать, что перед нами произведение художника, стремившегося к максимально убеждающей зрителя, максимально воздействующей на его эмоции антифашистской проповеди.

Созданный как раз по истечении двух десятилетий после окончания второй мировой войны, когда были сделаны попытки реализовать понятие «срок давности» в отношении преступлений, совершенных фашистами, когда уже выросло новое поколение людей, не обладающих живой памятью о том, что было, — фильм этот противостоял любым попыткам, осозанным или неосозанным, смягчить и притупить оценку гитлеровского фашизма как величайшего зла и фашизма вообще как величайшей опасности.

А с другой стороны, фильм оказался направлен против психологии современного политического волюнтаризма и терроризма независимо от того, рядится ли он в черные или красные одежды, мыслит ли себя в правозкстремистских или левозкстремистских терминах. И если эксцессы терроризма, вспыхнувшие в разных странах к концу 60-х годов, заставили современную мысль возвращаться к предупреждениям, которые дал Достоевский в «Бесах», — то, стало быть, ко времени пришли и те ассоциации с этим романом, что даны у Висконти. Фильм смотрелся внимательно, и звучание его в условиях современности ощущалось внятно.

И тем не менее именно тогда о Висконти впервые заговорили как о «мастере прошлого», имея в виду сложность от-

ношений этого художника и его искусства и меняющейся современности.

На Московском Международном фестивале 1971 года демонстрировалась картина как будто бы и не связанная с темами современности, как будто бы и обращенная к невозвратному прошлому, как будто бы и не имеющая касательства к тем насущным проблемам, которые могут волновать миллионы людей. То был фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции».

Мы помним, как это было. С первых мгновений начиналась некая магия — как иначе сказать о том ритме, в котором на экране, на сплошном фоне темноты, возникали одна за другой, слегка надвигаясь из глубины, белые вступительные надписи, смена и движение которых точно соизмерялись с медленным ритмом звучащей мелодии, напряженной и нежной. Вступлением к фильму (и его главной музыкальной темой) стало начало маленького адажио Пятой симфонии Густава Малера... Но вот надписи кончились, и на экране осталась лишь эта темнота, в которой теперь было различимо легкое колебание волн на поверхности моря. И тут камера начала медленно разворачиваться влево: море стало высветляться, и в границы экрана с левой его стороны вошла простертая от горизонта золотистая дорожка — отражение на морских водах части закатного неба, видимой среди темных облаков. А затем эту дорожку справа налево пересек силуэт маленького, однотрубного парохода. На борту его мы прочли его название: «Esmeralda».

Так начался фильм, созданный по знаменитой новелле Томаса Манна.

1911 год. Немецкий композитор Густав фон Ашенбах приезжает в Венецию, надеясь, что перемена места и отдых помогут ему избавиться от усталости и недомогания и преодолеть переживаемый кризис. По пути к месту назначения — гостинице «Де Бэн» на острове Лидо — его мучат тяжелые предчувствия, а по прибытии возникает сердечный приступ, вызванный сменой климата. Потом, в свете дня и новом окружении, Ашенбах поправляется, рассеянно следя на пляже или в ресторанном зале за многоголосым движением обитателей отеля. Среди них он обращает внимание на польскую семью, сопровождаемую гувернанткой, — на мать с двумя дочерьми и мальчика, весь облик которого предстает изумленному Ашенбаху как совер-

шенное воплощение красоты. Встреча с этой красотой постепенно приводит Ашенбаха в смятение, словно опровергая то, что он считал истинным еще с молодости, со времен его споров с другом-противником Альфридом, когда он утверждал красоту как чисто духовное явление, не поддающееся выражению в чувственной форме. Теперь естественная, зримая красота мальчика Тадзио овладевает его чувствами, к ужасу его, соединяя несоединимое: белокурый отрок, подобный ангелу со старинной картины, своим обликом заставляет Ашенбаха вспоминать то о его маленькой, рано умершей дочери, то о юной проститутке, которую он со стыдом посетил в дни молодости... Тадзио приковывает к себе взгляд Ашенбаха, то и дело являясь перед ним,— или, вернее, это сам Ашенбах вопреки рассудку и всем своим прежним понятиям, как зачарованный, следит за Тадзио везде, где бы тот ни оказывался... Чтобы избавиться от захватившего его чувства, Ашенбах делает попытку уехать, но на венецианском вокзале неожиданная помяха с доставкой багажа дает ему повод к тому, чтобы возвратиться на Лидо. Его не останавливает даже вид человека, упавшего замертво,— признак того, что Венецию настигает холерное поветрие. Ашенбах по-прежнему следует за Тадзио, совершающим в окружении семьи прогулки по улицам и каналам таинственного города. Снова и снова обнаруживаются признаки начавшейся эпидемии — дым костров, белые пятна извести,— хотя угроза старательно замалчивается городскими властями... Ашенбах хочет предупредить об опасности семью Тадзио, но не находит в себе сил сделать это. Оказавшись в парикмахерском заведении, он безвольно следит в зеркале за тем, как лицо его меняется от накладываемого угодливым цирюльником грима, скрывающего возраст... Становится известно, что польское семейство уезжает. На пляже, в тяжком полуденном зное, Ашенбах в последний раз видит мальчика, который, прощаясь с морем, все дальше уходит по водам лагуны и, наконец, уже почти неразличимый, останавливается и поднимает руку. Ашенбах, словно следуя безмолвному призыву, подымается из своего кресла — и падает. Подтеки черной краски волос смешиваются на его лице с фальшивым румянцем. Он мертв.

Этот трагичный, полный горечи фильм обладает поистине редкостной привлекательностью: по всему своему строению, по найденной режиссером гармонии сюжета с динамической живописью изображаемой среды, человеческих обликов с пейзажем, по всему своему пространственному и временному ритму,

связующему музыку с движением пластики, света и цвета, наконец, по тому, как воссоздано на экране легендарное и загадочное очарование самой Венеции. И, конечно, по проникновенной точности актерского действия, в центре которого — образ Ашенбаха, ставший шедевром Дирка Богарда.

Но главное — то, что фильм этот поражает той особой пронзительностью и чистотой высказывания, какие возможны лишь тогда, когда автор говорит о чем-то существенно важном для него лично, если он, как это называли в старину, высказывает свою душу.

Даже при том, что режиссер, работая с Дирком Богардом, не указывал ему никаких деталей трактовки образа, а требовал лишь одного — чтобы Богард снова и снова перечитывал новеллу Томаса Манна, — в образ Ашенбаха вошло многое от внутренней жизни, от внутренних духовных и творческих проблем самого Лукино Висконти. Нельзя было не заметить, что именно фильму в особой степени присуще лирическое звучание. Что именно в фильме точка зрения автора и точка зрения героя по-особому сближены. Что писателя Ашенбаха и писателя Манна разделяет гораздо более явная дистанция, нежели композитора Ашенбаха и режиссера Висконти.

Конечно, для Висконти сохраняла свое значение тема, для Томаса Манна особенно существенная. Речь идет о крушении иллюзий рассудка: та «прусская выдержка», которой подчинил себя манновский Ашенбах, та сознательная духовная дисциплина, та власть рационального, которую он стремился насаждать в своем творчестве, не спасли его от кризиса... Так ставится проблема, которая не могла не беспокоить и Висконти, — проблема стихийных, иррациональных и как бы имморальных начал, присутствующих в глубинах психологии художественного творчества.

Но несомненно то, что главной, ведущей темой фильма «Смерть в Венеции» стала лирически переживаемая тема красоты.

Здесь можно вспомнить знаменитые слова, которые говорит один из героев Достоевского:

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»⁶⁶.

Вот об этом — о великой тайне красоты — и говорит нам фильм «Смерть в Венеции». Тема эта была для Висконти неизмен-

но и неизбежно важна. Этот художник был навсегда ранен красотой, подвержен ей и, как мало кто, умел ее чувствовать. «Как мало кто» — по степени ощущения и осмысления, по глубине его, силе и тонкости. Но не по самой сути переживания красоты. Ибо переживать красоту — и как ценность и как загадку — дано каждому.

Надо было обладать редкостным режиссерским зрением, уникальным чувством формы и тончайшим мастерством, чтобы, разглядев в обыкновенном шведском подростке, по имени Бьорн Андресен, живой прообраз Тадзио, претворить экранное изображение этого мальчика в образ, продолжающий собой целую галерею обликов мирового искусства, идущую от Боттичелли и Леонардо да Винчи.

Но не нужно особых способностей, не нужно изощренности глаза и памяти, не нужно быть знатоком художественной культуры разных эпох, не нужно иметь склонность к умопостигаемым проблемам эстетики, а надо только иметь живое чутье к окружающей реальности, непредвзятое видение жизни и общедоступное разумное представление о ценностях мира — словом, достаточно быть обыкновенным нормальным человеком, чтобы, восприняв созданный Висконти образ, оценить его совершенную красоту — и, уже неизбежно, приобщиться внутренне к теме фильма.

Наверное, суть дела заключается именно в том, с каким достоинством и искренностью Висконти — режиссер и автор — сумел на языке экранного зрелища выразить тему красоты одновременно как тему сложную и простую:

с одной стороны, продолжая традицию философско-поэтических углублений в проблематику красоты, традицию, развивавшуюся Томасом Манном и восходящую к великим немцам Гёте и Гёльдерлину, а через века и к античной философии, к Сократу и Платону, — традицию, давно уже специализированную учеными-теоретиками;

а с другой стороны, приводя тему к ясному, общезначимому, непреложно наглядному и покоряюще прекрасному воплощению и тем самым делая ее открытой навстречу обыкновенному зрителю кино, каким бывает каждый из нас, — навстречу тому человеческому понятию, которого, как сказано в «Докторе Фаустусе», всегда на все достанет.

Но как бы там ни было, трудно было оспаривать констатации критиков, говоривших об уходе Висконти в прошлое, о его как бы уклонении от современности. Тем более что он продолжал свое путешествие в прошедшие времена истории Европы.

«В поисках утраченного времени» — так должен был называться следующий его фильм. Висконти решил экранизировать знаменитый роман Пруста (вернее, романы, ибо фильм должен был включить в себя мотивы из нескольких томов прустовского цикла). Писался сценарий, разрабатывались эскизы, режиссер искал и находил натурную среду для съемок в разных местах Франции. Постановка должна была быть грандиозной. Говоря в одном из интервью о масштабах и протяженности будущей картины, Висконти напомнил для сравнения о советской экранизации «Войны и мира». Если судить по актерским кандидатурам, которые режиссер обсуждал со своими сотрудниками, фильм должен был стать самым «звездным» у Висконти: назывались имена Марлона Брандо и Пола Скофилда, Анни Жирардо и Сильваны Мангано, Лоренса Оливье и Дирка Богарда, Алена Делона и Хельмута Бергера, Даниэль Даррье и Брижитт Бардо — и даже Греты Гарбо! Вопрос о финансировании постановки был благодаря стараниям французских друзей в принципе решен. И все же этому великолепному замыслу не было суждено осуществиться. По представлению режиссером окончательной сметы постановочных расходов, несколько превысившей первоначальные расчеты, возникла необходимость в новых переговорах на предмет изыскания дополнительных средств. Висконти отказался вести эти переговоры и — буквально тут же, без перерыва — приступил к подготовке совершенно другого фильма.

По мнению Сузо Чекки д'Амико, резкость принятого решения объяснялась неожиданным суеврым чувством: чем больше Висконти углублялся в подготовку прустовской экранизации, тем настойчивее его преследовало предощущение того, что это будет его самая последняя работа...⁶⁷.

Фильм, к которому Висконти приступил так стремительно, — экранное жизнеописание короля Людвига II Баварского, человека, превратившегося в легенду, которая запечатлелась потом в произведениях таких поэтов, как Верлен, Аполлинер, Кокто, отозвалась на страницах Клауса Манна и его отца Томаса, да и многих других писателей.

Людовиг II стал олицетворением тщетных, фатально обреченных на неудачу попыток создать «царство Красоты» в условиях нарастающего капиталистического развития, в канун империалистической государственности, в обстановке экономических необходимостей и военных неизбежностей, в атмосфере трезвой и низменной прозы буржуазных отношений. Он пытался действовать, поступать, созидать вопреки ходу истории, а история обусловила его роль как выразителя жизненной философии

позднего романтизма, переходящего в декаданс. Одержимость абсолютной красотой в пренебрежении интересами и нормами жизненной практики, идея привилегированной исключительности художественного начала среди всех прочих начал культуры и цивилизации — все это признаки декаданса, как и нарастающее противоречие между критериями красоты и критериями истины. И чем больше Людвиг предавался иллюзиям возвышенного духовного самодержавия, тем более он превращался из государственного человека в эксцентрическое частное лицо. Он построил много необычайных, фантастических по архитектуре дворцов и странных сооружений, тем самым вещественно себя запечатлев, но, кроме того, он оставил после себя еще одно эстетическое явление, напитанное подлинным трагизмом, — свою реальную биографию, вошедшую в память западной культуры.

Обращение к этой биографии для Висконти было естественным: то был взятый из самой действительности сюжет, романтический по форме и аксессуарам, реалистический по своей сути.

Действие фильма начинается в 1864 году. Людвиг, наследник династии Виттельсбахов, коронуется и вступает на трон королевства Баварского. Восемнадцатилетний монарх мечтает покровительствовать расцвету искусств. Его зачарованность музыкой Рихарда Вагнера не менее глубока, чем его идеализированная романтическая страсть к своей кузине — принцессе Елизавете, ставшей императрицей Австрии. Вопреки противодействию двора он приглашает к себе, в Мюнхен, Вагнера, спасая его от преследований кредиторов и намереваясь построить театр для исполнения вагнеровских опер. Действительность не оправдывает ожиданий короля: Елизавета Австрийская, по видимости, уклоняется от его чувств, всячески направляя их на свою сестру Софи. А Вагнер, благополучно устроенный в баварской столице, беспрепятственно занимающийся творчеством, после премьеры «Тристана и Изольды» все более обнаруживает свой эгоизм и свою жадность, и в конце концов в результате скандала вокруг его отношений с Козимой фон Бюлов Людвиг оказывается вынужден уступить давлению двора и удалить Вагнера из Мюнхена. Разочарования и беды преследуют короля: обручение с принцессой Софи не приносит решения каких-либо проблем; любимый младший брат Людвига, Отто, заболевает психическим расстройством; королева-мать, ища утешения в католической религии, попадает под влияние иезуитов. Когда Бавария под давлением Бисмарка вынуждена вступить в австро-прусскую войну, Людвиг — убежденный противник войны — наперекор своим мнени-

страм покидает Мюнхен. Но потом он вынужден примириться с тем, что Бавария становится вассалом Пруссии. Он окончательно уходит в мир архитектуры и театральности, в мир высоких зрелищ и низменных развлечений: занимается строительством дворцов, делает своим ближайшим человеком актера Йозефа Кайнца, устраивает оргии с лакеями... Елизавета Австрийская пытается добраться до него, но он, сломленный морально, полуразрушенный физически, избегает встречи. Наконец, специальная государственная комиссия признает его душевнобольным. Низложенный король Людвиг II направляется в ссылку, в горный замок. Ночью 13 июня 1886 года он уходит на прогулку в сопровождении своего врача; вскоре их обоих находят мертвыми на дне озера Штарнберг.

Такой сюжет, взятый из самой жизни, дал Висконти возможность выразить темы и идеи, привлекавшие его неотступно. Такова тема краха эстетических иллюзий — с этой точки зрения «Людвиг» может быть истолкован как фильм о художнике. Такова более широкая тема трагического столкновения между человеком и историей — и в этом плане «Людвиг» есть фильм о человеческой судьбе.

Было замечено, что в этом фильме слишком много преувеличенной, чрезмерно педалированной красоты, что в нем царит какое-то безумие овеществленного эстетизма, и это пытались приписать всецело неким склонностям старого режиссера. Но вся эта экстравагантность идет прежде всего от «произведений» если не созданных, то вдохновленных самим Людвигом. Все эти, как сказано у Томаса Манна, «прославленные озера и театрально-пышные замки любимого народом безумца»⁶⁸ — реальность, которая для режиссера стала натурной средой и съемочными павильонами: невероятные ансамбли с парками, водоемами и гротами, сверкающие зеркалами и позолоченной бронзой дворцовые залы, соединение фантазий на темы барокко с вариациями на темы средневековых руин... Всего этого много в фильме, так же как много в нем (главным образом поначалу) таких эффектных красот, которые представлены ритуальными и церемониальными моментами королевской жизни. Однако главным для Висконти оставался, как прежде, человек.

Под руководством режиссера Хельмут Бергер, исполняя роль Людвига, выразил и внутреннюю юность своего героя, безнадежно сохраняющуюся вопреки изменениям возраста; и чистоту устремлений, с самого начала омрачаемую, а потом

непоправимо искажаемую столкновениями с реальностью; и перерождение наивной ясности разума в экстравагантные прихоти эстетического фантазирования; и душевную хрупкость, таящуюся за прямою и непреклонностью монаршего жеста. А рядом — предмет поклонения Людвиг и его антипод, великий композитор Рихард Вагнер, личность неожиданной силы и непредвиденных качеств, соединение запредельной творческой фантазии и земного, до пошлости буржуазного практического рассудка, величественный и мелкий, демонически-одухотворенный и плотоядно-жадный, — таким видит его Висконти, таким его олицетворяет (при отменном портретном сходстве) английский актер Тревор Хоуард. И конечно, не может быть забыт лучший женский образ этого фильма — образ Елизаветы, созданный Роми Шнайдер, одной из любимых актрис Висконти. Ею воплощен характер открытый и закрытый одновременно, покоряющий благородным светлым очарованием и в то же время затаенный — в нелегком соединении женского достоинства и королевской несвободы...

Фильм получился тяжеловесным и филигранно-тонким, монументальным внешне и камерным внутренне. В нем есть большая драматическая сила, но нет, пожалуй, той мужественной, стоической прозорливости во взгляде на историю, что была в «Леопарде»; нет и той вдохновенной внутренней музыкальности, какою отличался фильм «Смерть в Венеции». Трагизм во многом уступил место пессимизму. Видимо, в этом произведении безотчетно сказалось внутреннее состояние автора, те предчувствия, которые его томили.

Работа над «Людвигом» потребовала непредвиденной затраты сил. Висконти, с его легендарной работоспособностью, довел съемки до завершения. Вскоре — это было летом 1972 года — его сразила внезапная болезнь.

Приступ тромбоза привел к левостороннему параличу. Висконти был доставлен из Рима в Цюрих — в ту самую клинику, где с подобным же диагнозом провел свои последние дни Томас Манн. Но все решила в конечном счете воля к творчеству: еще не завершив курс лечения, Висконти с согласия врачей покинул клинику, чтобы на вилле своей сестры заняться монтажом «Людвига».

Фильм обрел окончательную форму, достигнув огромной длительности — около четырех с половиной часов. Возникла ситуация, которую Алессандро Бенчивенни резюмирует так: «...когда продюсеры сделали в фильме большие купюры, чтобы привести длительность фильма к пределам, оговоренным в контракте, Висконти был уже слишком усталым, чтобы бороться

ся. «Людвиг» был выпущен в искаленной версии, которую режиссер отказался смотреть»⁶⁹. (Лишь впоследствии, уже посмертно, фильм был восстановлен в авторской, полной редакции друзьями Висконти; версия эта была впервые показана на Венецианском фестивале 1980 года.)

И Висконти вновь обратился к своим замыслам, экранным и сценическим. Их оказалось много больше, чем можно было теперь осуществить. Висконти сохранял заветную надежду на то, что сможет наконец поставить фильм «Волшебная гора» по Томасу Манну. Но браться за это было слишком рано (а потом стало слишком поздно). Врачи разрешили Висконти для начала работать только в условиях павильона.

Тогда он вспомнил об идее, возникшей «между делом», несколькими годами раньше, — о мыслившемся вначале чисто режиссерски, в общих чертах, проекте постановки современного камерного фильма, с немногими (представлялось даже, что двумя) персонажами. Оставалось придумать сюжет, что Висконти и сделал совместно с Энрико Медиоли. Исполнителями двух главных ролей стали Берт Ланкастер и Хельмут Бергер. Поздней осенью 1974 года фильм «Семейный портрет в интерьере» был завершен.

Рим, 1970-е годы. Одиночество и спокойствие старого Профессора — бывшего физика, а ныне коллекционера и исследователя старой живописи, обитающего в старинном римском доме, — нарушены появлением незваных гостей, становящихся соседями. Маркиза Бьянка Брумонта желает снять апартаменты на верхнем этаже, чтобы поместить там своего молодого любовника Конрада, а заодно и свою дочь Льетту с ее предполагаемым женихом Стефано. Согласившись на эту сделку, Профессор вынужден начать новую жизнь, обременительную и полную беспокойств. Соседи отвращают его своим образом жизни и стилем поведения, но одновременно в нем пробуждается невольный интерес к молодым людям: Льетта подкупает его своей искренностью, а Конрад неожиданно трогает глубиной и драматизмом своей внутренней жизни. В одну из ночей, когда Конрад подвергся нападению неизвестных, Профессор укрывает его, избитого, в своих комнатах. Между стариком и молодыми людьми не раз возникает взаимное тяготение, которое постоянно нарушается: либо неожиданностями поведения молодых, либо неготовностью Профессора в полной мере узнать и понять этих молодых. Профессор наконец отдает себе отчет в том, как он привязался к своим невыносимым жильцам, но уже

поздно: это странное полусемейство прекращает свое существование после того, как Конрад сообщил властям о фашистском заговоре, к которому причастен муж маркизы Бьянки. На другой день Конрад гибнет в результате взрыва, а Профессор после сердечного приступа встречает свою смерть, успев попрощаться с Льеттой.

Очевидно, что Профессору, главному герою фильма, Висконти дал многое от себя лично: старость и предчувствие близкого конца, глубокую интеллектуальную сосредоточенность, естественное благородство привычек, искусственную любовь к искусству и преданность высоким традициям культуры, память о временах войны с фашизмом и трезвое понимание противоречий современной жизни.

Но столь же очевидно различие между автором и героем. С самого начала Профессор открывается перед нами как некий гуманист-отшельник, избравший позицию возвышенного умозрения и принцип невмешательства в окружающую жизнь, в ее социальные схватки и «слишком человеческие» грехи. Давно одинокий, он хранит свое одиночество гордо и безнадежно.

И различие между автором и героем и их родственное сходство чрезвычайно важны.

Они необходимы для того, чтобы мудрость, выношенная художником Висконти, стала для нас внятной и ощутимой в постепенном пробуждении и недосказанном прозрении старого человека, изображаемого в фильме.

Итак, все действие фильма разворачивается в жилище Профессора, расположенном на двух этажах старинного римского дома. Сюда, в тишину этих затаенных покоев, где царят красота прошлых веков и память ушедших поколений, где в окружении бесчисленных книг и предметов искусства предстает величественный и деликатный хозяин дома, — неожиданно врывается иная жизнь.

Бесстыдная наглость и вульгарность самовольных гостей во главе с маркизой Бьянкой нестерпимы для Профессора. И все-таки он обречен на это несносное сосуществование, и оно оказывается для него полным странного поначалу, очень важного смысла. Вместе с непрошеными соседями в дом Профессора вторглась не только низменная буржуазная суэта, не только аморальность господ из «высшего общества», но несравненно большее. Вместе с ними сюда проникла действительная современная жизнь, с ее пороками и болями, отчаяниями и надеждами, проблемами и возможностями — словом, с ее противоречиями, которые мало понимать, но которыми надо жить.

Вот Конрад Хюбель, красивый молодой человек с вызывающими повадками. Бывший студент, бывший леворадикальный активист 1968 года, загнанный на дно жизни, связавшийся с темными элементами, попавший на содержание к маркизе Бьянке, путешествующий по каким-то тайным делам и известный нескольким полициям Европы,— это какой-то сгусток противоречий, как если бы соединились в одном лице два брата Паронди: Симоне и Рокко... Именно он становится вторым, а вернее, другим героем фильма.

Мы видим, как сквозь его эскапады и цинизм просвечивает горькое отчаяние, жажда справедливости, как приоткрывается драма распада левого движения и исковерканная личная судьба. Все это становится ясным по мере того, как Конрад — своими жестами и поступками, своим присутствием или отсутствием — проясняет, ускоряет и доводит до последней черты все то, что происходит в доме. Он называет вещи своими именами, заставляет раскрывать карты и побуждает каждого быть открытым до конца. И сам он идет до конца, идет на верную смерть, разоблачая фашистский заговор.

А до этого Профессор помог ему, раненному, укрыться от опасности. И откликнулся, хоть и ненадолго, на его исповедь. Затем, преодолевая себя, отправился в полицию, чтобы попытаться оградить Конрада от преследований. И уже в последнее, роковое мгновение бросился спасать его от гибели.

Профессору удалось немного — и все-таки многое. Он возвратился в реальный мир человеческих поступков, в мир борьбы и выбора. В тот мир, от которого он так долго и бесплодно отстранялся. Вот и еще одна иллюзия рушится на наших глазах — иллюзия высокого одиночества интеллигента, иллюзия его вознесенности над делами человеческими...

Потайная комната, где Профессор дал убежище Конраду,— та самая, в которой когда-то мать Профессора укрывала людей, преследуемых фашистами. Охраняя покой Конрада, Профессор вспоминает и передумывает свое прошлое. О том, что Конраду также пришлось заново думать о своем прошлом и настоящем, мы можем догадываться. Старого и молодого человека разделяют огромные дистанции. Но любая из тех минут, когда тот и другой оказывается вместе и заодно, становится минутой истины.

Оставаясь художником беспощадно ясным в социальном взгляде на своих персонажей, художником неподкупно строгим в суде над ними, Висконти, как никогда раньше, испытывает каждого из них добротой. Нам дано разглядеть в разнузданной Бьянке Брумонта глубоко несчастную, снедаемую тоской жен-

щину. Но молодых людей, расположившихся в доме, Висконти оценивает по особому счету, проявляя изумительную готовность увидеть и запечатлеть все лучшее в них. Конрад — воплощенное противоречие. Льетта — полна разнообразных возможностей. Стефано — безнадежен. Но и со всею отчетливостью различая, «кто есть кто», Висконти, а за ним и Профессор, продолжает вглядываться в них и как бы сквозь них, ибо это необходимо — уловить действительный облик того поколения, которому принадлежит будущее. Это взгляд вглубь, это поиск ценностей — сквозь все гримасы на лице этой новой генерации, сквозь все эксцессы ее «ультрасовременного» стиля, сквозь все ее вызовы и выпады против традиционных приличий... В этом взгляде на новое поколение — поиск действительной внутренней связи времен. В этом взгляде — зрелая, умудренная, отцовская доброта и ответственность.

Конрад не возвратился бы к действительной борьбе, не бросил бы свой последний и решающий вызов, если бы в дни своего падения не встретил Профессора и не посмотрел бы на него с надеждой, как на свою возможную опору. Профессор не вернулся бы к реальному миру, если бы Конрад не воззвал к его помощи. Эти два человека разных — таких разных! — поколений оказались необходимы друг другу, и конец рассказа о них означает, что они нашли друг друга поздно. Но не слишком поздно для тех, кто остается жить и способен воспринять смысл этого урока.

И снова перед нами молодой человек, оскорбленный и озлобленный, который входит в комнату к холодному, отчужденному старику, бросает несколько яростных, вызывающих фраз — и вдруг останавливается. «Я давно хотел ее услышать... Можно?» Звучит запись моцартовской арии. И эти двое, совсем еще чужие друг другу, находят безмолвное внутреннее согласие, пусть еще только на минуту. Так — с музыки Моцарта — начинается то самое главное, о чем говорит нам этот фильм, действие которого происходит в тревожное время, в потрясенном мире. Фильм ясный и мудрый, фильм-исповедь, фильм-завещание.

Последние слова, произносимые в этом фильме, — те, которые Льетта обращает к умирающему Профессору, говоря о погибшем Конраде: «Прощайте, Профессор. И не верьте маме. Нет, он не покончил с собой, его убили. Вы были единственным, кто хоть немного верил в него, — так не отказывайтесь от него и сейчас...»

Да, именно так: если ты веришь в кого-то, если ты веришь во что-то, не оставляй этого и не отступайся от этого и сейчас:

пусть даже дни твои сочтены, пусть даже тебе осталось жить десять минут, пять минут, одну минуту...

Он успел поставить еще только одну картину — «Невинный», по роману Д'Аннунцио. Мы увидели еще одно подлинно висконтиевское произведение — великолепное по красоте, по исторической точности и нравственной строгости экранное перевоплощение старого романа, который в нашем веке мог восприниматься, и воспринимался, очень различно. Своим толкованием романа режиссер утверждает, в сущности, простую и неизмеримо важную мысль: что красота, добро и истина едины, вне этого единства обречены, и разрыв между ними — гибельное знамение, так же как и разрыв между свободой и совестью.

Во всем этом также звучит завещание Висконти.

Он умер 17 марта 1976 года, в возрасте шестидесяти девяти лет, почти завершив свою последнюю работу. Траурные сообщения, многочисленные статьи, речи на разных языках заново напомнили миру об этом человеке и его жизненном пути. Биография его кажется единственной в своем роде, она возбуждает воображение, заставляя глубоко задумываться и тех, кому была давно известна. Эта биография выглядит как шедевр истории — так наглядно воплотилась в ней непрерывность развития великой итальянской культуры.

А потому, называя имя Лукино Висконти, никогда не лишне вспомнить о том, как аристократ, прямой потомок владетельных герцогов средневековья, обладатель фамильной памяти, восходящей к временам Данте и Леонардо, стал борцом против фашизма и на всю оставшуюся жизнь связал свой политический выбор с партией итальянских коммунистов. О том, как сын своей страны, совершеннейший итальянец по крови и духу впитал в себя всеевропейскую культуру и осознал себя наследником Шекспира, Стендаля, Достоевского, Чехова, Томаса Манна. О том, как воспитанник элиты, утонченный ценитель красоты, знаток изысканного искусства нашел свое назначение в том, чтобы обращаться к публике самого массового из искусств — кинематографа.

Этот путь был непростым, но закономерным, а для самого Висконти — естественным. Для него это был единственно возможный путь к тому, чтобы осуществить свое призвание. Впрочем, он не любил само это слово, он выражался иначе: «Призвания не существует, но существует осознание собственного опыта, диалектическое развитие жизни одного человека в связях с другими людьми». Висконти не мог стать художником, пока не осознал себя в полной мере «человеком среди

людей», и он не мог обрести свою действительную творческую свободу без того, чтобы осознать и ясно себе представить те исторические необходимости, на перекрестке которых он оказался.

Для того чтобы понять истоки и направление творчества этого художника, надо иметь в виду единство и различие между его мироощущением, сложившимся с ранних лет, по рождению и воспитанию, в кругу семьи и среды, — и его мировоззрением, созревающим по мере накопления и осознания социального опыта. Эмоциональный мир Висконти, его вкусы и пристрастия, его способности и склонности — все это было в большой степени сформировано той культурой, в кругу которой он родился и рос, — культурой, представлявшей противоречивое соединение старых, высоких традиций и декадентского эстетизма. Но тут уместно вспомнить слова русского поэта-философа Дмитрия Веневитинова: «Первое чувство никогда не творит, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда уже, снова обратившись в чувство, является в произведении»⁷⁰. Мысль, которая развивается в борьбе, была неизменным двигателем творческого сознания Висконти; она определяла пути выражения его чувств, эмоций, ощущений, в том числе и первоначальных, вынесенных из детства, из ближайшей среды, из той атмосферы, которой он дышал еще неосознанно, из той обстановки, в которой он делал свои первые шаги.

Кинематограф Лукино Висконти многообразен. Однако в нем неизменно присутствуют сквозные темы и мотивы, связующие его в единое целое. Едва ли не в каждом его фильме исследуются критические ситуации и трагические коллизии жизни человека в условиях буржуазного общества. Сам он соглашался с определением его центральных героев как «побежденных». Но, воссоздавая их судьбы, он никогда не становился певцом безнадежности, никогда не терял веры в жизнь и в человека. Его называли поэтом кризиса. Вернее было бы сказать иначе: он был поэтом истории, выросшим в эпоху огромных исторических кризисов. Бывало, что сюжеты его фильмов вызвали у критиков подозрение в пессимизме. Так или иначе, Висконти мог бы ответить на это, да и отвечал, крылатыми словами, которые в свое время не раз повторял Антонио Грамши: «Пессимизм разума, оптимизм воли». Оптимистической — по своей глубиной сути — была воля Висконти к творчеству, к ясности мысли, к совершенству и красоте формы, та могучая воля, которую мы не можем не чувствовать, когда смотрим его картины, сколь бы горьки или даже страшны ни были события,

изображаемые на экране. А тот благородный привкус горечи, который мы ощущаем после этого, лишь обостряет наши чувства, нашу мысль, наше стремление к истине.

Кинематограф Висконти глубоко и многообразно связан с традициями художественной культуры прошлых эпох, с богатствами «старших» искусств — литературы и театра, музыки и живописи. Он связан с традицией великого реализма европейской прозы и, неразрывно же, с той высокой романтической традицией, носителями которой были замечательные композиторы прошлого века, особенно Верди в своих операх. Можно утверждать, что в западном киноискусстве не было другого мастера, который столь последовательно и столь сознательно поддерживал бы своим творчеством эту связь кино с искусствами прошлого — связь для кинокультуры жизненно важную. Само построение фильмов Висконти, их дух, их атмосферу невозможно определить словами, если не видеть во всем этом глубокого родства и подобия высоким произведениям прошлого.

Над каждым из своих произведений этот художник работал как старинный мастер, как мастер классического типа: для него необходимость выразить мысль означала неустанную борьбу за полноту одухотворения материала — за то, чтобы в его актерах неповторимо выразилось человечески-личное, придавая образу неподдельную убедительность, чтобы не просто достоверной, но максимально выразительной в этой своей достоверности была вся предметная среда экранного действия, чтобы красоте мира — и природного и человеком сотворенного — было воздано должное и, наконец, чтобы все художественное целое фильма, вместе взятое, было ясным, строгим, гармонически уравновешенным. То, что мы уже привычно называем мастерством Висконти, есть великий урок для современных кинематографистов, а для современных зрителей есть одно из самых замечательных проявлений достоинства кино, внушающих особое уважение к возможностям этого зрелища, которое может быть таким прекрасным искусством.

Фильмы и проблемы

«Наваждение»

Джузеппе Феррара

Остановимся прежде всего на той особенности «Наваждения», по поводу которой все критики сходились во мнениях и которую рассматривали в качестве центрального момента фильма, — на открытии пейзажа. И это не случайно. До появления «Наваждения» наши улицы, наши города и деревни никогда не изображались на экране с такой необычайной силой, без всяких прикрас. Открывшаяся перед нами унылая картина дала новую обильную пищу для размышлений. Слишком долго наше искусство игнорировало все это.

Но и в данном случае интерес к второму плану произведения не затмевает центральной темы: не следует забывать, что и пейзаж, и унылое шоссе, и грязные комнаты показаны здесь для того, чтобы раскрыть внутренний мир двух дотоле никогда не появлявшихся в нашем искусстве персонажей — людей, стоящих обеими ногами на земле.

Так искусство, которое дотоле оставалось «бестелесным» даже в моменты наивысшего эмоционального напряжения, приобрело конкретность. Как бы ни расценивался этот факт, следует признать, что именно в этот момент кино оттеснило литературу и заняло ведущее место в культуре Италии. Оно включилось в живой поток истории и беспощадно обрушилось на всяческие заблуждения и предрассудки. Именно из этого стремления разрушить все мифы и предрассудки, из этой беспощадности прежде всего по отношению к самим себе и родилась *кинематография Сопротивления...*

Но где и как под неусыпным оком цензуры мог тогда проявить себя художник? Только занимаясь внутренним миром человека. Фашизм не позволял говорить правду об обществе, — значит, надо было ограничиться областью личных человеческих отношений, личными проблемами, проблемами семьи.

Некоторые утверждают, будто, остановив свой выбор на книге Кейна, Висконти только связал себя — кое-кто даже говорил: «предал Вергу», — но в действительности это не так. Разве не ясно, что бандиты из «Любовницы Граминьи» — это люди той же породы, что и бродяги из «Наваждения»?

Висконти, взяв у персонажей Кейна их внешний облик, их оболочку, наполнил эти персонажи своим содержанием, отчего

вся драма получила у него новое звучание, стала зеркалом страшной, реально существовавшей действительности.

То обстоятельство, что фильм Висконти связан с творческим опытом Ренуара, Карне и даже Дювивье, отнюдь не является его недостатком, — лучшую исходную позицию трудно себе представить. При перенесении французского метода на итальянскую почву французский «вкус» претерпевает значительные изменения, и не только в отношении содержания фильма.

Чтобы не быть голословным, вспомним «Загородную прогулку» Ренуара, у которого Висконти тогда был помощником: открывается окно на улицу, и темную комнату заливают яркий свет; экран словно исчезает, и перед нами предстает в мягких лирических тонах далекий, переливающийся импрессионистическими красками, утраченный навсегда сельский мирок.

Подобный момент есть и в «Наваждении»: после бурного объяснения любовников, происходившего в темной лавке, где царит тягостная атмосфера преступления (черные стулья нагромождены на столы, в полутьме влажно блестят запотевшие стены), Джино распахивает ставни, и мы видим пустынную улицу под слепящими лучами солнца. Но этот свет не имеет целью смягчить страдания Джино и Джованны, напротив, резкий переход от тени к свету еще беспощаднее обнажает их отчаяние.

Предчувствие трагического конца не оставляет зрителя на протяжении всего фильма: герои сами готовят развязку. В грязную комнату, где после тягостного разговора охваченные страстью влюбленные открываются друг другу («С тобой мне не надо лгать», — говорит Джованна и затем спрашивает: «Ты знаешь, что такое быть старым?»), врывается смерть, как будто страсть без нее невысказана, неотделима от нее.

А в сцене ужина (качается лампа, воздух неподвижен, душно) мы просто ощущаем ее присутствие. Брагана, взяв ружье, ушел, чтобы разогнать кошек, надоевших своим мяуканьем. Джино и Джованна остаются одни. Кошки не унимаются. Тихая музыка. Несколько приглушенных злобных ударов. Джино подходит к Джованне; стоя, освещенные сумрачным светом, они ждут, когда прозвучит выстрел. Наступает тишина — где-то далеко раздаются выстрелы. Обоим приходит в голову мысль об убийстве. Как это тонко сделано! Висконти вводит трагический мотив с помощью конкретных, будничных деталей. Перед героем выбор: либо, сделав своей соучастницей любимую женщину, дойти до крайней степени падения, либо все бросить и превратиться в бродягу, свободно и бездумно скитающегося по белу свету с Испанцем или без него (вся история с Испан-

цем, в сущности, представляется лишней). Но ни то, ни другое решение не годится — ни первое, ни второе не сулит спасения. Действие как бы вращается в замкнутом кругу: надежды нет, герой мечется, хватаясь то за одно, то за другое решение, что придает фильму крайнюю напряженность.

Вот Джино покидает Джованну и сталкивается с Испанцем. Вид на море близ Анконы (оно показывается панорамно: сначала где-то внизу, а потом открывается целиком, широкое, беспредельное) — один из немногих спокойных моментов фильма. Но спокойствие это длится недолго: достаточно Джованне появиться вновь, как Джино опять охватывают злоеущие мысли об убийстве. После праздника, снятого с достойным Штрогейма мастерством, следует сцена в гараже: возлюбленные обмениваются поцелуем смерти и затем с отвращением отворачиваются друг от друга. У Джованны горят глаза; она шепчет: «Сейчас же, слышишь, сейчас!..»

Преступление совершено. Ночь. Темноту рассекает трагический свет автомобильных фар. Джино опять в смятении, но на этот раз — это стремление вырваться из смыкающегося вокруг него злоеущего кольца, избавиться от навязчивой мысли о том, что Брагана здесь, в этом доме, в «доме покойника».

В конце концов Джино не выдерживает и покидает Джованну: его неудержимо влечет к себе дорога — единственное, что ему остается.

От этого центрального момента ведет свое начало один из лучших мотивов «Наваждения», где символика уже сводится к минимуму; однако не следует забывать, что основная особенность фильма и источник его поэтичности заключаются именно в «методе намека».

Все должно разрешиться сегодня же. И вот наступает тягостный воскресный вечер. Стихают голоса и песни, люди расходятся по домам. Слышно кваканье лягушек. И тогда Джино ступает ногой на асфальт; перед ним — бесконечная гладь дороги, вдоль нее — черно-белые столбики.

Джованна остается одна. Она устало бродит меж столов, заставленных грязной посудой и бутылками, нехотя ест, раскрывает газету, пробует читать и вскоре засыпает. На ее руки и колени падает яркий свет... Эта сцена одиночества удачно завершается отъездом кинокамеры: женщина остается одна, ее удел — порок и отчаяние...

Последующие события — попытка Джино освободиться от мучительного страха смерти (встреча в Ферраре с танцовщицей) — изображены сумбурно и менее удачно. Здесь драматизм повествования снижается, острота его в сценах ожидания и

разговора с танцовщицей ослабляется. Затянут эпизод в полиции. Но вот перед нами любовная сцена у реки, и повествование сразу приобретает прежнюю силу и завершается динамичными, напряженными кадрами финала. Это лучшие моменты фильма. Любовники встречаются в голое, безлюдном месте, как бы выжженном солнцем. Страсть вспыхивает с новой силой; кажется, будто найден выход — последний путь к спасению. Но сухой песок, палящее солнце, резкие тени (как выразителен этот пейзаж!) и дикая вспышка любви — все это лишь прелюдия неотвратимой трагедии. Всякое бегство, всякая попытка спасения бесполезны. Любовники едут в машине. Вот он, этот путь к желанной свободе... Но вновь раздаются зловещие звуки, глухие, отрывистые удары, как во время казни. Джованна чувствует под сердцем биение новой жизни, но ей не суждено продлиться: наступает внезапная смерть.

Вот она лежит на асфальте с широко раскрытыми глазами, в разорванном платье, окоченевшая. Яркое солнце освещает пятна крови. Это не любование смертью, это символ бесполезности бунта одиночки. Мертвая женщина показана Висконти по-новому, необычно. Смерть лишена всякой символики; на шоссе — следы автомобильной катастрофы: поваленные дорожные столбы, убитая женщина — несчастный случай, не более *.

Отчаяние Джино обрисовано скупо, без комментариев. Последний кадр, изображающий сломленного человека, можно сравнить с финалом знаменитой книги американского писателя, в которой внезапная смерть героини вдруг открывает перед читателем все одиночество и бесцельность жизни героя. Но в то время как Генри из «Прощай, оружие!»¹ — один из типичных представителей «эстетики жестокости», возникшей в атмосфере той смутной, необъяснимой тревоги, которая была характерна для целой эпохи и которую усугубили первая мировая война и события послевоенных лет, герой «Наваждения» уже совершенно иной человек, хотя во многом он и сходен с Генри. Здесь нет призыва к разрушению ценностей; фильм призывает нас лишь осознать свои ошибки, пробуждает наше сознание,

* В заключительной части фильма первоначальный вариант сценария был значительно переработан, причем все поправки оказались к лучшему. Так, сцены свадьбы были изъяты и заменены любовной сценой у реки; несчастный случай происходит во время бегства, а не по дороге домой. Тем самым достигнуты большая напряженность и насыщенность действия. Наконец, исключены совершенно лишние заключительные кадры, а именно последние минуты суда, когда Джино присуждается к тридцати годам тюрьмы (обратите внимание, как в новом варианте акцентирован антиконформистский дух произведения).

зовет к завоеванию свободы. Так через «эстетику жестокости», преодолевая ее пережитки, пробивал себе путь новый классицизм — «не книжный, эстетствующий классицизм, всегда противоречивый и неприемлемый, а тот, которому свойственны правда чувств, ясные средства выражения. В масштабах общества это называется справедливостью, в истории культуры — гуманизмом» (Э. Чекки).

В «Наваждении» есть куски потрясающей силы, предвещающие «эстетику правды», которая впоследствии не могла не привести и к ощущению исторического процесса.

Феррара Дж.
Новое итальянское кино.
М., 1959

«Земля дрожит»

Андре Базен

Здесь каждое изображение несет свой смысл в себе и полнотой его выражает. Вот почему фильм «Земля дрожит» лишь отчасти можно сравнивать с советским кинематографом 1925—1930 годов, в котором важнейшую роль играл монтаж. У Висконти эстетика изображения всегда строго заключена в его пластике, словно оберегаемая от какого бы то ни было эпического переосмысления. Флотилия лодок, выходящих в море, может быть поразительно красива, и все же это лишь местная рыбацья флотилия, а не символ энтузиазма и поддержки жителей Одессы, посылающих к броненосцу «Потемкин» свои ялики, чтобы доставить восставшим продовольствие. Может возникнуть вопрос: при исходных условиях столь аскетического реализма где же искать приюта искусству? Да повсюду. Прежде всего — в самих качествах фотографического изображения.

Здесь вполне осознанно и последовательно, если даже и не абсолютно впервые, глубина кадра используется вне павильона: при натуральных съемках под открытым небом, в дождь, даже среди ночи, а также и в интерьере, в подлинной обстановке рыбацких жилищ. Не стану еще раз подчеркивать техническую виртуозность этих съемок, но хочу только обратить особое внимание на то, что глубина кадра естественно привела Висконти не просто к отказу от монтажа, но, строго говоря, к переосмыслению самих принципов раскадровки. Его «планы», если тут еще можно говорить о таковых, длинны

сверх меры, они длятся иногда по три-четыре минуты, и в них естественно развиваются несколько действий одновременно. Создается впечатление, что Висконти стремился систематически выстраивать изображение на основе происходящего действия. Рыбак скручивает сигарку? От нас ничто не будет скрыто, мы увидим всю операцию полностью. Она не будет, как это обычно делается при помощи монтажа, сведена к своему драматическому или символическому значению. Планы зачастую неподвижны, причем людям и предметам предоставляется возможность свободно входить в кадр и располагаться в нем. Висконти применяет также весьма своеобразный прием панорамирования, очень медленно поворачивая камеру по обширному сектору. Это единственное движение аппарата, которое он допускает, полностью исключив всякие проезды и, разумеется, необычные углы съемки.

Невероятная скудость подобной раскадровки возмещается лишь ее поразительным пластическим равновесием, представление о котором может дать только фотографическая репродукция. Создатели фильма обнаруживают глубокое овладение своим предметом; оно проявляется далеко не только в динамической композиции кадра как таковой. И особенно это относится к интерьерам, которые до сих пор никак не удавались кинематографу. Поясню свою мысль. Трудности освещения и съемки почти исключают возможность использования естественной обстановки в интерьере. Такие съемки иногда осуществлялись, однако их эстетический уровень, как правило, был гораздо ниже того, что удавалось достигнуть при съемках на натуре. Здесь же мы впервые видим фильм, который весь — и по стилю раскадровки, и по игре исполнителей, и по фотографическим качествам изображения — равен себе *intra et extra muros* *. Висконти оказался на высоте новизны этого достижения. Несмотря на бедность рыбацкого жилища, а может быть, именно благодаря этой его обыденности его изображение отличается столь необычайной поэтичностью, интимной и в то же время социальной.

Однако наибольшего восхищения, пожалуй, заслуживает мастерство, с которым Висконти направляет игру своих исполнителей. Конечно, кинематограф не впервые использует актеров-непрофессионалов, но никогда еще — за исключением, быть может, экзотических фильмов, представляющих особый случай решения проблемы, — они не включались так полно в состав наиболее эстетически совершенных элементов фильма. У Вис-

* Внутри и вне стен (латин.).

контри действующее лицо остается в кадре иногда на протяжении нескольких минут, разговаривая, передвигаясь, действуя абсолютно естественно, более того — с удивительной грацией. Висконти пришел из театра и сумел научить своих исполнителей не только этой естественности, но и стилизации жеста, представляющей собой вершину актерского мастерства. Показанное им поразительно. Не будь фестивальные жюри тем, что они есть, приз за лучшее исполнение должен был быть присужден в Венеции анонимно — рыбакам из фильма «Земля дрожит».

Заслуга Висконти состоит в том, что он диалектически сочетает достижения итальянского кино последних лет с более широкой, более разработанной эстетикой, в которой само определение реализма не имеет уже большого значения. Мы не утверждаем, что «Земля дрожит» стоит выше, чем «Пайза» или «Трагическая охота», но заслуга этого фильма заключается хотя бы в том, что он перерос их исторически. В 1948 году лучшие итальянские фильмы уже вызывали ощущение повторяемости, которая неизбежно должна была исчерпать себя. «Земля дрожит» — это единственный прорыв, оригинальный в эстетическом отношении и, по крайней мере предположительно, чреватый надеждой.

Следует ли из сказанного, что надежде этой суждено сбыться? У меня, к сожалению, нет такой уверенности, ибо «Земля дрожит» противоречит все же некоторым кинематографическим принципам, и режиссеру в дальнейшем следовало бы подчинять их себе более убедительным образом. В частности, его упорное нежелание чем-либо жертвовать ради драматургических категорий приводит к совершенно явному и вескому результату: публика начинает скучать. При крайне ограниченном действии фильм длится свыше трех часов. К тому же диалог идет на сицилийском наречии, тогда как сам стиль изображения в кадре исключает возможность субтитров; в итоге даже сами итальянцы не понимают ни слова. Вполне очевидно, что «Земля дрожит» — зрелище по меньшей мере суровое, имеющее весьма незначительную коммерческую ценность.

Если эстетике фильма «Земля дрожит» суждено послужить развитию кинематографа, то, безусловно, необходимо, чтобы она могла быть использована сообразно целям драматического построения. Иначе она будет означать лишь великолепный тупик.

Остается также — и это меня беспокоит несколько больше в связи с тем, что можно ожидать от самого Висконти, — опасная склонность к эстетизму. Знатный аристократ, художник

до мозга костей, он тем не менее утверждает коммунизм, делая это, я бы сказал, синтетически.

Фильму «Земля дрожит» недостает внутреннего огня. Вспоминаются великие художники Возрождения, которые с чистым сердцем могли создавать замечательнейшие религиозные фрески, будучи глубоко равнодушны к христианству. Я вовсе не сомневаюсь в искренности коммунистических взглядов Висконти. Но что такое искренность? Разумеется, речь идет не о патернализме в отношении к пролетариату². Патернализм есть выражение буржуазного общественного сознания, а Висконти — аристократ. По-видимому, мы имеем дело с чем-то вроде эстетического соучастия в истории.

Как бы там ни было, этому фильму очень далеко до захватывающей убедительности «Броненосца «Потемкина» или «Конца Санкт-Петербурга», или даже аналогичного сюжета у Пискатора³. Фильм Висконти обладает чисто объективной пропагандирующей силой, его документальная значимость не поддержана какой-либо эмоциональной выразительностью. Судя по всему, Висконти именно этого добивался, и в принципе такая его установка по-своему привлекательна. Однако такая позиция связана с определенным риском, и нет уверенности в том, что она оправдается, — во всяком случае, для кино. Будем надеяться, что дальнейшее творчество Висконти сможет убедить нас в его правоте. Это возможно лишь при условии, если оно сохранит себя от падения в ту сторону, куда, как нам показалось, оно уже опасным образом клонится.

(1948)

Bazin A.

Qu'est-ce que le cinéma?
Vol. 4. Paris, 1962

Микеланджело Антониони

Висконти внушает уважение прежде всего как автор. В особенности — как автор фильма «Земля дрожит», поскольку здесь его интеллектуальный опыт достигает вершин поэзии.

Конечно же, «Наваждение» было более «горячим» фильмом. Недавно я пересмотрел его; это один из таких фильмов, которые не стареют и с годами все больше открывают свое подлинное значение. Но в «Наваждении» заложен чувственный импульс автобиографического порядка, и он не дает образам приобрести независимое, отъединенное от автора существование, свойственное тем великим произведениям, где сходство героев с автором неуловимо, отдаленно, таинственно.

Это последнее вполне относится к сицилийскому фильму, персонажи которого стали для Висконти приемными детьми. Он породнился с ними во время своего пребывания на Сицилии. И выбирал он их по признаку наибольшего сродства. «Я отпраздновал рождество вместе с *моими* рыбаками», — написал он мне тогда. Вот в этой способности к слиянию, к энтузиазму, к самопожертвованию и заключена его действительная сила.

Рыбачья деревушка Ачи Трецца, по всей видимости, не имеет ничего общего с миром Висконти. Ее обитатели — люди иной «породы», в их жилах течет другая кровь. Но, может быть, все-таки будет справедливо сделать вывод, что как раз в этой изначальной отдаленности автора от среды и от персонажей таится источник той лирической чистоты, которая достигнута этим произведением.

Сродство Висконти с миром рыбаков Ачи Треццы в самом деле избирательное, но утверждать при этом, будто его фильм несет на себе отпечаток «холодной и манерной преднамеренности»⁴, по меньшей мере опрометчиво. Ибо речь идет о фильме, который, как мы знаем, снимался способом прямо-таки романтическим, без сценария, метр за метром и шаг за шагом следуя взятому мотиву, и диалог рождался непосредственно на устах исполнителей. О какой преднамеренности можно тут говорить? Ведь для того чтобы подчеркнуть социальный аспект изображаемых событий, Висконти прибегнул к дикторскому тексту, который именно в силу своей специфической функции остается приданным фильму извне, чем-то вроде титров. Не говоря уж о том, что фабула принадлежит Верге, который определенно не был марксистом.

Могут возразить, что во всем остальном фильм «Земля дрожит» достаточно далек от того, что написал Верга, — и это действительно так. Обстановка та же самая, те же герои, море, дерево мушмулы, но дух — иной. Характерный для Верги мотив семьи как религиозного сообщества отсутствует: семья взята Висконти как социальная ячейка, общественная группа индивидов. Его персонажи менее примитивны, более современны, каждый из них — это немного Нтони: и его друзья и его сестры. Все они уже прониклись идеей справедливости. Если можно выразиться парадоксально, «Земля дрожит» есть продолжение «Семьи Малаволья». Как же не заметить, что книга написана в 1881 году, а фильм сделан в 1948-м? Мы не можем упрекать Лукино в том, что он человек своего времени, что он читает газеты, имеет политические убеждения. Для нас, для итальянского кино (и не только итальянского) важно то, что Висконти отправился на Сицилию, что там он наблюдал,

видел, создавал. Главное — создавал. Фильм «Земля дрожит» надо рассматривать как сложный поэтический вымысел. Не весь фильм поэтичен, но там, где он таков, речь идет о высокой поэзии.

Камера, двигаясь, постоянно являет нам что-то новое, будь то самая простая человеческая поза или жест; каждый кадр высказывает что-то, хотя бы простейшее душевное состояние; фотография все время властно вводит нас в атмосферу. Вспомните, как в дом под мушмулой приходят уполномоченные описывать имущество за долги. Сначала мы видим их на улице, они подходят к калитке, ведущей во двор; потом через входную дверь дома видим, как они заходят во двор; затем через дверь внутри дома наблюдаем, как они входят в дом, — создается подлинное впечатление неотвратимого нашествия. Вспомните любовную сцену, так необычайно решенную: с этим бегом через залитые светом и омытые воздухом луга и скалы, на фоне шума моря и, если мне не изменяет память, звуков движущегося поезда. Ночную сцену с пьяными, ее медленный, колеблющийся ритм и бесстыдное насвистывание довольного фельдфебеля. Тот особенный момент, когда Нтони возвращается, отдав дом в залог, — в Ачи Трецце прекраснейшее утро, женщины вышли на террасы и переговариваются между собой, в прозрачном воздухе отзываются эхом крики, смех, оклики, а на переднем плане Нтони ложится на траву, растянувшись и скрестив ноги. Во всем этом есть тонкое и чуткое интуитивное постижение Сицилии и ее народа.

Кто знаком с Висконти, тот знает, насколько весомее, насколько полнее отражают человеческое я этого режиссера его действия, нежели его слова. Действия его — в данном случае те эпизоды, о которых говорилось, голоса и шумы отплытия рыбаков на ночную ловлю, песни каменщиков, свинцовые краски ненастья, модуляции голоса младшей сестры и жесты старшей, неистовость Нтони и смирение матери. И многое, многое другое, в чем — наряду с неминуемой социальной полемикой — можно уловить в высшей степени искренний тон и чистый тембр поэтического голоса Лукино Висконти.

“Bianco e Nero”,
1949, № 7

Карло Леви

Лодки лежали на берегу между большими лиловыми камнями, одна возле другой. Мы смотрели с высоты на эту полосу камней и лодок; на море, переливавшее в лучах солнца зеле-

ным и темно-голубым; на причудливые Фаральони, которые циклопы швырнули с Этны вслед убегающему Улиссу; на моряков, чинивших сети на берегу, усыпанном галькой; на ребятишек, игравших между лодками; на старика, который с кистью в руках оживлял покраску своей расписной лодки; на смоляной дым, струившийся вдалеке; на рыбака, продававшего на углу улицы только что выловленную рыбу,— на этот полный света мирок, спокойный и замкнутый в своей гармонии.

Так всё напоминало нам тот или иной образ из «Одиссеи», из «Семьи Малаволья», из фильма «Земля дрожит», и мы думали о том, как велико очарование этого селения, столь тесно связанного с искусством, которое оно породило.

Солнце теперь ярко сияло в прояснившемся небе. Сидя на краю одной из лодок, мы смотрели на море. В прозрачно чистом воздухе, напоенном светом, предметы обретали ясность и четкость очертаний, и ночная темь, окутывающая всё в «Семье Малаволья», казалось, рассеивалась и исчезала. Это ночная книга, думал я, греясь на солнце, всё происходит в ней в сумерках и в ночи, в темных переулках, среди черной шары *, в непогоду. Море почти всегда в ней черное, как лава, или свинцового цвета. Весна, зелень, солнце показываются лишь мимолетно и как бы тонут в ночной темноте. Единственный свет, мерцающий порой,— это свет луны («...плакать под мушмулой при лунном свете»). Единственный шум, кроме звука слов,— это скрип повозок в ночной тишине. Облик людей и вид местности никогда не описываются. Впечатление такое, будто Верга, чтобы проникнуть в судьбу своих героев, должен был сначала забыть об их внешности, об их лицах, отречься от моря, от полей, от красоты: «...и теперь, когда больше не было видно ни моря, ни полей, казалось, что на свете не существует ничего, кроме Треццы».

Видение действительности, свойственное Верге, было внутренне присуще его миру, отождествлялось с мироощущением рыбака, крестной матери, деда и дочери из «Семьи Малаволья», с их общей, многострадальной и мрачной судьбой. Вот почему должны были исчезнуть и море, и поля, и индивидуальные облики людей в этой книге, где лишь на последней странице брезжит рассвет.

Прямо противоположное — у Висконти, который приобщается к вещам, не сливаясь с ними, и потому весь уходит в зрение и изображение. Его фильмы — это современный эпос,

* Sciarra — пустошь, образованная застывшей вулканической лавой.— *Прим. ред.*

противостоящий вергианскому роману о мире, который по существу своему противоречит роману: о мире античного эпоса.

(1952)
Леви К.
Слова — камни.
М., 1957

Брунелло Ронди

Вступительные титры возникают на фоне, который сразу впечатляет нас: это картина едва забрезжившего рассвета. На общем плане, как бы вводящем зрителя в тот выразительный язык, что характерен для фильма (где общим планам отведена первостепенная роль), движутся две группы людей. Торговцы рыбой, которые идут к берегу моря поджидать рыбацьи баркасы после ночного лова, и жители деревни, идущие в церковь. Эта первая сцена есть некий прообраз диалектического развития событий фильма, своего рода предисловие: в то время как скупщики рыбы направляются встречать рыбаков, чей труд станет источником их наживы, вновь начинается привычное, исконное движение людей в церковь, так отчетливо обособленное от прохода торговцев.

С самого начала оказывается очень важен звуковой ряд: слагающиеся в короткую музыкальную фразу удары колокола, затем свистки рыбацких дудок, крики, оклики. И если эта наполненная звуками темнота, эти общие планы изображения людей и их голосов (ибо фонограмма также представляет собою сложный монтаж «звуковых планов») передают суровое, напряженное чувство извечно продолжающегося тяжелого труда, то размеренной каплей колокольного звона в сочетании с раздающимися во мраке свистками рождается едва уловимый, но внятный мотив печали.

Вторая сцена следует по окончании титров; начинается она со сверхобщего плана, на котором показана группа скупщиков рыбы, уходящих к морю. «Звуковые планы» голосов и ударов колокола поддерживают атмосферу беспокойства, тревоги. Важно, что камера панорамирует вслед за торговцами, — благодаря этому только в самом конце панорамы перед нами возникает море, а появление в кадре лодок, идущих во встречном направлении, воспринимается как начало диалектического противодвижения, от которого сразу вырастает внутренняя напряженность кадра.

Тут пространство становится еще шире и являет зрителю пейзаж, исполненный трагической красоты: в предрассветной мгле проступают контуры высоких морских скал. Резко разде-

ля кадр, они вздымаются над приближающейся цепью огней на лодках, и картина эта, претворенная образной мыслью Висконти, предстает как воплощенная метафора величия и суровости изнурительного труда.

Вся вторая сцена разворачивается под звуки голосов, несущихся навстречу друг другу, — переключки торговцев с подплывающими рыбаками. Фонограмма особенно примечательна тем, что она запечатлевает звуковую симфонию реальной жизни в таких тонкостях, какие прежде не входили в круг внимания режиссеров, а здесь кажутся поэтическими открытиями. Звуковые массивы, составляемые этой разноголосицей криков и откликов, образуют особого рода «оркестровую импровизацию», которая сообщает острое чувство драматизма и как будто обновляет наше ощущение человеческого бытия.

Ракурс второй сцены — строится она исключительно на самых общих планах, сопровождаемых резкой и перенасыщенной монтажной звукописью, — отчетливо и выразительно запечатлевает исходный момент развертывания событий фильма. Общий взгляд на происходящее пока еще никак не детализируется, противопоставление двух встречных движений внутри кадра не получает развития, а только длится это возникшее нарастание действия, раздаются эти выкрики в полутьме, удерживается это чувство напряженности.

Развитию действия дается новый ход в третьей сцене: перед нами двор дома Валастро, внезапно явившийся образ пустоты и интимности — при том, что неумолчный колокольный звон напоминает о связи этого места со всем его окружением, с реальной жизнью деревни, и с подплывающими к берегу рыбаками, и с ожидающими их торговцами. Знакомство с этим домом и с двумя сестрами Валастро даст нам почувствовать — и гораздо глубже, чем подробное изображение рыбаков, — сколь много значат эти приближающиеся к берегу люди, как важны их периодические возвращения с моря.

Если общие планы побережья — с медленным приближением огней, с переключкой голосов — в необычном, словно завораживающем ракурсе приостанавливали развитие действия, не давая ему конкретности, то фигура Мары, старшей сестры Валастро, становится прямым олицетворением и того напряженного беспокойства и той почти что ритуальности, которые присутствовали в натуральных сценах. Мара появляется на среднем плане, неся зажженную лампу. Камера наведена на Мару сверху и панорамирует за ней, тем самым представляя нам героиню в контексте окружающей ее обстановки, в тесной связи с характерной для нее средой. Но в то же самое время лампа

Мары воспринимается (не только по той очевидной причине, что вокруг еще темно) и как один из того ряда огней на баркасах, только еще более приблизившийся к нам и как бы обособленный от их «хора».

Нельзя не заметить, насколько лица двух сестер соответствуют их характерам, какое противоречивое единство существует между ними обеими. Мара, старшая, с ее печалью, сосредоточенностью, кротостью, с ее типичнейшей сицилийской внешностью (один критик, склонный к островам, немедленно определил это удлиненное, по-особому трогательное лицо как «модильяниевское», желая подчеркнуть искусственность Висконти в использовании культурного опыта), — и Лучия, в которой уживаются пугливость и незаурядная мятежная сила, Лучия, с ее более дикой красотой, с этим блеском необычайно живых, а потом вдруг покорных глаз, являющая собой противоположность Маре. Контраст еще более подчеркивается [в четвертой сцене] различиями пластики, несхожестью в жестах. Неторопливое, как бы лирически связанное с окружающей обстановкой движение Мары, запечатленное в медленной смене средних планов, уловленная панорамированием размеренность ее жестов, как будто ритуальных (открывает дверь, ставит лампу, открывает окно, гасит свет, открывает другое окно), — и резкий ритм беспокойных, торопливых движений Лучии, когда она, появившись в кадре, начинает мести пол. Затем подметают уже обе сестры, и к ним присоединяется девочка, которая брызгает воду на пол.

Это прелестное, исполненное целомудренной гармонии, пришедшее к единому ритму движение трех женских фигур придает завершенность рассказу о доме. Но тут в поле зрения камеры возникает фотография, висящая на стене: это на нее, остановившись, благоговейно смотрит Лучия. На фотографии — вся семья Валастро. Мы видим поочередно лица обеих сестер, глядящих на нее. Их отвлекает появившаяся из глубины кадра мать. В то же самое время фонограмма вновь — уже в иной тональности, сообразно интерьерным съемкам, — поддерживает беспокойное ощущение наступающего утра: удары колокола дополняются пением петуха. Следует наезд на фотографию, в то время как за кадром звучат голоса двух сестер: «Все — моряки!»; «Море — горькое». Этим передано всё, этим выражено гораздо большее, чем мог бы передать прямой показ: не только благодаря общей воздействующей силе зрительного и звукового рядов, но также и потому, что высказывания эти (как, впрочем, и само появление группового портрета) следуют лишь тогда, когда для зрителя семейство Валастро имеет

уже определенную значимость, когда это сообщество людей, приплывающих с моря, составляет уже некую реальность, которой семейная фотография придает только новый смысловой акцент, а нравоучительная реплика: «Море — горькое» произносится лишь после того, как мы сами смогли ощутить — благодаря воистину необыкновенным, незабываемым кадрам — горечь этого моря.

После наезда камеры на фотографию семьи Валастро начинается чисто натурная, снятая на побережье пятая сцена: мы видим рыбаков, только что высадившихся на берег и собирающих свои сети, а среди них и мужчин Валастро с их лодкой.

И тут действие вновь становится «хоральным». Это неожиданно, поскольку можно было бы уже предполагать, что общий план сцены так или иначе разобьется на частные изображения, но вместо этого пространство кадра, наоборот, расширяется, охватывая все большую часть побережья, и толпу, и деревню. Повествование явственно приобретает насыщенное, при всей своей простоте, коллективное выражение.

Здесь более всего восхищает способность Висконти сопрягать в едином ритме, в едином кинематографическом видении то, что казалось бы предельно беспорядочным, никак не соразмерным, — индивидуальные и групповые действия, пересекающиеся и расходящиеся движения фигур, их жесты внутри общей сутолоки, — открывая во всем этом некую новую панораму жизни, поддерживаемую мастерским использованием звука. Такое проникновение в реальность лишено какой бы то ни было импрессионистичности. Напротив, нужно подчеркнуть, что у Висконти неореализм — при том, что он дает волю выражению самой жизни со всей ее лапидарной конкретностью и глубиной суровостью, напитанной вековыми страданиями, — отражает жизнь путем неожиданного синтеза: взгляд художника, в озарении непосредственной интуиции брошенный в гущу действительности, как будто успеваешь подчинить себе всю полноту ускользающего мгновения.

В шестой сцене, где камера дважды панорамирует за братьями Валастро, несущими сети, берет свое начало важный мотив, развиваемый в диалоге рыбаков, занятых починкой сетей, и во впервые высказанном предложении Нтони — продавать рыбу самостоятельно, не прибегая к посредству скупщиков. Также и здесь обращает на себя внимание та ясность и определенность, с какою выстраивается диалектика фильма (в первой попытке противостоять эксплуатации со стороны оптовиков), и притом без малейшего налета дидактики. Этот отрывистый диалог, дополняемый репликами со стороны, — то

прерывающийся, то возобновляющийся, без обычных в таких случаях контрпланов и при полном отсутствии крупных планов, — по-новому усиливает «хоральное» звучание шестой сцены, кульминационным моментом которой становится тот кадр (единственный во всей сцене относительно укрупненный план), где Кола произносит: «Плохо в мире!»

Как видим, и эту сцену Висконти рискнул закончить рациональной нотой, подчеркнуто вводя афористичное, нравоучительное заключение. «Плохо в мире!» — это как будто отзвук изречения Лучии, завершающего четвертую сцену («Море — горькое»). Висконти, однако, умеет организовывать пространство кадра и руководить актерами так, что у него ни один эпизод не кажется похожим на другой. А к тому же такая афористичность и нравоучительность в полной мере соответствуют народной психологии и той народной манере выражаться, которая столь естественно обнаруживает себя в создании пословиц.

Резкое завершение сцены этой репликой усиливает рациональную отчетливость фильма, иначе говоря, поддерживает его тематическую ясность и тем самым способствует раскрытию его диалектики.

Rondi B.
Cinema e realtà.
Roma, 1957

«Самая красивая»

Коррадо Альваро

С первых жестов, с первых реплик Анны Маньяни в «Самой красивой» мы чувствуем, что перед нами главное действующее лицо, которое поведет нас за собой куда захочет. И, что самое замечательное, ведь речь идет не об изображении персонажа в обстоятельствах чрезвычайных, невероятных; речь идет о женщине из среднего слоя, римлянке, представленной в нескольких днях ее жизни, в маленькой историйке вполне обыденных иллюзий и разочарований. А в итоге мы имеем портрет итальянки — одной из тех, перед которыми оказывались тщетны усилия столь многих литераторов: суметь изобразить такую женщину было всегда вопросом чести для писателей итальянских и зарубежных. Что касается итальянского кино и театра, то здесь нередко приходится видеть, как не удаются сцены будничной жизни, выходящие за пределы салонных условностей. Трагики и комики определенного ранга, те, что сильны своей игрой в сильных сценах, зачастую вовсе не за-

служивают похвалы в своих попытках выразить сокровенную внутреннюю жизнь, найти путь к рассказу о повседневном, говорить, создавая образ действительности, самые обычные слова. Та естественность и та спонтанность, которые мы сплошь и рядом видим на наших улицах, на сцене встречаются редко. И вот теперь Анна Маньяни дает нам все это, так сказать, в полном репертуаре. Эта переменчивость, эта мешанина фантастического и практического, склонности к иллюзиям и реализма, эта словно не ведающая себя женская чувственность, которая кажется то и дело готовой уступить, но сдерживается чем-то очень глубоким, эта упрямая верность, лежащая в основе натуры, это понимание мужчин и их желаний, воспитанное прародительским опытом готовности к защите и умудренности в ошибках, это чувство опасности, которую наша доблестная женщина несет в себе, точно зная размеры той драмы, которую она может развязать, и эти моменты слабости, тут же преодолеваемой, и привязанность к семье, и поклонение детям, выражающее волю к могуществу семьи, стремление заручиться гарантией избавления от бедности, надежду на лучшее будущее,— все это есть в том сплаве, который Анна Маньяни дарит нам в этом фильме, кажется, для того и созданном, чтобы она отважилась на одну из самых смелых попыток, какие только может предпринять актриса.

“Il Mondo”,
1952, № 2

Вера Шитова

В любой сцене «Самой красивой» есть все та же гремучая смесь, что в характере героини Анны Маньяни. Эта смесь понята как нечто примечательное для национальной среды. Режиссер уважает во всем этом патетическом гвалте его первопричину — ощущение важности жизни. В том, как его римлянки способны придавать такое «космическое» звучание всякой ерунде, вовсе не мелочность, а антитеза мелочности.

Основная сфера жизненных притязаний почти всех без исключения (об исключениях скажем позже) героев «Самой красивой» — это сфера *духовных потребностей*. Еще раз скажем: толпа женщин перед павильоном студии Чинечитта и толпа девушек на улице Ларго Чирчензе, перед домом № 37, где нужна «начинающая машинистка со скромными требованиями» («Рим, 11 часов»), — разные. Разные по своим внутренним побуждениям. И что, может быть, еще более существенно, здесь изменяются не только герои и круг их интересов, но и характер эстетики.

В фильме Висконти «Самая красивая» едва ли не впервые менялось классическое для неореализма соотношение между художником и материалом. Одновременно совершался отход от классического для неореализма совпадения жизненной цели художника и жизненной цели героя.

Висконти здесь откровенно отделяется от своего материала. Отделяется условностью вступительной кантаты и прихотливо-мечтательными пассажами Доницетти. Отделяется отсутствием жизненной категоричности движущего конфликта: смешно говорить, что Висконти с той же серьезностью и силой желает успеха Маддалене, с какими Де Сантис хочет работы для девушек, собравшихся на Ларго Чирчензе.

Зато коллизия, выраженная сюжетно громкими баталиями между Маддаленой и ее мужем Спартако, представляется Висконти весьма и весьма примечательной, ибо в существе своем это не что иное, как коллизия одухотворенности — пусть шумной и нелепой — с уютной бездуховностью повседневного существования.

Спартако усердно работает, имеет сберкнижку — копит деньги на взносы в жилищный кооператив, обедает у мамы и ходит на футбол, делая все это серьезно, но не превращая в события ни спагетти, ни гол в ворота любимой команды. Отношения между Спартако и Маддаленой, конечно, самые заурядные — во всех своих осложнениях — отношения между мужем и женой, и Висконти соблюдает юмористическую точность житейского. Но есть здесь и другой смысл. Если угодно, Маддалена и Спартако — это расщепившийся надвое неореалистический характер.

Возвышенная элементарность целей героев неореализма у Спартако теряет свою возвышенность. Цели потеряли масштаб, одновременно потеряв духовность*. Кончилось то время, когда простейшая бытовая цель каждого трудового человека перерастала в лозунг социального движения, а требование дать работу и крышу над головой обретало мощь призыва к социальной справедливости. После буржуазной стабилизации начала 50-х годов она, эта цель, возвращалась в сферу если

* Не то чтобы Висконти считал, будто, строя себе хорошее жилье, Спартако рискует обуржуазиться в большей мере, чем, скажем, герой фильма Де Сики и Дзаваттини «Крыша», когда тот соорудит себе для жилья хибару. Речь о другом. Для Де Сики дом, со всеми его привезенными ночью кирпичами и настоящей извешкой, — это образ дома. Дом-образ должен быть воздвигнут для того, чтобы в мире прибавилось счастья, чтобы изменился какой-то его, счастья, общечеловеческий баланс. Дом же, который строит себе Спартако, комфортабелен и не символичен. К балансу добра и зла он не имеет ровно никакого отношения.

и не обывательскую, то узкожитейскую. А тот заряд духовности, который был заложен в пришедшей в движение народной жизни, начал разряжаться по пустякам. Рядом с благоразумной практичной огрубелостью Спартако оказалась взбалмошная духовность Маддалены.

Висконти следит за своей героиней, удивительным образом соединяя трезвость и восхищение, иронию и нежность, легкую горечь и восторг. И в то же время абсолютно не скрывает своего чисто профессионального, чисто режиссерского увлечения *актрисой* — обстоятельство для итальянского неореалистического кино чрезвычайное, новое.

За семь лет до «Самой красивой», в фильме «Рим, открытый город», которым начинался итальянский неореализм, Роберто Россellini снял Анну Маньяни совсем по-другому. *Актрисы* не было. Не было вовсе. Была Пина. И мы видели, и никогда не забудем, как она сначала жила, а потом была убита. И никакой отстраненности режиссера тоже не было и быть не могло. Была любовь. Была гордость. Была ненависть к тем, кто убил, — к фашистам. Была непосредственность гражданского и художественного высказывания. Было счастливое, пока еще ничем не нарушенное «припадание» художника к историческому национальному материалу.

Эстетическое выравнивание с героической действительностью страны, переживавшей революционную ситуацию, было для искусства счастьем. Но с изменившейся, вернувшейся к буржуазным будням жизнью передовое искусство должно было установить отношения иного, несравненно более конкретного характера. Понадобились самые разнообразные пробы. Висконти начал их одним из первых.

Зритель воспринимал фильмы неореалистов как трагические или комические в прямой зависимости от свойств жизненного материала. Здесь же качество восприятия диктовал прежде всего художник. Жанр «Самой красивой» выдержан и подчеркнут. «Самая красивая» — это действительно мелодрама. Впрочем, это мелодрама, лишенная обычной для такого рода произведений авторской непосредственности, авторской горячей слитности с его материалом. Сам Висконти, постановщик мелодрамы, здесь никак не был мелодраматичен.

Он учил отчуждаться от материала, давал предметный урок иного — с более высокой точки зрения — взгляда на повседневность. Висконти проделывал со зрителем дружески жестокий опыт — и именно на территории мелодрамы. Он вышибал слезу заведомо верным, до запрещенности верным приемом (крупный план: искаженное страданием лицо Маддалены, щека к щеке

прильнувшей к не по годам серьезной, грустной мордочке осмеянной Марии) и тут же заставляя конфузиться этих слез, этой автоматической, привычной чувствительности. Висконти было на редкость важно разбить, скомпрометировать автоматизм сопереживания, когда в ответ слезам на экране с приятностью льются слезы в зале. Он не против этих слез, он сам вызывает их, он понимает, что они приятны. Но он хочет, чтобы зрители отдавали себе отчет в природе своих слез, чтобы они не очень-то ценили их, во всяком случае, не приравнивали бы их в нравственной цене тем чувствам, которые вызывало у них разорение дома Валастро, пропажа велосипеда Антонио Риччи, расстрел в «Риме, открытом городе». Больше всего Висконти не хочет, чтобы люди обманывались. И вопрос о том, что в этом смысле делает искусство, для него первоочереден.

Шитова В. В.
Лукино Висконти.
М., 1965

«Заметки о происшествии» «Мы — женщины» («Анна Маньяни»)

Клод Бейли

Первый из этих фильмов — и самый непризнанный — был сделан в разгар неореалистических увлечений 1951 года по заказу Рикардо Гионе⁵ и Марко Феррери⁶, для их «Ежемесячного документа» («Documento mensile»), своеобразного периодического кинообозрения, которое два молодых продюсера хотели строить как скиту короткометражек (предельно кратких ввиду скромности их средств), снимаемых предпочтительно знаменитыми режиссерами или же индивидуальностями, желающими выразить себя при помощи кино. Сюжеты могли быть разными — от простого репортажа о съемках фильма до притязательной киноновеллы, включая даже куски, не вошедшие в фильмы при монтаже. Как и следовало ожидать, это начинание не возымело будущего: по своей форме оно оказалось родственно очерковым антологиям Дзаватини («Любовь в городе» и т. п.) и, подобно им, не замедлило превратиться в склад всякой всячины.

Но сколь непредсказуемой может быть работа по заказу! Ведь именно ей мы обязаны безупречным произведением, достигающим за свои несколько минут такого же поразительного совершенства, какого достигает фильм «Земля дрожит» за свои

три часа. Это «Заметки о происшествии» Висконти — фильм, на котором, кажется, ни один историк кино не соблаговолил задержать свое внимание.

По всей вероятности, забвение этого фильма обусловлено его крайне ограниченной длительностью; но какому поклоннику Моцарта пришло бы в голову пренебречь величественной «Массонской траурной музыкой» или у Баха — 53-й кантатой «Trauermusik» под тем предлогом, что они «короткометражны» в сравнении с «Волшебной флейтой» и «Искусством фуги»?

Я не случайно привел именно эти два примера: это тот самый род музыки, та предельная острота трагической интенсивности, достигаемая выразительностью одной-единственной пронзающей ноты, — то самое, к чему тяготеют эти «Заметки о происшествии».

Преступление, которое было совершено в одном рабочем пригороде: девочка была изнасилована неизвестным, и он, чтобы скрыть свое злодеяние, утопил ее в колодце. Единственная декорация — бедная улица, медленно обозреваемая камерой: обшарпанные дома в свете заходящего солнца. Вот дети играют на барабанах, вот их матери за работой, вот еще одна девочка, улыбающаяся, на тротуаре... В конце улицы — какой-то пустырь, посреди него — колодец. На нем цветы, еще свежие. Неподдалеку маленькая могила, она тоже покрыта цветами. Комментарий Васко Пратолини в немногих словах поясняет драму, в то время как отдаленные шумы с редкостной внушающей силой воспроизводят звуковую среду преступления. И это всё.

Здесь, быть может, мы находимся в самом сердце висконтиевского реализма: время как будто окаменело, вещи таковы, какими они были бы под неумолимым взором сурового бога, воспоминание леденит кровь в жилах. Замедленный тревеллинг не нарушает ничего в той реальности, которую улавливает; по отношению к ней не совершается никакого «взлома», как бы легко это ни было сделать; напротив, тут, скорее, можно говорить об облагораживании, о катарсисе. Это «присутствие красоты в жестоком (которая отнюдь не есть только красота жестокого)», как сказал Андре Базен по поводу Бунюэля. Таков же метод Алена Рене в «Ночи и тумане». То, что в фильме «Земля дрожит» проявилось как своеобразное растяжение длительности, подчас декоративное и раздражающее, здесь сохраняется во всей своей величественной широте: в этом есть нечто от сурового паломничества.

Автор «Самой красивой», по справедливому наблюдению Жака Жоли, «несравненно умеет укоренять своих персонажей в обстановке их существования, превращая в зримую реальность

то, что (у других авторов) остается на уровне схематического обозначения темы». Разумеется, это так. Но еще более изумительным в «Заметках...» кажется то, что здесь, по сути говоря, отсутствуют персонажи. Мы так и не увидим ни девочку, ни злодея. Дана только обстановка, и она как будто сохраняет в себе невидимую и неизгладимую трассу их пути.

Чувство, очень близкое к ужасу,— бессилие воздействовать на существа и вещи иначе, нежели глядя на них, будучи даже не в силах наполнить этот взгляд малейшей нежностью и состраданием,— вот что охватывает нас тогда...

В сравнении с шедевром, о котором мы вспомнили (и который необходимо извлечь из забвения), другая «приносимая в жертву» короткометражка Висконти являет собой на первый взгляд набросок, не представляющий особого интереса, кроме анекдотического. Она входит в состав фильма «Мы — женщины» (1953), осуществленного совместно с Роберто Росселлини, Джанни Франчолини, Луиджи Дзампой и Альфредо Гуарини. Напомним оригинальную концепцию этого фильма, созданного по инициативе Дзаватини (он же сочинил сценарий): четыре знаменитые звезды, одна за другой, рассказывают в аудитории будущих актрис некоторые реальные, вполне безобидные эпизоды своей женской карьеры. После длинного пролога, который дает нам возможность присутствовать при выборе двух юных звездочек (Анна Амэндола и Эмма Даниэли), мы видим Ингрид Бергман, которая перед инквизиторским объективом Росселлини преследует курицу, портившую розовые кусты ее сада; затем — Изу Миранду и Алиду Валли в подобных же домашних сценках, вяло запечатленных менее талантливыми режиссерами, и, наконец,— главным образом — Анну Маньяни.

Бурлящая, как всегда, она предстает на экране в качестве известной дивы, гордо демонстрирующей шикарную собачку, сражаясь с римским таксистом, проявившим непочтительность по отношению как к животному, так и к своей знаменитой клиентке. Отказавшись уплатить дополнительные лиры за провоз маленькой собачки, дива, преисполненная ярости, израсходует в двадцать раз больше на то, чтобы гоняться за всеми полицейскими Рима, и в конце концов приедет с вольготным опозданием в свой театр.

Этот эпизод и есть то, что поставил Висконти. Как видно, он стремился развернуться в стихии забавного, причудливого, преизбыточного, дав полную волю актрисе, тем более удивительной в сценах перепалок, и расположив ее в контексте

обыденной жизни таким же образом, как в искусственном возбуждении сцены.

Так нам дано увидеть, к примеру, незабываемое сошествие по лестнице — в чистейшем стиле оперы-буфф, когда звезда, помогая себе голосом и жестами, призывает быть свидетелями своей добропорядочности всех тех жителей и зевак, которых она встречает. Мы оказываемся на той черте, где граничат melodramma и самый чистый неореализм. Как превосходно писал Джан Луиджи Ронди, «в этом эпизоде полнота ощущения реальности, воспоминание о факте действительно происшедшем воссозданы гармонически, в повествовательном равновесии, согласно поэтической необходимости».

Городская среда приобретает здесь, без сомнения, основополагающую важность. Висконти играет с ней, как с оперным реквизитом. И в самом деле, нет такого жалкого квартала в римском пригороде, который не мог бы претвориться, при его режиссерском подходе, в роскошную декорацию.

И Маньяни вновь оказывается «такою, какая она есть», в великолепии своего мифа, благодаря обыденному случаю, на который она, казалось бы, должна была реагировать как вполне обыкновенная женщина. (Заметим, что это прямо противоположно подходу Росселлини.)

Театр и жизнь чудеснейшим образом примиряются — на миг, подобный вспышке молнии. Этого достаточно, чтобы нас ослепить.

“Etudes Cinematographiques”,
Paris, 1963, № 26/27

«ЧУВСТВО»

Луиджи Кьярини

Я утверждал, что фильм этот нельзя характеризовать как неореалистический, и вовсе не потому, что он является шагом вперед, переходом к реализму, как считают мои оппоненты⁷, но потому, что он являет собой возврат к традиционному (литературному, театральному) качеству зрелищности и тем самым открыто противоречит неореализму, не развивая, не углубляя, а, скорее, отрицая его. Очевидно то, что на таком пути невозможно ни превзойти неореализм, ни достичь более полного реализма.

«Чувство» — прежде всего зрелище, пусть самого высокого уровня, но все же зрелище. Постараюсь коротко объяснить, что я имею в виду.

Зрелище (в данном случае кинозрелище, противопоставляемое фильму) по природе своей тяготеет к внешней эффектности, достигаемой в ходе претворения текста в зримые образы путем упора на один или несколько составных зрелищных элементов. Это может быть и сама воплощаемая история — благодаря оригинальности интриги, необычности внутреннего мира героев или даже литературным достоинствам произведения (драмы или романа). И привлекательность актеров, и очарование среды действия, и красота разработки изобразительного ряда, и, наконец, использование тех или иных выразительных средств кино там, где в этом нет необходимости, лишь бы провоцировать в публике неглубокие эмоции. Эта внешняя эффектность, заложенная в самой сути зрелища, может быть грубой и банальной, она может быть изысканной и тонкой, но в любом случае она направлена к тому, чтобы способ изображения преобладал над сущностью изображаемого.

Способ изображения в «Чувстве», без сомнения, весьма изыскан, он даже придает кинозрелищу, обычно не выходящему за рамки посредственности, определенное благородство. Однако и персонажи и события сценарного сюжета словно подавлены великолепием его экранного воплощения. Перефразируя известное выражение, можно сказать: прежде всего зрелище и только потом рассказ.

Расстрел Франца Малера обусловлен конкретной нравственной концепцией, в нем выражена мысль о необходимости наказания этого циничного героя, символизирующего обреченный на загнивание мир, некогда ослеплявший своим блеском, а теперь готовый низвергнуться во тьму. Но только все эти искусные световые эффекты, эти расположения теней, эти белые мундиры, да и сама геометрически четкая расстановка персонажей отличаются такой живописной выразительностью и образуют такой красивый кадр, что восхищение им отвлекает внимание от того глубокого смысла, выражению которого он должен служить. Как непохож этот эпизод на сцену расстрела священника в фильме «Рим, открытый город»!

“Cinema nuovo”,
1955, 25 mar.

Юрий Лотман

Итак, стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка, утвердить суверенитет искусства в его собственной сфере — это враги, которые постоянно нуждаются

друг в друге. Как северный и южный полюсы магнита, они не существуют друг без друга и составляют то поле структурного напряжения, в котором движется реальная история кинематографа.

Интересно в этом отношении наблюдать, как итальянский неореализм двигался в борьбе с театральной помпезностью к полному отождествлению искусства и внехудожественной реальности. Активные средства его всегда были «отказами»: отказ от стереотипного киногероя и типичных киносюжетов, отказ от профессиональных актеров, от практики звезд, отказ от монтажа и «железного» сценария, отказ от «построенного» диалога, отказ от музыкального сопровождения.

Тем показательнее, что, дойдя до апогея «отказов» и утвердив свою победу, неореализм резко повернул в сторону воссоздания разрушенной условности.

Особенно же интересно движение Лукино Висконти — именно потому, что в его творчестве теоретик всегда господствует над художником. В 1948 году Висконти создал фильм «Земля дрожит» — одно из наиболее последовательных осуществлений поэтики неореализма. Но уже в 1953 году он снял фильм «Чувство» — не бесспорный по решениям, но крайне интересный по замыслу. Фильм начинается музыкой Верди. Камера фиксирует сцену театра, на которой идет представление оперы «Трубадур». Национально-героический ореол музыки Верди обнаженно становится системой, в которой кодируются характеры героев и сюжет. Оторванная от контекста, лента поражает театральностью, открыто оперным драматизмом (любовь, ревность, предательство, смерть сменяют здесь друг друга), откровенной примитивностью сценических эффектов и архаичностью режиссерских приемов. Однако в контексте общего движения искусства, в паре с «Земля дрожит», это получает иной смысл. Искусство голей правды, стремящееся освободиться от всех существующих видов художественной условности, требует для восприятия огромной культуры. Будучи демократично по идеям, оно становится слишком интеллектуальным по языку. Неподготовленный зритель начинает скучать. Борьба с этим приводит к восстановлению прав сознательно-примитивного, традиционного, но близкого зрителю художественного языка. В Италии комедия масок и опера — искусства, чья традиционная система условности понятна и близка самому массовому зрителю. И кинематограф, дойдя до предела естественности, обратился к условной примитивности художественных языков, с детства знакомых зрителю.

Если Леонкавалло в «Паяцах» перевел ярмарочную буффонаду на язык гуманистических представлений, то Джерми⁸ сделал противоположное: языком народного балагана он рассказывает о серьезных проблемах современности.

Висконти избрал путь другой национально-демократической традиции — оперной. Только в отношении к этой традиции, с одной стороны, и к художественному языку фильма «Земля дрожит» — с другой, раскрывается авторский замысел «Чувства».

Лотман Ю.

Семиотика кино и проблемы киноэстетики.

Таллин, 1973

Вилли Ашер

Навстречу Висконти

Вступление

В одном из кадров «Чувства» зеркало ложи театра «Фениче» объединяет Франца Малера и Ливию Серпьери, когда они впервые обмениваются несколькими словами. В этом зеркале, занимающем весь экран, Франц и австрийский губернатор отражаются слева, Ливия — справа, а между ними в прямоугольнике того пространства, к которому обращена эта часть ложи, вписывается примадонна, отраженная наискось, при том что на самом деле она стоит на авансцене лицом к залу, в положении *canto frontale* — излюбленной позиции для исполнения оперного речитатива, каковую Лукино Висконти счел необходимым сохранять в тех спектаклях, которые он поставил на сцене «Ла Скала».

Изысканностью композиции и сложностью образа этот кадр дает отличный пример той разработанной формы, в которой «янсенистская» критика итальянских левых упрекала Висконти, ставя ему в вину и то использование зеркал для выделения персонажей и усиления смысловой значимости вещей, что так характерно для творчества Висконти, особенно для «Чувства». Все значимо в этом великолепном кадре, начиная с самих образных средств. Отражение графини, отражение офицера, их встреча в зеркале театра «Фениче» и, как нечто третье, — *melodramma*, которую играют рядом. Моментальный снимок в зеркале приоткрывает подспудную истину первого свидания графини Серпьери и лейтенанта Малера: эта не раскрывшая себя женщина и этот мужчина, который сам в себе не может

различить сущее и кажущееся, — они именно и обладают только видимостью. В этом — полная правда, но правда синтеза скорее, нежели спонтанный срез действительности. Как много от Висконти в одном данном кадре, да и в приводящих к нему десяти необыкновенных минутах фильма!

Этот прекрасный эпизод в театре «Фениче» — микродрама, содержащая источник действия всего фильма, — изобилует соответствиями, от темы к теме и от детали к детали, между оперой на сцене, драмой в зале (и в стране) и — вот уже — драмой в самой ложе. Все эти драмы соединены в поразительной концентрической динамике: *melodramma* переходит (с помощью очень красивого медленного тревеллинга над просцениумом и оркестром) со сцены в зал, а драма личная переходит в драму национальную — волнами, как бы возникающими вокруг персонажей и передающимися из театра в город, а из города по всей стране. Все совпадения правдивы, ибо проникнуты верными намерениями. Это подчеркивается уместной мизансценической планировкой, главное в которой, согласно свидетельству Франко Дзеффирелли, — угол зрения, охватывающий сцену и зал одновременно (представление на сцене при этом видится в профиль) из лож авансцены, которые в театре «Фениче» расположены таким же образом, как и в «Ла Скала», где посетило Висконти интуитивное предчувствие его фильма.

В «Чувстве», таким образом, «точка зрения авансцены» позволяет с достоинством обнажать в нужный момент не только лицевую, но и обратную сторону всего того, что способствует развитию драмы. Эту критико-драматическую манеру «Чувства», символизируемую исходной точкой зрения, это соединение — как для персонажа, так и для зрителя — соучастия в драме с объективным ее разоблачением надлежит выявить в фильмах Висконти начиная от «Наваждения», чтобы, основываясь на этой доминанте, вывести критический итог творчества режиссера.

Косвенный путь к человеку

Итальянское кино, столь нуждающееся в обновлении послевоенного неореализма и превращении его во что-то иное, своим нынешним кризисом в значительной мере обязано политическим запретам, нарушающим естественность его эволюции в сторону материалистического кинематографа. Не потому ли мы наблюдаем сегодня феномен непрямого выражения — того, что характеризует определенную часть американского кино, как, впрочем, и классического французского театра, в Италии же

благоприятствует прорыву неореализма к формам психологического романа (Антониони), эссе (Росселлини), а с появлением «Чувства» — к исторической драме и отчасти опере. «Чувство», как и «Наваждение», родилось в результате замены, которую совершил режиссер, принужденный отступить в выборе своего сюжета, но извлекший из этого вынужденного шага силу, быть может, еще большую, поскольку речь идет о косвенном пути, дающем возможность критиковать современность через историю.

Висконти был вдохновлен примером «Обрученных» Мандзони: ему хотелось бы перенести на экран с помощью современных писателей этот роман, который в 1827 году выражал чаяния миланцев, оказавшихся под австрийским сапогом, отождествляя их с миланцами 1627 года — времен испанского владычества. «Чувство» — фильм в духе Мандзони, так же как «Земля дрожит» — фильм в духе Верги. В итальянской прозе мандзонианское течение, дорогое сердцу «ломбардского читателя», как семейная традиция, — течение романтическое и романическое. Оно выдвигает на первый план действия персонажей типичных, выражающих динамику своей среды; оно исходит из наивной на первый взгляд, но отнюдь не иллюзорной веры в справедливое дело народа или нации, пусть и не дающее своим защитникам немедленного вознаграждения, но непременно дарующее им полный расцвет их личных чувств; оно, это течение, ангажировано как в отношении к своему времени, так и в отношении к своим персонажам — симпатичным или антипатичным.

Все это есть и в «Чувстве», с той только разницей, что *обрученные* суть положительные герои, тогда как протагонисты «Чувства» — герои отрицательные, поскольку они представляют нисходящий класс, и представляют его в совершенстве. И если фильм «Чувство» есть прекрасная историческая драма, которую социальная логика (противоположная той, что присутствует в «Обрученных») влечет к катастрофе, то он также являет и оборотную сторону этой драмы — обнаруживая именно эту ее логику, которая в произведении утверждающем остается, как правило, невыявленной. Личная драма типической пары Франц — Ливия показана одновременно и с лицевой стороны, в их патетическом движении к катастрофе, что само по себе составило бы превосходную историческую мелодраму, и с изнанки, где видна объективная фабула их любви, к этой катастрофе приводящая.

Поэзия, драма, критика — три элемента фильма «Земля дрожит» — вновь воссоединены в «Чувстве», в котором, однако,

важность критического начала и его внутренняя связанность с драмой таковы, что могут дать нам ключ ко всему творчеству Висконти.

Обоснования

Критическое обнаружение подоплеки действия — а в особенности любовного, — соперничая с самим действием, могло бы сильно шокировать обычную публику. Классический вкус не приемлет смещения жанров и гораздо легче воспринимает точку зрения целиком критическую, какую, например, Брехт внес в драматургию, вместе со всеми выражающими ее приемами, от остранения до карикатуры, призванными нейтрализовать зрительское сопереживание.

У Висконти критическое и драматическое рассмотрение действительности интимно сочетаются в одной и той же тематике, в одной и той же форме, часто в одном движении камеры или одном кадре. (Смотрите хотя бы портретные кадры «Чувства», где декор несет функцию антитезы или усиления, что можно сравнить с фонами и выделенными предметами переднего плана у венецианских живописцев.) Критико-драматическая амбивалентность фильмов Висконти достигается по всем тем причинам, которые, в сущности, и образуют творчество этого режиссера.

1) Этот особый такт, состоящий в том, чтобы не форсировать эволюцию персонажей, но давать им созреть в воссоздаваемой вокруг них *подлинной атмосфере*, «откуда они как бы набираются воздуха, которым дышат» (Пьетранджели). Висконти в определенном смысле добр к своим персонажам; чуткая внимательность — ведущее начало его режиссуры. Наличие правдивой обстановки у него — в интересах как зрителя, так и персонажей — играет роль акклиматизатора, без которого не обойдется никакая критическая драматургия, если только она не окажется полностью брехтианской.

Отсюда — функциональная важность той истовой и самозабвенной работы по воссозданию среды (*ambientazione*), которой Висконти и его группа отдаются в каждом из своих фильмов. Работа эта исходит из глубокого уважения к зрителю, к его критической чувствительности и его способности сопереживать. Зрителя надо насторожить и привлечь одновременно — так, чтобы одно не мешало другому.

Назначение музыки — зачастую еще более важное, нежели быть одним из факторов акклиматизации; музыка то открыто побуждает нас к сопереживанию («Чувство»), то дает намек

на критическое противопоставление («Самая красивая»). Музыка для Висконти — драгоценный элемент критико-драматического равновесия.

2) Критический смысл фильма Висконти возникает из той человеческой и вещественной реальности, которая составляет сюжет, и никогда не налагается на нее извне. Перед нами *самокритика развивающейся действительности*. Но за этим таится предварительный период основополагающих размышлений и поисков. Их интеллектуальным орудием является исторический материализм, а их результаты, на мой взгляд, пригодны для последующего использования в науке. У других режиссеров, даже если говорить о лучших исторических фильмах, серьезные научные данные включаются в обрисовку фона или в изображение второстепенных персонажей. У Висконти же эти данные вводятся в систему психологических взаимоотношений главных героев, что имеет неоспоримую важность для исторического осмысления. Не только «Чувство», но также и «Земля дрожит» (где действие происходит на частично уже миновавшей стадии исторического развития) — пример этой глубинной психосоциологии, которой еще предстоит послужить вспомогательным инструментом для историков. Висконти может довериться личной драме своих героев и через нее выразить самый существенный критический смысл фильма тем лучше, поскольку:

3) драма индивида, любовной пары, семьи — драма *типических героев*, ее суть определяется ее связями с кризисом одного или нескольких более широких кругов, противоречиям которых точно соответствуют конфликты персонажей. Силовые линии, заданные в сценарии, подтверждаются и обогащаются в процессе создания фильма живой действительностью данной среды, непосредственно взятой или воссозданной. Персонажи показательны, и это делает возможной концентрическую драматургию.

4) Фильмы Висконти, как бы ни были они проникнуты критическим началом, *драматичны* в своем основном качестве. Висконти — драматург, напитанный латинским чувством театра. Свои спектакли он строит исходя из высокой симфонической концепции, сообразно которой оперирует элементами, подчас весьма различными по уровню реализма или мере современности (как в постановках «Розалинды» и «Ореста»), согласуя роли этих элементов так, что их равнодействующая образует подлинное творение. Присущее Висконти ритмическое и конструктивное чутье с изумительной воздействующей силой проявляется в его способности приводить в движение, направ-

лять и разрешать кризисы. И те соответствия, которыми размечен сюжет «Чувства», связаны между собой скорее по законам прорастания и вызревания, чем по законам драматической механики.

Поразительный пример этого — последняя сцена Франца и Ливии в Вероне. Предельная степень мучения, которому Франц подвергает свою любовницу, — напоминание ей о его доносе на маркиза Уссони, о доносе, возможность которого графиня в свое время, основываясь на аргументах того же Франца, искренне отвергла и о котором, как сейчас уверяет Франц, она знала на протяжении всего их романа. Это темное дело о доносе, присутствовавшее в фильме с самых первых сцен, как червь в яблоке, незаметно подтачивало изнутри отношения Франца и графини, пока наконец не предстало вновь в веронской сцене, чтобы прямо вызвать у Ливии потребность отомстить и самую идею отмщения, которое было бы не столько ее собственной мстью, сколько возмездием за преданного друга и поруганную родину. Отсюда — казнь Франца: исход, уже упоминавшийся им самим, в предыдущей сцене шантажа, как решение всех их проблем.

5) *Поэтический дар*. Способность организовывать мир в простых формах и мощных ритмах, раскрытие затаенной прелести, свойственной людям и местам, и постоянной живой связи между ними, близость к вечным мифам и восхождение к тому величию, которое в равной мере присуще всему пережитому, — такова поэтика Висконти, проникнутая духом Вергилия, Гёте, Расина, так же как и духом Данте. Кто усомнится в том, что поэзия присутствует в творчестве Висконти, пусть обратится к фильму «Земля дрожит», ко всем его образам, к самому его ритму, — и к тому, что написал его автор после путешествия, которое дало ему идею этого фильма: «Мне, ломбардскому читателю, привыкшему к ясности и строгости воображения Мандзони, первозданный и громадный мир рыбаков Ачи Треццы и пастухов Маримео казался всегда словно приподнятым в фантастическом и бурном стиле эпоса; моему ломбардскому взгляду... Сицилия Верги представлялась воистину островом Улисса, островом приключений и пламенных страстей, стоящим неизбежно и гордо наперекор волнам Ионического моря. Так я задумывал фильм по «Семье Малаволья...»⁹. Поэзия Висконти — это, конечно же, поэзия аполлоническая. Но те, кому она покажется холодной, пусть посмотрят заново некоторые кадры из «Чувства»: Ливия Серпьерри в полумраке своей комнаты в Альдено, перед приходом Франца, накаленная, как та лампа, что стоит возле ее кровати,

и как будто терзаемая теми собаками, чей лай доносится из ее сада.

Вопросы стиля

Объясняя «Чувство», Висконти говорил о возникшей перед ним необходимости изменения стиля,— после того как в своих предшествующих работах он пришел к пределам реализма. Но не идет ли речь, скорее, о новом русле того же самого вдохновения, избравшего в силу разных причин окольные пути? Различия между «Наваждением», «Земля дрожит», «Самой красивой» и «Чувством» — это различия точек зрения, проявляющиеся в разной дозировке драмы и критики, а также идеологической и документальной разработки сюжета; это различия в способе описания, связанные с изменением емкости и значимости реалистической детали; и в меньшей степени это различия намерений, неизменно обусловленных одним и тем же стремлением. Состоит оно в том, чтобы показывать действительность, совлекая с нее покровы,— чаще всего на ее переходе от противодействия движению истории к согласию с этим движением.

По-настоящему переменить стиль для Висконти означало бы дать кинематографу, в необходимой для этого новой форме, некий эквивалент вольной зрелищности его «Розалинды», в которой он обновил всю свою театральную стилистику, то есть создать, к примеру, что-нибудь вроде кинематографической версии «Волшебной флейты». Этого, очевидно, не произойдет: кино играет роль слишком важную, чтобы Висконти мог отнестись к нему сегодня иначе, нежели как к искусству ангажированному. Что касается тех четырех фильмов, которые он уже поставил, то их глубокое стилевое единство, при различиях манеры, соответствует единству тематическому.

Творчество Висконти — это кинематограф падения классов и их подъема, видимого через драматургию персонажей, понятых в этой динамике. Глубоко современное, оно неотделимо от тех проблем гуманизма, которые выдвинула последняя война: *каждый человек связан с миром, никому не спастись в одиночку*. Оно чрезвычайно заинтересовано человеческими поисками спасения, спасения земного, вполне материалистически завершающего старую борьбу за счастье, ныне понимаемое как конкретная свобода в гармонии эмоций, чувственности и разума. Так, вместе с другими и ради других трудятся во спасение герои трилогии «Земля дрожит». Так, именно из-за отсутствия этой солидарности терпят поражение, временное и

небесполезное, персонажи «Морского эпизода»¹⁰ и «Самой красивой», поражение окончательное — герои «Наваждения» и «Чувства». Никакая исходная обусловленность не освобождает человека от необходимости *обретать сознание*. А поскольку, как показывает судьба героев «Чувства», трезвость сознания еще не открывает завтрашнего дня, — нужно также определенное *мужество жить*. И к тому и к другому, по Висконти, прийти очень просто, пока еще не слишком поздно, — путем *укоренения в мире, следуя естественному чувству достоинства*.

Этой гуманистической тематике соответствует «антропоморфический» (Висконти) стиль. А не есть ли это неореализм? По данному вопросу в Италии поднялась бурная дискуссия вокруг «Чувства», дискуссия в высшей степени интересная, имеющая отношение ко всему творчеству Висконти. «Земля дрожит» и особенно «Наваждение» были причислены к неореализму в силу исторических причин. Однако если рассматривать неореализм не как школу, а как стиль, легко заметить, что при такой классификации определения становятся слишком широкими.

От неореализма Дзаваттини и режиссеров, больших и средних, Висконти существенно отличается важностью и остротой своего критического анализа, а также напряженностью ритма и театральностью конструкции, придающими каждому его фильму завершенность и выстроенность. Он отличается, далее, особым вниманием к значимости формы: в каждый кадр он вносит композиционное совершенство, каждую композицию решает как систему линий, сочетаний и тщательно выверенных деталей, каждая из которых приобретает свой определенный смысл. В той мере, в какой неореализм есть хроника современной действительности, где начало и конец фильма, да и любой его кадр имеют прямой выход в мир; в той мере, в какой это есть хроника, черпающая жизнь со всеми ее частностями, подобно тому как в неводе крупная рыба перемешана с мелкой, — хроника, которая не отворачивается ни от человеческих болей, ни от нищеты, ни от усталости, ни от нежности, но при всем том не берется вершить суд над действительностью, а лишь стремится высказать обвинение, — в этой мере неореализм даже противоположен стилю Висконти.

Но от этого кинематограф Висконти нимало не перестает принадлежать великой семье произведений реализма. Ибо реализм не стиль, а целое семейство стилей. Чтобы определить в нем то место, которое отведено стилю Висконти, вернее всего будет обратиться к большим реалистическим романам XIX века, от Бальзака и Флобера до Золя и Толстого. (Посмотрев

«Чувство», перечитайте сцену встречи в театре Наташи Ростовской и Анатоля Курагина.) Помимо Золя — особенно в том, что касается манеры, в которой сделано «Наваждение», — здесь сыграли свою роль также и американские романы 30-х годов, влияние которых в Италии на протяжении ряда лет рассмотрено в книге Павезе. И, наконец, поскольку кинематографическое творчество Висконти является глубоко итальянским по своему характеру, следует выдвинуть на первый план такие литературные прообразы, как мандзонианская и вергианская традиции в итальянском романе. Вдохновляясь то одной из них, то другой, Висконти выработал свою собственную ноту — избирательный реализм в духе Стендаля, точный и лишенный прикрас, находящий законченную форму в стиле сознательно найденном или даже вполне рассчитанном, однако не изменяющем правде.

Поскольку же речь идет о людях, в неоспоримом реализме Висконти осуществляется трезвый и в то же время страстный гуманизм.

“Cahiers du cinéma”,
1956, mars, № 57

«Белые ночи»

Пьеро Нелли

Фильм «Белые ночи», действие которого Висконти, вольно интерпретируя литературный первоисточник, перенес в современность и в итальянский город (Ливорно), сохранив, однако, сюжет и оригинальный текст Достоевского, с чисто эстетической точки зрения представляет собой, несомненно, произведение первоклассное. Однако нельзя не заметить, что эта картина сделана в духе, совершенно чуждом итальянской неореалистической школе, ее моральным взглядам и идеологическим принципам, которые поставили итальянское кино на одно из ведущих мест в мировом искусстве. Что же касается художественного мастерства, то фильм Висконти независимо от того, в какой манере он сделан, сияет, как одинокая звезда, на фоне всеобщего смятения, страха и дезориентации, характерных для итальянской кинематографии последних лет и особенно последних месяцев.

“Искусство кино”,
1957, № 12

Джамбаттиста Кавалларо

В «Чувстве» нас более всего поражала раздвоенность героини между отношением к новому времени, пугающим предвестием которого становится общий фон поражения, и осуждением старого времени, увлекающего ее с собой. Эта жестко детерминированная раздвоенность — характерное выражение историзма. Проблема счастья и трагедии, следовательно, ставилась в зависимость от способности человека сделать верный исторический выбор.

Висконти утверждает, что теперь, в «Белых ночах», он отказался от неореалистической схемы (согласно которой суть драмы коренится в отношениях между человеком и внешними обстоятельствами), стараясь выйти «за ее пределы» и тем самым «открыть двери» для кинематографа. Каким образом? Превращая неореализм в реализм? Совершая вхождение снаружи внутрь, настраивая в тон человеческому чувству и персонажей, и сцену, и музыку, прочерчивая траекторию «вечного» сюжета?

Интрига «Белых ночей» так проста, что почти отсутствует, и так сложна, замысловата, тонка, что пересказать ее почти невозможно. Речь идет о любви Марио, самого обычного современного молодого человека, ничем не лучше и не хуже других, к романтической, словно вышедшей из прошлого девушке, которая, как в сказке, ждет уже целый год возвращения своего любимого. Девушка, однако, принимает лишь его дружбу; и только поверив, что герой ее прекрасной романтической сказки уже не вернется, она решает полюбить Марио. Но именно тогда соперник появляется и, уводя Наталию, уносит вместе с ней надежду на возможность рождения нового чувства, которое всецело принадлежало бы настоящему.

Фоном этого несложного действия Висконти, стремясь к сценографической убедительности, делает подчеркнуто эклектичный, вполне в духе нашего времени смешивающий старое и новое городской пейзаж: темное, мрачноватое небо, мосты, бульвары, несколько зданий в стиле XIX века. Как будто во втором акте театральной пьесы, когда первый акт уже сыгран, а ход третьего еще не определен, разворачивается сюжет, длящийся в материальной среде сценического пространства и в условиях той свободы, что отличает работу этого режиссера с текстом и актерами, превращаемыми в подлинных персонажей действия. Слово в тумане, повторяют они историю, частично уже слышанную, частично еще ожидающую своего завершения. Но в отличие от «Чувства», где действительность

претворялась в спектакль, становившийся своего рода отзвуком и сентиментальным выражением истории, фильм «Белые ночи», к вящей его искренности и достоверности, искусствен от начала до конца, в чем и состоит его оригинальность.

Что же это значит? Дело как раз в том, что фильм не стремится заключить реальную жизнь в заданные автором рамки, но определяет их заново, изменяя структурные отношения между персонажами, преобразуя всю атмосферу действия, жизнь героев, сопровождающую их музыку, сам ритм их бытия. От одной абсолютной крайности (именно после кризиса, отраженного в «Чувстве») совершается переход к другой. Вот почему этот фильм, в заданных пределах являющий поразительную гибкость формы, кажется легким для восприятия и при первой же встрече с ним впечатляет своей холодностью и страстностью одновременно.

Отвлекшись на время от проблем, заключенных в содержании фильма, и постаравшись прислушаться к его последним отголоскам, мы ощутим, что «Белые ночи» обладают притягательностью страстного призыва, целомудренно окружаемого дымкой искусственности. Призыва — к чему? Нам кажется — к тому, чтобы почувствовать сегодняшний день в поэзии прошлого; и к женщине, чтобы она даровала возможность установить наконец согласие между чувствами и действительностью. Но мотив этот в своем воплощении словно пытается укрыться за непрерывностью эстетической традиции, чтобы с ее помощью придать естественность своим переходам. Серьезность правил этой традиции проявляется в игре. Чтобы к этой традиции примкнуть, надо согласиться с этим условием и откликнуться на него внутренне. И — тогда уж наверное — принять эту сказку, переходящую от иронического мимирования к трагизму, внезапно смыкающуюся с реальностью и так же стремительно удаляющуюся от нее, требуя и от зрителя подобной же способности к игре. Способность эта осуществляется в эпизодах, которые мы без колебаний можем назвать самыми удачными в фильме. Например, там, где Марио делает над собой невероятное усилие, чтобы преодолеть отчаяние и почувствовать, что жизнь прекрасна. Сцена в танцевальном зале, постепенно раскрывающая гипнотическое воздействие ритмизованного, автоматизированного ада и завершающаяся со свойственной народным сказкам мягкостью, приобретает новое, глубокое звучание. И мы чувствуем неподдельный порыв Марио, этого прохожего в жизни, к тому, чтобы жить настоящим, а не прошлым.

Легко ли будет зрителю принять столь сложный покров формы, нечто среднее между балетом и образчиком «народной литературы», единство мрачного и чудесного, холода и страсти? Легко ли ему будет перенести внимание — ради того, чтобы понять авторский замысел, — с персонажей на ритм их бытия, на замещающую их музыку? Трудно сказать; боимся, что нет. Но даже при всех этих ограничениях, даже при определенных натяжках, поразивших нас своей безжалостной и, быть может, достойной сочувствия дерзостью, — фильм Висконти, несомненно, обладает достаточной силой, чтобы вовлечь нас в это пространство, возникшее словно в воронке ледяной прозрачной воды, в эту пустоту и тишину, где невинность и уловки, истинное и поддельное, надежда и отчаяние обрели полную свободу движения, не связанную условностями документа.

Правильно ли это «отступление внутрь», может ли оно стать образцом для подражания? Или же это есть лишь одинокое высказывание, уход в великолепную цитадель театрального режиссера?

“Bianco e Nero”,
1957, nov., № 11

Гuido Аристарко

Лукино Висконти: опыт культурный и опыт оригинальный

Как отмечал Лукач¹¹, революционные писатели прошлого умели соблюдать верную поэтическую пропорцию между неизбежностью конечной победы и неминуемыми единичными поражениями в отдельных битвах. Так, самая боевая антифеодальная и антиабсолютистская немецкая драма, «Коварство и любовь», завершается поражением и смертью обоих героев; так, великий критик-демократ Добролюбов назвал самоубийство отчаявшейся героини драмы Островского «Гроза» «лучом света в темном царстве»; таким же светом озарено и «самоубийство» Жюльена Сореля у Стендаля. Этому выверенному соотношению — неминуемое поражение индивида и финальная победа, которая не может не наступить, — отвечают и судьбы героев Висконти.

Нтони Валастро, герой фильма «Земля дрожит», — победитель-победитель. Таковы же Маддалена Чеккони из «Самой красивой» и Уссони из «Чувства»: все они наталкиваются на объективно существующие препятствия, обусловленные

конкретно-историческим моментом. Так же как и для Толстого, для Висконти имеет силу закона идея, согласно которой разочарование в жизни должны переживать как раз наиболее значительные личности, так как именно в них «наиболее резко выражено расхождение между идеалом и жизнью», — разочарование, не лишенное положительных моментов и не окончательное.

И Нтони Валастро и Уссони живут в ожидании решающих перемен: попытка их обречена, но не бесполезна, временное поражение и разочарование в то же время обогащают и возвышают их собственную жизнь и жизнь окружающих их людей. Уже Джино из «Наваждения» — побежденный, чье поражение сопровождается ростом сознания: пусть поведение его скорее инстинктивно, нежели разумно, пусть еще недостает ему верной оценки своих поступков и мыслей. В том первом висконтиевском фильме герой живет в атмосфере фатальности, воля его почти парализована; однако косвенным образом Висконти делает акцент на необходимости социального переустройства.

Сопоставив все творчество Висконти с отраженной в нем исторической действительностью, мы заметим, что отражение основных, решающих тенденций времени присуще всей совокупности фильмов Висконти в гораздо большей степени, чем это может показаться при непосредственном рассмотрении каждого отдельного фильма. Эта органическая связь обусловлена глубинным фактором, который проявляется не в сходстве между фильмом и первоисточником, а как раз в изменениях и поправках. Этот глубинный фактор, постоянный для творчества Висконти, — изменение расстановки сил и значимости отдельных героев, соответствующее диалектически меняющемуся соотношению между различными элементами сюжета и обусловленное социальной необходимостью в самих этих героях, претерпевающих эволюцию не только по сравнению с литературными источниками, но и в рамках каждого фильма.

Когда в 1947 году Висконти приступил к осуществлению старого замысла экранизации романа «Семья Малаволя», оказалось, что с тех пор, как он открыл для себя Вергу, многое изменилось и в окружающей режиссера итальянской действительности, и в его собственной душе. Художник, столь же тесно, как и Верга, связанный со своим временем, Висконти переносит действие в иную, современную ему историческую эпоху. Отсюда изменения героев: хозяина Нтони, главного героя романа, сменяет в фильме его внук. Иными словами, пронизанное покорностью и смирением, не расстающееся с мудростью старых пословиц прошлое уступает место настоя-

щему, бегство от реальной действительности — бегству от определенных жизненных условий. На смену инстинкту приходит ясное осознание происходящего.

Молодой Нтони не имеет ничего общего с героем «Семьи Малаволья». Он не побежденный, каким был хозяин Нтони,— он побежденный-победитель. Он знает причины своего поражения, знает, почему его первый опыт окончился неудачей. «Придет день,— говорит он девочке, которая хочет помочь ему,— и они поймут, что я был прав! И тогда — потерять все, как это случилось со мной, будет благом для всех! Надо научиться любить друг друга... надо всем объединиться... Тогда можно будет жить!»

Привлекая наше внимание к человеческим достоинствам и возможностям конкретного индивида, Висконти подчеркивает и его отрицательные стороны, становящиеся непосредственной причиной его разорения. Таков разрыв между личными и общественными интересами (страх и непонимание у других рыбаков Ачи Треццы). Надевая Нтони самосознанием и пониманием своей судьбы, делая его типическим героем, Висконти в его образе (как и в других персонажах, в других человеческих судьбах) сводит воедино те характеристики, которые способствуют выявлению основных проблем, присущих конкретному моменту истории.

Подобно всякому большому писателю, Висконти знает, что нельзя оставаться равнодушным, нельзя жить вне времени, что без верно найденной перспективы невозможно отделять существенное от случайного, раскрывать все эти «откуда» и «куда», защищать человека в его целостности. И именно найдя верную перспективу, правильно ставя проблему («жажда неизвестного», но уже не инстинктивная, а осознанная; страдание, но не безропотно приемлемое; поражение, но не окончательное), Висконти в фильме «Земля дрожит» первым в итальянском кино перешел от хроники к истории, от явлений к их сущности, от усредненного к типическому.

В свете этого перехода к реализму неудивительно, что и работа Висконти с Дзаваттини, который был и остается самым замечательным летописцем нашего времени, шла по линии изменения значимости героев, а также многочисленных и разнообразных переделок структуры исходного сюжета. Девочку, по сюжету окончательно отвергнутую на конкурсе в Чинечитта, здесь, напротив, в конечном счете выбирает на роль в фильме Блазетти. И здесь уже мать, до сих пор борющаяся за то, чтобы ее дочь стала актрисой, понимает свою ошибку и отказывается подписать контракт. Это последнее изменение имеет первосте-

пенную важность, оно играет решающую роль, если иметь в виду уже упоминавшуюся нами альтернативу: усредненное или типическое, ограниченность наблюдения и описания — либо соучастие и повествование.

И здесь пора отметить другую константу, выявляющуюся при рассмотрении всей совокупности произведений Висконти: в его фильмах всегда есть немало персонажей едва намеченных или оставленных как бы на полпути к завершению. Эта особенность связана с художественной концепцией, которую можно было бы назвать необальзаковской и которая предполагает появление всех этих не выписанных в полной мере фигур в качестве главных героев в других фильмах, где сама атмосфера и характер изображаемой жизни будут в большей мере благоприятствовать их центральному положению.

В «Самой красивой» Висконти вновь возвращается к образу Лучии из фильма «Земля дрожит» и разрабатывает этот характер на более высоком уровне. Так же как надежды Лучии гибнут в обмане и соблазнах дона Сальваторе (ожерелье, шелковый платок, обещание зажиточной жизни), так и Маддалена тоже идет на компромиссы, пытаясь попасть в мир, вызывающий у нее восхищение, но по сути своей жалкий.

Почему поиски достоверного сюжета привели Висконти к этому «крайнему случаю», со всей его эксцентрикой, злосчастиями и странностями? Для того ли, чтобы показать, как одинок человек в современном обществе, а социальную жизнь представить как не оставляющий надежд обман?

Преодолевая новеллистичность исходного сюжета при создании портрета этой женщины, Висконти описывал внешнюю сторону явления и его заурядные черты (отношение многих современных матерей к химере кино и к буржуазным мифам, возбуждаемое иллюстрированными журналами и бесчисленными кинематографическими конкурсами) лишь постольку, поскольку демонстрировал нам упрямую волю Маддалены, совершающей свое обманчивое восхождение. Но в процессе перехода от ошибки к осознанию этой ошибки, от кризиса к его преодолению перед нами возникает уже не поверхностное изображение такой героини, какую можно встретить в повседневной жизни «на каждом углу». В обстановке современного общества Маддалена предстает как персонаж исключительный, но не эксцентрический, не аномальный, не лишенный мотивировок. Наоборот, образ Маддалены оказывается все более обоснованным, по мере того как она приближается к полному осознанию своей ошибки, то есть по мере нарастания типичности. И именно ее типичность не дает ей быть «странной», «злосчастной»,

так же как и исключает возможность разочарования героини во всех ее надеждах. Режиссер стремился к «истинности» сюжета, к изображению не только явления, но и сущности, к тому, чтобы определить глубинную суть личности Магдалены факторами, объективно связанными с существенной тенденцией развития общества.

Если фильм «Самая красивая» вышел на экраны в 1951 году, в период глубокого кризиса итальянского кино (кризиса, в самом этом фильме подвергнутого суровой критике: речь идет о конформизме, цинизме и уходе от действительности, об «отходах» неореализма, сведенного к схеме), то в 1953 году, когда Висконти приступал к постановке «Чувства», кризис этот, обусловленный как внешними ограничениями свободы, так и другими причинами — внутренними для самих деятелей кино — стал еще глубже и обширнее.

Фильм «Чувство» явился первым в Италии подлинным и достоверным историческим фильмом. Хотя Висконти и вынужден был обратиться к событиям прошлого, все же правильнее говорить не о свертывании знамени неореализма, а о движении вперед под знаменем реализма. «Земля дрожит», «Самая красивая» и в определенных своих моментах «Наваждение» (при всех ограничениях, присущих этой работе) — фильмы о том новом, что зарождалось в итальянском обществе. «Чувство» же — эпос упадка, отображение заката, взгляд на тот же материал с точки зрения распада старого.

Ливия Серпьери интересна не только сама по себе, но и как образ, за которым стоит многое — определенное общество, среда, — однако именно Франц Малер становится для режиссера подлинным представителем господствующего класса, разлагающегося мира, осознающим это разложение. Сознание того, что мир близится к закату, это чувство неизбежного конца заставляет Малера лишь сожалеть о том, что его развращенная натура впредь не сможет наслаждаться гармонией, нарушенной уже и сейчас. Что же ему остается? Что происходит, когда подорваны все устои, не существует уже ни правил, ни границ? Остается пустота и, как сказал бы Франческо Де Санктис, такое ощущение, будто нет ничего ни истинного, ни серьезного, будто любая точка зрения ничем не лучше и не хуже всякой иной, — и тогда уничтожаются все пределы, но также присутствует сознание их уничтожения. Отношения Франца и Ливии развиваются так, словно ничего вокруг не существует, — в то время как рядом рождается нация; в то время

как другие живут истинной, праведной жизнью, борются за то, чтобы из развалин, из трагического крушения старого возникло новое.

Висконти рассказывает нам, как происходит это рождение нового; мы видим, почему именно маркиз Уссони олицетворяет новое начало истории, новую действительность в ее становлении. Так впервые, во всяком случае в кинематографе, подвергается критике Рисорджименто — как достижение монархических кругов, а не как народное движение.

Нравственный, да и не только нравственный пафос Висконти с наибольшей силой проявляется в противопоставлении двух героев, исторически типичных. С одной стороны, Малер, то есть тот мир, крах которого — внутренний упадок знати, критикуемой Висконти с пронизательностью и глубоким презрением, — является здесь, как у Бальзака, исходным политическим и идеологическим рубежом. С другой стороны, Уссони — тот мир, который зарождается на развалинах старого, мир, к которому сам автор, невзирая на свое происхождение, искренне устремлен, видя в нем не только перспективу, но и обоснование будущего.

«Чувство» является восхитительной по красоте прощальной песнью, знаменующей расставание с тем старым миром, к которому художник еще принадлежит и от которого он в то же время отдаляется, разрывая первоначальные отношения, чтобы вступить в новые.

Не следует сомневаться в искренности тех, кто, как Висконти, сделал этот шаг. Однако возможны, а в моменты особо острого кризиса жизни нации, кризиса, за которым следует не выход из тьмы, как было во времена «Наваждения», а, напротив, как кажется, погружение во мрак, — в такие моменты даже неизбежными становятся отголоски старого, и они не всегда встречают равную или даже превосходящую их волю художника занять активную позицию в борьбе между старым, которое еще живо в нем, и новым.

Симптоматично то, что фильм «Рокко и его братья» теснее связан с фильмом «Земля дрожит», чем с «Чувством». Здесь, так же как и там, рассказывается история распада большой семьи южан, ее столкновений с современной действительностью. И снова — первые заботы о благополучии, жажда неизведанного, понимание того, что «плохо в мире», а могло бы быть лучше. Соответствия можно обнаружить не только с «Земля дрожит», но и с другими фильмами. У Розарии нет

ничего общего с матерью Валастро, словно застывшей во времени, но она ближе к Магдалене, героине «Самой красивой». Розария строит грандиозные планы для своих сыновей, это она принимает решение бросить Луканию и отправиться на Север, и это она под влиянием иллюстрированных журналов и всяческих мифов добивается осуществления в сыновьях своих мелкобуржуазных устремлений. Надя, чей образ обладает большой значимостью, — как бы вторая Джованна Брагана, повстречавшая своего Джино (этот герой «Наваждения» имеет немало черт, сближающих его с Симоне и Рокко), и ей, Наде, суждено сыграть роль настолько же пагубную. Рассказанная история, как и в фильме «Земля дрожит», как и в реальной жизни, имеет свои положительные и отрицательные результаты, сведенные воедино в ее назидательном завершении. В упадке и крахе этой семейной ячейки, в столкновениях между ее членами, да и в каждом из них, даже самом отрицательном, идет процесс становления сознания, зреет предчувствие больших перемен и даже уверенность в том, что они наступят.

И не Рокко, а Чиро продолжает линию Нтони Валастро, так же как Лука является продолжением образа Ванни, младшего братишки, которого мы видим в финале «Земля дрожит» в одной лодке с его братом Нтони. Фильм «Рокко и его братья» завершается главой «Лука»: улыбающийся мальчик стоит среди рабочих на поросшей травой площадке перед заводом, где работает Чиро.

Мать — это прошлое, которое связывает с будущим свои обманчивые надежды, это борьба за удовлетворение материальных потребностей, обращающаяся жадной обогащения и буржуазным тщеславием. А в конце — Лука, чистый от всех этих амбиций, свободный от суеты стремлений к «роскошной жизни», с его задатками воли, ума и силы, способных завоевать общественное уважение вопреки той социальной предвзятости, которая ему в этом пока еще отказывает. Между матерью и Лукой, между прошлым и будущим, — настоящее с его противоречиями. Винченцо, не готовый к восприятию нового сознания; Симоне, воспринявший это сознание, но изуродованный своей никчемностью; Рокко, с его анахронической добротой, утешающийся от всех зол мечтаниями о родной земле, застывшей и неподвижной, и Чиро, с его предчувствием грядущих перемен, способный влиться в рабочий мир большого города. Именно в этом смысле надо понимать хронологическую последовательность глав, на которые, подобно частям романа, делится фильм. Иначе говоря, в том

смысле, что движение от Розарии к Луке — через Винченцо, Симоне, Рокко и Чиро, — развитие семейной ячейки, с ее регрессом и прогрессом, соответствует историческому процессу, с его моментами остановки и его динамикой, исторической неизбежности движения человечества вперед. А кроме того, в делении фильма на главы со всей очевидностью проявляется повествовательный стиль режиссера.

Мы уже видели, что в его фильмах много персонажей едва намеченных и что эти персонажи потом появляются в других фильмах и занимают в них центральное место. На этом пути Висконти находит и решение проблем, связанных с необходимостью ограничения длительности фильма, который, как в случае «Рокко», может продолжаться около трех часов.

Четким делением повествования на главы Висконти дает понять, что ему необходимо (и это прямо связано с масштабностью каждой его работы) строить изложение как бы блоками, не предлагая каждому герою пройти «полный круг» всестороннего рассмотрения, но заставляя их говорить и делать только то, что для данного сюжета будет наиболее важным и решающим.

Не претендуя на решение одной из сложнейших проблем национальной жизни — проблемы внутренней иммиграции, — Висконти тем не менее уже в правильной ее постановке смог увидеть и показать ошибочность привычной оценки этого явления и его перспектив, вскрыть причины или, во всяком случае, некоторые существенные мотивы, приводящие к краху стольких иллюзий, к горькому финалу.

“Rocco e i suoi fratelli”.

A cura di G. Aristarco e G. Carancini.
Bologna, 1960

«Рокко и его братья»

Марио Аликата

Поэтика Висконти — это, несомненно, веристская поэтика. Несмотря на всю широту и тонкость познаний режиссера в области современной декадентской литературы, действительным исходным пунктом и ориентиром для Висконти всегда был Ренуар (я имею в виду его «Тони» и «Человека-зверя» в большей степени, нежели его «Великую иллюзию» и «Марсельезу»), а через его посредство — Мопассан и Золя, Верга

и некоторые американцы (и не случайно скорее Миллер¹², чем Фицджеральд).

На мой взгляд, значение «Рокко» в творчестве Висконти обусловлено тем, что впервые после фильма «Земля дрожит» эта поэтика оказалась применена не в изображении индивидуального «патологического» случая, но в передаче «патологии» той широкой социальной драмы, какой является новая эмиграция некоторых групп крестьян Юга в промышленные города Севера. Поэтому «Рокко» наряду с фильмом «Земля дрожит» — наиболее реалистический фильм Висконти.

Действительно, Висконти навел свой объектив на самые болезненные, самые «крайние» последствия этой социальной драмы (не только разнузданные страсти Симоне, но и примитивная кротость Рокко, так же как и архаическая косность матери, — все это предстает как результат стремления запечатлеть именно «крайние» последствия). Верно и то, что, отправляясь от этих «крайних» последствий, Висконти приводит нас к постижению более сложной диалектики той драмы, которую он стремится представить, так что даже завершающее фильм указание перспективы, изреченное совсем уже «ораторски», находит свое место и уравнивается в ансамбле целого.

Висконти смог достигнуть этого не столько в силу своего исключительного, необыкновенного художнического мастерства, сколько благодаря совершенному пониманию культурной и идеологической сути некоторых предпосылок, важных для суждения о современном обществе, и в особенности о современном итальянском обществе.

“Cinema nuovo”,

1961, mag.— apr., а.Х, №150

Витторио Спинаццола

Два года Висконти молчит. За это время положение в итальянском кино меняется. На смену продолжительному застою 50-х годов приходит период активности — кратковременный, но бурный. Кинопромышленность предоставляет целому ряду старых и молодых режиссеров возможность вести с широкой публикой разговор на злобу дня. Давайте охарактеризуем положение в сегодняшней Италии, давайте поставим перед зрителями требующие обсуждения вопросы, определим проблемы, которые необходимо разрешить, чтобы страна могла двигаться вперед. Это вызовет у наиболее ярких консерваторов возражение и протест? Прекрасно. Скандалы

необходимы, важно только, чтобы они приносили экономическую выгоду. Таков принцип, выражающий коммерческую суть «операции по обновлению». Продюсеры заявляют о готовности пойти на крайний риск, с которым сопряжена всякая провокация, — лишь бы произведение обеспечивало двойную гарантию: обладало бы зрелищными качествами, способными привлечь самые разные слои публики, а одновременно отличалось бы высоким художественным уровнем, по возможности удостоверенным подписью знаменитости, дабы прикрыть щекотливость темы искупительной маской искусства. В итоге рождается *авторский боевик*: эта лаконичная формула отражает как сходство гражданских устремлений фильмов «нового потока» и ранних неореалистических лент, так и различие их языка.

В такой обстановке, самым ярким плодом которой явилась «Сладкая жизнь», Висконти решает взять громкий реванш. Он поставит зрелище столь же, даже еще более грандиозное, чем «Чувство», и завоюет сочувствие общественного мнения, противопоставив тревожной двусмысленности и преднамеренной «невыстроенности» феллиниевской фрески повествовательную структуру настолько четкую и прочную, что фильм его, выйдя за рамки новеллы, достигнет сложности и полноты подлинного кинсромана.

Предпосылки его повествования коренятся в классическом наследии «народной беллетристики»: откуда взяты тема города-спрута и сопутствующих переселению из деревни в город опасностей; образ заблудшей женщины, вносящей раздор в семью; четкое типологическое противопоставление «хорошего» и «плохого». Из современного фольклора заимствована дополнительная тема, призванная обеспечить драме еще больший резонанс: это — бокс, поставленный в параллель к проституции как профессия, предполагающая отчуждение индивида от его собственного тела. Актуальное звучание и национальную характерность придают этой истории моменты, которые сами по себе оказывают сильнейшее непосредственно-эмоциональное воздействие: реакция семейства Паронди на первые столкновения с новизной является тем более бурной и инстинктивной, что Паронди — выходцы с Юга, а выбор в качестве места действия Милана, столицы «экономического чуда», оттеняет всю архаичность конфликта, в котором сталкиваются брат с братом.

Итак, разработка мотивов, намеченных в миланских рассказах Джованни Тестори, была направлена на то, чтобы не ослабить тенденцию к повышенным тонам, а, напротив,

развить ее в полной мере. История отношений Рокко, Симоне и Нади выстроена как сопоставление человеческих душ и судеб в лучшей романтической традиции «романа с продолжением». И выразительный язык фильма точно соответствует стилистике крупных мастеров «народной прозы» XIX века: это язык чрезмерностей, в которые Висконти вносит свой вкус к оперно-подчеркнутым интонациям. Однако в данном случае оперность не оказывается свойством, внесенным в повествование извне силой режиссерского критического интеллекта, как это было в «Чувстве»; гораздо более живая и непосредственная на сей раз, она внутренне присуща рассказу (во всяком случае, его центральной сюжетной линии).

Инструментовка фильма тяготеет к иступленным пароксизмам оперных сцен с участием полного оркестра: спускается мрак, и, словно слепые тени, движутся человеческие фигуры в эпизодах насилия и избиения; надвигаются сумерки, и угасает последний проблеск сознания в сцене убийства; сбивается в темную скорбную массу семья, после того как Симоне признается в содеянном. Время словно останавливается: вопли и рыдания делаются все громче, насилие — жестоким до безумия, повторение жестов и ударов выходит за пределы правдоподобного.

Стилизация выдержана строго — даже там, где режиссер, казалось бы, целиком отдается эмоциям. При этом несомненно то, что ценность фильма состоит помимо прочего и в отказе от соблюдения умеренности и декорума, в стремлении сделать максимально весомым каждый кадр, решительно отвергнув приемы намека и недоговоренности. Ничто не оставлено подразумеваемым; экран сохраняет всю неоспоримую очевидность физических фактов, природных явлений. Однако видимое пространство к тому же еще насыщено символикой. Мрачности сцен насилия противопоставлена солнечная ясность изображения в эпизодах короткой идиллии Рокко и Нади. Вспомним также неизменно светлую одежду Нади, вплоть до той шубки, которую мы видим на ней во время ее последней встречи с одетым во все темное Симоне: первая виновница трагедии семейства Паронди, Надя все же — непорочный агнец, безвинная жертва раздирающих эту семью страстей.

Так Висконти вновь открывает и возвеличивает драматическую живучесть тех самых страстей, от которых отреклась выдыхающаяся буржуазная культура. Перед лицом того расщепления чувств, которое различным образом проиллюстрировали Феллини и Антониони, «Рокко» выглядит признанием того, что простой народ испытывает пусть грубую, но незыбле-

мую потребность во внутренней жизни. Итак, за Италией «сладкой жизни» Висконти обнаруживает значительно более обширную Италию экономической отсталости и указывает на нее как на нетронутый резерв душевных сил.

Но обоих протагонистов — и Рокко и Симоне — Висконти рассматривает как бы с отрицательным знаком, делая их представителями мира непоправимо архаичного, столкновение которого с современностью сопровождается бурным действием противоречивых импульсов, в итоге приводящих к саморазрушению. Однако ведь и современная действительность предлагает тем, кто с ней соприкасается, лишь миф экономического преуспеяния — и подсказывает применение насилия как наиболее сообразный способ преуспеть. Наконец, есть тропинка к этому злополучному приобщению, предоставляемая эросом, воплощенным в женщине, которую цивилизованное общество уже оттолкнуло на обочину своего пути.

Драматическая подлинность фильма обоснована неразрешимостью конфликта, взрывающегося на экране. Действие фильма проецируется на багровый метаисторический горизонт, как образ вечных столкновений, происходящих *in interiore homine* *. Истинная демаркационная линия между персонажами — та, что противопоставляет двух мужчин женщине, братскую любовь — плотской. История Нади повторяет классическую притчу о проститутке, способной искупить свои грехи, но в конце концов опять отброшенной к прежнему унижительному положению; гениальная мысль состоит в том, что ответственность за окончательное падение Нади возложена именно на того, благодаря кому она встала на путь спасения. Страдания этой женщины тем более безутешны, что она лишена возможности черпать силы в таинстве родственной любви, управляющей чувствами юноши. И когда наконец Симоне убивает ее, она распаивает руки, согласная быть принесенной в жертву, и лицо ее преображается в момент удара ножом между ребер. Таким образом, наибольшей жалости у зрителя заслуживает именно Надя, при том что линии судеб трех главных героев как будто совпадают: на всех на них несчастье обрушивается именно тогда, когда впереди едва забрезжила надежда на счастье. Подобный удел всегда постигает персонажей Висконти, но в «Рокко» горизонт замыкается так удручающе, как ни в одной из его прежних картин.

Именно поэтому Висконти чувствует необходимость вмешаться извне — заново внося ноту позитивной веры в будущее,

* В глубине человека (*латин.*).

то есть стремясь историзировать и социализировать материал драмы. Взять хотя бы финальное увещание Чиро, похожее на вмещательство античного хора: в нем раздражает не столько то, что Чиро предстал в роли человека передовых взглядов (вмещающихся, впрочем, в рамки умеренного реформизма), сколько стремление режиссера перевести на язык логики и здравого смысла бушевавшие на экране страсти. Но дело не только в этом. Словно бы убоившись взрывной силы повествования, режиссер пытается умерить ее путем введения выверенно-строгого ритма, геометризации параллелей и противостояний. В итоге составные элементы этой тяжеловатой рамы несколько ослабляют драматическую остроту картины, как бы предлагая зрителю немного успокоиться и привлекая его внимание к моментам менее будоражающим или даже утешительным. Тем не менее ударная сила основной тематики и стилистического решения остается достаточно велика.

Судьба фильма была в большой степени вверена периферийным и провинциальным кинозалам, то есть в конечном счете народному зрителю. Следовательно, Висконти осуществил наконец широкое собеседование с тем именно типом публики, который его наиболее заботил. Это результат исключительной важности, возместивший те тяжелые разочарования, что постигали режиссера в других случаях, прежде всего с фильмом «Земля дрожит».

(1966)

L'opera di Luchino Visconti.
A cura di Mario Sperenzi.
Firenze, 1969

«Работа»

Джоффри Ноуэлл-Смит

Мы присутствуем при распаде семьи, хотя, собственно, она по-настоящему никогда и не существовала. Он — молодой, очаровательный и самоуверенный итальянский аристократ, который разводит афганских борзых и ностальгически старается воссоздавать атмосферу своей прежней, холостой жизни. Она — дочь богатого немецкого капиталиста. Одевается она у Шанель, а покои ее полны мяукающих белых котят. Раздельные апартаменты супругов контрастируют своим убранством. Ее комнаты — своего рода остров буйной и чувственной женственности посреди огромного дома, выдержан-

ного в классическом патриархальном стиле, продиктованном вкусами нескольких поколений предков ее мужа. Такова весьма традиционная, хотя отчасти и необычная обстановка, в которой супругам нужно договориться о дальнейшем развитии их отношений. Он отдает себя в руки прихлебателей-адвокатов, она слушается только телефонных советов своего отца из Франкфурта. В итоге переговоров, проведенных обеими сторонами с абсолютной серьезностью, вырисовывается окончательное финансовое соглашение. Она приходит к выводу, что для приобретения независимости ей необходимо найти работу. Однако, не имея ни профессиональных навыков, ни знаний, кроме разве тех, что относятся к области секса, она может рассчитывать лишь на одно занятие — на проституцию. И если он не желает, чтобы она выходила на панель или садилась к телефону в ожидании звонка от клиента, ему придется самому оплачивать ее услуги, как он это делал раньше с другими женщинами и как, скорее всего, поступает и сейчас. Причем соглашение должно иметь обратную силу, то есть он обязан начать с того, чтобы погасить задолженность за каждый день их супружеских отношений начиная с момента свадьбы.

Комический эффект фильма возникает прежде всего из гротескной серьезности, с которой обставлены разговоры о сделке. И сами супруги и их советники ведут себя на протяжении всей новеллы с какой-то нечеловеческой, лишенной всякого юмора торжественностью. Развитие событий приобретает оттенок некоей ужасающей, но вполне правдоподобной фантазии. Абсурдное на первый взгляд решение проблемы вытекает не из словесной логики, но из самого положения вещей.

С помощью денег и собственности она выстроила вокруг себя целый мир, являющийся как бы продолжением ее личности. Подобно ребенку, она живет в созданном ею самой уголке для игр. Но решившись привести в исполнение свою угрозу — бросить все ради активной независимости в реальном мире, — она вдруг ясно видит, что столь желанная независимость на самом деле целиком иллюзорна. Высвобождая себя из оболочек привычного окружения, она остается как бы лишенной всех атрибутов личности, так что даже собственное физическое существование, своя субъективность воспринимаются ею лишь в качестве вещи. А тот факт, что муж ее в данный момент вожделем к ней физически, как мог бы вожделем к проститутке, делает ее положение предельно ясным, одновременно и указывая путь к решению проблемы. Поскольку

секс является услугой, имеющей спрос у мужчин и предлагаемой женщинами, она по крайней мере может предъявлять мужу свою ценность в качестве вещи, требуя платы за услугу. Но мало того: поскольку его женитьба, как известно, была в значительной степени обусловлена деньгами ее отца, на которые ему уже нельзя надеяться, выходит, что супруги поменялись ролями, причем жена оказывается в выигрыше. Поначалу купив мужа, теперь она требует с него ренту.

В «Работе» Висконти разоблачает обоих своих протагонистов: равнодушие *его*, капризность и суетность *ее*. Однако главная задача — не исследование характеров, но раскрытие самой ситуации. В фильмах Висконти сексуальные отношения никогда не существуют в чистом виде. К ним всегда примешиваются другие факторы, такие, как насилие, чувство собственности и (наиболее часто) денежный интерес. Причем не только брак разоблачается как корыстная сделка, но и другие формы сексуальных отношений также предстают замутненными. Может еще существовать чистая дружба, но любовь, основанная на сексе, не может быть чистой. По самой своей природе отношения полов асимметричны. Требования любящих всегда находятся в противоречии, и очень мало кто из них оказывается всецело поглощен самой любовью или хотя бы сексуальным наслаждением. В общем, тут можно сказать так: мужчины всегда хотят пользоваться, а женщины — обладать. В буржуазном же обществе (а у Висконти все фильмы, кроме «Земля дрожит», в той или иной мере выявляют его отношение к буржуазному обществу) желание пользоваться или обладать неразрывно связано с силой денег. И если между равноправными партнерами не существует истинной взаимной любви, все формы их сексуальных отношений можно свести к двум основным типам — собственническому обладанию и проституции. Это наиболее отчетливо выражено в «Чувстве» и особенно — в «Наваждении», но также и в таких фильмах, как «Рокко и его братья», где сексуальные конфликты представлены в более сложной форме.

Еще одна сложность заключена в классовых предпосылках. Взаимосвязь социального положения, брака и собственности с антропологической точностью воспроизводится в фильме «Земля дрожит». Любовь Нтони к Недде не только внешне обусловлена их соответствующим общественным положением, но и психологически неотделима от всех социальных притязаний героя. Причем для Висконти это ни в коей мере не было социологическим фактом жизни «примитивных» людей, значимость которого теряется при обращении к более сложным

общественным структурам. В современном буржуазном обществе также существуют социальные мотивировки поведения, и люди равным образом не отделяют их от мотивировок психологических. Разница состоит лишь в том, что и патриархальная общность в «Земля дрожит» и традиционная аристократия в «Леопарде» все еще видят в сексе и браке своего рода цемент, скрепляющий социальную материю, тогда как современное буржуазное общество свело их к уровню рыночных услуг — и практически, и идеологически.

В подобной перспективе то финальное разрешение проблемы, которое дает «Работа», оказывается вовсе не абсурдным.

Публика подвергнута своеобразному эксперименту с целью заставить ее рассмотреть ситуацию под определенным углом зрения. Исходная расстановка сил выглядит вполне привычно. Перед нами наглядно разворачиваются детали одного из тех событий, о которых каждый день можно прочитать в газетной колонке светских сплетен. Затем картина меняется. Из царства принятых норм, где все выразимо в поверхностной натуралистической видимости, характерной для традиционных драм о супружестве, мы внезапно переходим в совершенно иную плоскость, в которой обнажается работа некоего универсального механизма, как его понимает Висконти. Разница между «Работой» и другими висконтиевскими фильмами состоит прежде всего в том, что данный фильм есть комедия. И присущая комическому жанру условность позволяет ярче и нагляднее представить механизм именно как механизм.

Такое стремление обнажить внутренний механизм необычно для кинопроизведений Висконти. В то же время воплощение идеи механизма имеет существенный смысл в работах Висконти над комедиями театральными. Примененный в кино, такой подход предстает как прямое отражение сценической практики режиссера.

Стиль подачи комедии в фильме чрезвычайно театрален. Действие происходит в замкнутой декорации, при том что привилегированный глаз кинокамеры может рассматривать ее с гораздо большей свободой, чем зритель в партере. Смысл фильма рождается главным образом из диалога, с минимальной помощью действия и мизансцены. (Это справедливо, хотя и в меньшей степени, по отношению к «Самой красивой», где, несмотря на натурные съемки, сохраняется та же атмосфера павильонной театральности и столь же виртуозно используется диалог.) Театральный подход и комедийное начало образуют нераздельное единство, причем и то и другое

служит воплощению действительности неполной, усеченной, подлежащей независимому и едкому приговору извне.

Nowell-Smith G.
Luchino Visconti.
London, 1967

«Леопард»

Антонелло Тромбадори

Вот и еще один фильм Висконти развеивает в прах наскучившую, избитую истину, согласно которой невозможно создать подлинное произведение киноискусства на основе законченного произведения литературы. Являясь одним из тех итальянских режиссеров, которые наиболее глубоко постигли язык кино в его истинной природе, Висконти не признает никаких эстетских табу; приступая к съемкам фильма, он не полагает себе априорных ограничений; он действительно способен делать кино, досконально воспроизводя страницу романа или, напротив, целиком придумывая некую ситуацию независимо от написанного текста. Иначе говоря, всякую формальную схему он подчиняет идее, определяющей самую суть его художнического высказывания. В этом смысле он, будучи наиболее сознательным художником, обладает в то же время наибольшей свободой, а будучи самым большим антиформалистом, естественно выступает как настоящий творец формы.

Эти соображения могут быть подтверждены любым моментом висконтиевского «Леопарда». Перед нами одно из таких произведений, которые не только полностью погружают зрителя в атмосферу книги, вдохновившей картину, но и исключают для него какую-либо возможность вообразить себе иными, чем они представлены на экране, ключевые ситуации сюжета, равно как и всех персонажей в их внешнем облике и поведении. И все-таки решающий момент, на который необходимо обратить внимание, чтобы понять, каким образом «Леопард», сохраняя полнейшую верность роману Томази ди Лампедузы, становится в то же самое время абсолютно оригинальным и самостоятельным произведением кино, — это превращение огромной сцены бала во дворце Понтелеоне из интродукции к преклонным годам героя, как было на страницах книги, в самый финал картины, дающий всему ходу событий гуманное и саркастичное завершение в форме апофеоза.

Висконти избрал себе трудную задачу: он предпочел сосредоточить в длительной сцене бала все линии повествования, выдерживая при этом рискованный соблазн увязнуть

в чудовищном навороте декоративности,— именно ради того, чтобы сделать максимально очевидной менее «декоративную», да и менее сентиментальную, чем это может показаться, идеологическую тему и драматическую суть романа, взятого как целое. А также ради того, чтобы воспроизведение событий в историческом ракурсе, свойственное роману, и его общее звучание не вступали между собой в противоречие, как в некоторых частях книги, но образовали единство, обладающее проникновенной реалистической силой.

Каковы же эта идеологическая тема и этот исторический ракурс, которые придают роману Лампедузы черты новизны и современности? Так, как их представил Висконти, они резюмируются реакционным изречением «все должно измениться, чтобы ничего не изменилось» и показом того драматического низвержения перспективы, которое — в результате компромисса между савойской монархией и консервативными силами Бурбонов — сказалось на судьбах всего итальянского Рисорджименто.

«Все должно измениться, чтобы ничего не изменилось» — эта максима проходит через весь фильм красной нитью. Ею определяется настроение персонажей, и от нее же исходит это постоянное ощущение мнимой жизни, более того, смерти, уничтожающей главных героев изнутри.

Исходя из той динамики их развития, которую запечатлел Висконти, нетрудно было бы представить, как «гарибальдиец» Танкреди, уже за хронологическими границами фильма, окажется поборником репрессий 1898 года, а на своем восьмом десятке будет финансировать фашистские отряды; столь же нетрудно представить, как, опять-таки за пределами фильма, прекрасная Анджелика обретет со временем физические и духовные черты, подобные тем, которыми Джованни Верга обозначил предугаданный им, но так и не воплощенный образ герцогини ди Лейра¹³.

В основу этой динамики положена идея «революции, которую предали» — идея, унаследованная Висконти от демократических и социалистических учений о Рисорджименто и южном вопросе. Но тут присутствует и нечто иное: придав персонажам и событиям «Леопарда» символическую значимость, Висконти вводит неявное, косвенное сравнение с теперешним политическим приспособленчеством, являющим столь реальную опасность для человеческих судеб не только в Италии.

Можно ли назвать висконтиевское видение пессимистичным? Я уже неоднократно высказывал свое мнение о пресло-

вотом «декадентском пессимизме» Висконти. И на этот раз педагогическая ценность его «пессимизма» оказывается большей, чем прежде (я имею в виду дискуссии о фильмах «Земля дрожит», «Чувство» и «Рокко...»), ибо он, как мне кажется, предстает во всей своей активности, идейно вооруженный критической силой, правдой и надеждой. Я говорю «большей, чем прежде» и потому, что в «Леопарде» Висконти, на мой взгляд, полностью устранены схематические противопоставления добра злу, а поиск положительной человеческой диалектики сосредоточен во внутреннем мире самих персонажей, даже наиболее косных и отрицательных. А в качестве примера достаточно указать на то, как построен возвышенный образ князя Салины. Происходящий в нем разрыв между старым и новым освещен Висконти во всем драматизме душевных движений героя.

“Vie nuove”,
1963, 28 mar., № 13

Уго Казираги

В том, что автор «Чувства» сумеет мастерски воссоздать мир и дух князя Салины, не сомневался никто. Но, по крайней мере у наиболее сознательной части представителей итальянской культуры, возник вопрос, удастся ли ему лучше осветить переход власти от феодальной аристократии к хищной либеральной буржуазии, от армии Бурбонов к армии Савойской династии — великий сговор прежних и новых эксплуататоров, задавшихся целью лишить революцию ее социального содержания.

Однако, располагая значительным метражом — более трех часов экранного времени, — Висконти остался верен духу и даже букве романа.

Конечно, в повествовании проведена сквозная линия исторического развития. Чувствуется, что час аристократии, включая лучших ее людей (впрочем, весьма редких), уже пробил. Что на смену ей, обескрыливая первоначальные либеральные порывы, идет более практичная, более упорная в достижении своих целей буржуазия, заботящаяся лишь о том, чтобы обеспечить себе монополию на богатство и власть. Что переход авторитарной власти из одних рук в другие сразу лишил смысла формулу всенародного плебисцита. Что красный цвет рубашек офицеров-ополченцев поблек настолько, что превратился в слабый отблеск — формальную дань памяти о минувших днях — на безукоризненных мундирах новых слуг

нового Величества. Чувствуется, хотя и менее выражена, мысль о том, что бедняки, уверовавшие было в возможность коренного изменения жизни, вскоре были обмануты, сброшены со счетов, забыты. Иными словами, фильм дает нам ощутить с большей ясностью, чем книга, то, что и в самой книге было высказано достаточно отчетливо, несмотря на пронизывающий ее фатализм.

Но дело в том, что выражено все это без той художественной мощи, какую мы были вправе ожидать от автора таких фильмов, как «Земля дрожит», «Чувство», «Рокко и его братья». Нет той убедительности, той драматической страстности, которая была присуща названным фильмам, и причина очень проста: эмоциональная доминанта романа, на которую в значительной мере ориентировался режиссер, была существенно иной. В фильме, так же как в книге, преобладает элегическая грусть по добрым старым временам.

Максимальная верность литературной основе ограничила поле деятельности режиссера, или, что одно и то же, побудила его в большей степени, чем в предыдущих фильмах, растрачивать силы на изнурительную, кропотливую, ювелирно-тщательную работу, настойчиво и любовно, не боясь избыточности, а наоборот, даже стремясь к ней, воспроизводить бесчисленные подробности и аспекты процесса упадка, — иначе говоря, в этом исполненном высокого вкуса, но холодном зрелище дать волю собственному атавистическому пристрастию к декоративности.

Под поистине волшебной кистью Висконти (и его оператора Джузеппе Ротунно) возникает эта дремлющая, полная неги Сицилия, с ее залитыми ослепительным светом панорамами и суровыми, подходящими для съемки вестернов пейзажами; с перегруженными обстановкой уютными интерьерами старых городских или загородных дворцов; но также и с кровавыми бойнями революционной войны, заслоняющими от нас зловонные улочки перенаселенных кварталов. Воссоздано в совершенстве и семейство Салина: с поступками, словами, обычаями, с его повелительным и здравомыслящим главой, этим величественным и нежным Фабрицио, которого мы ожидали увидеть, пожалуй, немного более взволнованным печальными воспоминаниями, немного более сдержанным в осуществлении тайных непреодолимых желаний.

Все-таки он постоянно, чуть-чуть сверх меры, прозорлив; благодаря этому властно выделяющемуся персонажу мы уже с самого начала знаем, какой оборот примут совершающиеся перемены, те перемены, открыто признаваемая цель которых —

сделать так, чтобы этот мир привилегий изменился как можно меньше или вообще не менялся, за исключением некоторых необходимых формальностей.

Наиболее значительный и, может быть, единственный волнующий момент в фильме, равно как и в романе, — великолепная беседа Леопарда с Шевалье, скромным провинциальным дворянином, посланным правительством Пьемонта, с тем чтобы предложить князю место сенатора. Эта встреча, это столкновение двух миров — аристократической гордости и буржуазной деловитости в их совершенно искреннем выражении — не только отражает несходство внешних проявлений, но и выявляет глубинное различие мировосприятий. И логично, что именно в этот момент достигает наивысшего напряжения игра актеров: как блистательного Ланкастера, которым идеально руководил Висконти (умудрившись — в том числе с помощью искусного дубляжа — полностью изгнать из него всякий американизм), так и Лесли Френча, пожалуй, выделяющегося среди всех исполнителей второстепенных ролей (также благодаря мастерскому дубляжу) наиболее строгой внушительностью.

Расставание после беседы этих двух дворян на фоне погруженной в предрассветную мглу Доннафугаты (загородной резиденции князя) вполне могло быть развязкой, по крайней мере в психологическом плане. И на самом деле, следующая за этим сцена бала (кстати, занимает она почти треть фильма, и в ней звучит даже неизвестный вальс Верди) лишь превращает фреску в своего рода «прощание с покойными». Режиссеру, обильно рассыпающему в сцене бала перлы тонкости и хитроумия, не всегда удается преодолеть свою склонность к пышности и к необоснованным отступлениям.

Однако есть у фильма такое качество, в котором художественное мастерство Висконти проявило всю свою зрелость и непреложность. Это — большая по сравнению с «Рокко...» плавность повествования, лишенного форсированных эффектов (хотя также и драматических вершин), характерных для стиля «Рокко...» и обусловивших его художественную силу. В той же мере, в какой фильм — как и подаваемые на аристократическом балу сицилийские сладости — способен перенасытить зрителя, последний сможет и возвращать себе способность к восприятию, наслаждаясь тем, сколь подвластны выдающемуся режиссеру его материал, его образы, если не всегда — его актеры.

Среди исполнителей второстепенных ролей кроме уже упомянутого Лесли Френча (Шевалье) выделяются Ромоло

Валли (отец Пирроне), Паоло Стоппа (дон Калоджеро), Рина Морелли (княгиня Салина), Лучилла Морлакки (Кончетта); менее яркие, но не по их вине, Реджани (Чиччо Тумео) и Гаррани (полковник Паллавичино). Ален Делон в роли Танкреди, напротив, выглядит скорее, безликим по сравнению с «Рокко...». Но Клаудия Кардинале — пускай не столь блестящая, как в ее первых, ослепительных появлениях на экране, и не сумевшая в полной мере передать «карьеристские» устремления своей героини, — так или иначе исполнила в этом фильме самую интересную свою роль. Однако превыше всех, несомненно, Берт Ланкастер — истинный Леопард: благодаря мощной и в то же время точно направляемой игре эта роль стала вершиной его артистической карьеры.

“L'Unita”,
1963, 30 mar.

Свидетельства друзей (Интервьюер Джузеппе Феррара)

Сузо Чекки д'Амико

— Как развевывалось и как проходит ваше сотрудничество с Висконти, особенно в том, что касается метода, «техники» работы?

— Наше сотрудничество основано на очень давней и очень глубокой дружбе. Моей первой работой для Висконти был перевод некоторых пьес — их он потом поставил в театре. Первый сценарий, который я для него сделала и который никогда не был поставлен, — «Карета святых даров». Он занял у нас уйму времени, но благодаря этой работе я стала точно понимать, что именно интересует Висконти в каждом данном фильме. Дело было, помнится, в 1949—1950 годах, еще задолго до «Самой красивой». По своему духу наш сценарий сильно отличался от той «Золотой кареты», которую позже сделал Ренуар. Наш проект остался на бумаге в силу разных причин, прежде всего — финансовых, но и политических тоже. В то время политический климат играл большую роль, а отношение министерских кругов к Висконти было похоже на остракизм. И проект «Свадебного марша» — его мы задумали до «Самой красивой» и вернулись к нему после этого фильма — тоже провалился, поскольку руководство зрелищ «отсоветовало» братья за него продюсеру Ренато Гуалино. Вот так родился фильм «Чувство». Тогда как раз вышло переиздание новелл Бойто под редакцией Джорджо Бассани, и

я сказала об этой книге Лукино. Я всегда со смехом вспоминаю наши препирательства с цензурой по поводу фильма «Чувство». Мы-то выбрали эту новеллу Бойто потому, что она нам очень понравилась, и наш выбор, среди всего прочего, определило то, что ее сюжет совершенно не рисковал оказаться неприятным для министерства...

Одна из причин, по которым между мною и Лукино существует полное согласие во время нашей работы, состоит в следующем: как только мы взялись за какую-то вещь,— мы влюбляемся в нее до страсти, мы постоянно находим в ней нечто такое, что нравится нам и забавляет нас,— и потом нам никогда не приходится жалеть по поводу сделанного. Работа наша продвигается довольно быстро, хотя мы много беседуем. Да, мы разговариваем помногу и подолгу, спорим, причем я стараюсь заставить Лукино говорить как можно больше, чтобы лучше понять его точку зрения, уяснить те образы, те характеры, которые уже возникли у него в голове. Потом я составляю что-то вроде эскиза, который служит нам основой для новых споров. Затем мы начинаем писать, снова встречаемся и так далее. Часто нам помогают другие соавторы. Сюжет «Рокко и его братьев» был написан Васко Пратолини, а в разработке сценария участвовали Феста Кампаниле, Франчоца, Медиоли. Как только становится ясным сюжетный ход фильма, мы можем наметить монтажную разработку сцен для первого варианта сценария. А потом я пытаюсь «пригнать» все эти элементы друг к другу и приступаю вместе с Висконти к тщательной отделке.

— Не могли бы вы рассказать какой-нибудь типичный случай, в котором обрисовался бы характер Висконти?

— Это трудно — ведь у Лукино довольно своеобразный характер, и одного случая недостаточно для того, чтобы его определить. Это своеобразие проявляется и в его недостатках, которые отличны от тех, что ему обычно приписывают. И потом, эта его неуступчивость, этот постоянный вызов самому себе... Скажу так: недостатки Висконти являются также его достоинствами. Вот как этот его вызов самому себе. Взять хотя бы те сцены, что требуют высшей степени напряжения,— тут Висконти чувствует особую ответственность. Например, сцена из «Рокко...», где Симоне наносит Наде семнадцать или даже более того ударов ножом. Очень может быть, что в какой-то момент Висконти подумал, что это, пожалуй, слишком,— и вот тогда уже он не только настоял на предусмотренном числе, но добавил еще, чтобы посмотреть, сумеет ли он довести эту игру до конца. Вы меня понимаете? Этот, ну,

скажем, дух противоречия заложен в его характере. И еще: он подолгу задерживается на каждой сцене, даже самой незначительной, и работает с тем же самым вниманием, с той же заботой, как над сценой действительно важной. Он словно должен насытиться всем, как если бы речь шла о пище. Другой на его месте сделал бы все быстро — так, как пьют кофе: стоя, на бегу. А он никогда не пьет кофе стоя! Иногда даже возникает опасность, что фильм потеряет равновесие или что метраж потребует принести в жертву именно те кадры, которые украсили бы сцену, превратили бы ее в маленькое чудо...

— А как родилась «Самая красивая»?

— Отчасти случайно. Мы думали, какой фильм можно сделать, учитывая провал замысла «Кареты». И стали думать о фильме, который рассказывал бы о семейной жизни, о браке. Тут появился Сальво д'Анджело — «персонаж», с которым стоило иметь знакомство. За год до этого я поссорилась с Дзаваттини в ходе нашей с ним работы, с тех пор мы не работали вместе, хотя и остались друзьями. Вот почему я не хотела делать «Самую красивую». Потом мы пришли к компромиссному решению: Дзаваттини уступил нам этот сюжет, а я согласилась его разрабатывать. Нас и Сальво д'Анджело подгоняли сроки, и подготовка фильма велась в большой спешке. Это не самый любимый мною фильм Висконти. Но есть в нем сцены, которые я люблю чрезвычайно (например, сцена на берегу реки) и считаю их просто хрестоматийными.

— А что было после «Самой красивой»?

— После «Самой красивой» было «Чувство», о нем я уже рассказывала. «Чувство» породило легенды о чрезмерной дороговизне фильмов Висконти. На мой взгляд, за высокую стоимость этого фильма целиком несут ответственность продюсеры. Но во всем обвинили Лукино, который потом долго был вынужден находиться в простое. И тогда мы стали думать о том, чтобы сделать фильм «за свой счет». Так родились «Белые ночи», поставленные на деньги Лукино, Мastroяни, Кристальди и мои. Мы, естественно, выбрали такой сюжет, который позволял нам сделать хорошую, очень хорошую картину, не рискуя оказаться в «Реджина Чёли» или в «Мантеллате»¹⁴ — ведь финансовая ответственность лежала только на нас. Это «маленький» фильм, но, делая его, мы не сэкономили — и потом не получили ни одной лиры прибыли. Это обошлось не так уж плохо для меня, но хуже — для Лукино и Мastroяни, принявших благородное решение разделить весь гонорар поровну (при том, что гонорары режиссера и актера

выше, чем у сценариста). Я все же думаю, что никто из нас не пожалел о том, что согласился работать над этим фильмом. Нам было весело, как никогда, во время этой постановки — именно потому, что это был полностью *наш* фильм.

— Часть критики нашла по меньшей мере странным то обстоятельство, что «Ночам», несмотря на столь отважные условия финансирования, недостает той ангажированности, какая налицо в других картинах Висконти.

— На то были другие причины. Мы хотели сделать для Мастроянни «актерский» фильм, который позволил бы ему расстаться с тем амплуа «таксиста», на которое его обрекли продюсеры. Для Лукино — фильм, который позволил бы ему продемонстрировать, что стоимость картины зависит от степени ее зрелищности. Мы еще думали об одной небольшой новелле Верги (четверо молодых людей совершают в воскресенье абсурдное убийство), но эта история не представляла Мастроянни той возможности, которую мы искали. Хотя осуществление этого проекта, быть может, привело бы к лучшим финансовым результатам. Но, как бы там ни было, сразу вслед за «Ночами» делался «Рокко...». О «Белых ночах» мы говорили себе: сделаем теперь этот фильм, чтобы доказать, что мы еще живы, а потом сделаем фильм, какой нам надо. Ну а после «Рокко...» на Лукино посыпались предложения (причем речь шла об определенных сюжетах), и это отчасти лишило нас прежней свободы.

— Как проходило ваше сотрудничество по «Рокко и его братьям»?

— Сюжет «Рокко» — оригинальный. Основная идея, как я уже говорила, принадлежит Висконти. Может быть, это связано с одним обстоятельством, о котором мало кто знает и которое никем не раскрыто. У Лукино совершенно патриархальное чувство семьи. В семействе Висконти несколько братьев, очень непохожих и даже, может быть, очень далеких друг от друга, что не мешает Лукино крепко любить своих родных и ощущать себя неотделимым от них. У него здоровое, «старинное» понимание семьи. Оттого он и бывает суров, — например, даже с моими сыновьями, когда мы вместе с ним работаем, а они оказываются рядом. Так вот, в «Рокко...» есть что-то — я не хочу сказать автобиографическое (поскольку никто из персонажей «Рокко...» не похож на братьев Висконти), но напоминающее вот о таком глубоком чувстве семьи. А какие книги Висконти больше всего любит? «Будденброков» и «Иосифа и его братьев» Томаса Манна. Семейные истории, которые он чувствует, как мало кто другой. Если он согласился

снимать библейский эпизод для Де Лаурентиса, то именно потому, что продюсер согласился доверить ему сюжет из «Иосифа и его братьев». На днях ему предложили поставить «Братьев Черви». Этот проект фильма об итальянском Сопровитвлении очень его привлекает. И есть другой замысел, о котором мы думаем уже давно. Это история миланской семьи — большой семьи, где много братьев. В общем, до некоторой степени — история семьи Лукино Висконти. Мне не хотелось бы, чтобы один из этих планов был в конце концов вытеснен другим. Мы надеемся, что сможем выполнить их оба. Хотя, по правде говоря, меня такая перспектива приводит в ужас. Я чувствую себя вроде хозяйки, которой объявили о приезде двух или трех большущих и беспокойных семей.

Марио Серандреи

— Как Висконти понимает монтаж?

— Собственно говоря, монтаж — в творческом смысле слова — Висконти осуществляет во время съемки. В противоположность пониманию монтажа как смены отдельных фрагментов, чередования не связанных друг с другом планов (что свойственно определенной части традиционного кино), для Лукино фильм является совокупностью целостных эпизодов. В «Наваждении» стал знаменитым эпизод, где обнаруживается тело Хуана де Ланда (убитого мужа), — это 250 метров. Я помню, что Висконти, особенно в первых фильмах, всегда вел съемку вплоть до максимального предела, то есть до трехсот метров. Если бы существовали бобины по три тысячи метров, он мог бы сделать фильм, состоящий из одного эпизода. В самом деле, Висконти прямо противоположен тем режиссерам, которые сменяют один план другим согласно своему произволу. Он повествует большими фразами. В последнее время он начал отдавать себе отчет в том, что определенные трудности повествования связаны со столь обязывающей формой, и стал, начиная в особенности с «Рокко...», снимать несколькими камерами одновременно. Это позволило ему достигать непрерывности повествования, то есть сохранять неизменной драматическую атмосферу сцены (чем он особенно дорожит) и в то же время пользоваться большей свободой. К тому же он полагает при этой технике добиться в некоторых моментах большей выразительности, чем позволял бы прежний метод. Но ни при монтаже отдельных сцен, ни при окончательном монтаже фильма он не делает ничего такого, что было бы самоцелью, а всегда исходит из конкретного содержания.

— Каковы ваши деловые взаимоотношения, как вы работаете?

— На трех его первых фильмах работа шла следующим образом. Пока он еще снимал оставшиеся части фильма, я делал предварительный монтаж уже отснятых частей, потом мы вместе смотрели то, что получилось, и обсуждали. В последних фильмах он предпочел проводить весь монтаж целиком уже по окончании съемок, чтобы придать своей работе в полной мере индивидуальный отпечаток. Его монтаж — авторский монтаж, при том что сотрудничеству монтажера он полностью отдает должное. Он всегда тщательно контролирует всю работу и пользуется моими замечаниями, для того чтобы усилить (или при необходимости несколько изменить) звучание своей идеи. В самом деле, монтаж для Висконти — это то, что позволяет ему найти совершенную форму. Это *labor limae**, через которую он приходит к той совершенной форме повествования, что была определена уже в ходе съемок. Ему никогда не приходилось существенно изменять эпизод или какую-то его деталь посредством монтажа. Если какие-то эпизоды вызывают у него сомнение, значит, дело тут не в недостатках режиссуры, а в его озабоченности уровнем сценария. Для меня он — лучший из всех режиссеров, с которыми мне привелось работать, самый совершенный и самый строгий. Мне все легче становится работать с ним, куда легче, нежели с любым режиссером-ремесленником, сколь угодно искусным. Достаточно назвать тот срок, который нужен, чтобы сделать первоначальный монтаж фильма Висконти, — довольно короткий срок, примерно месяц. Даже «Леопард», превосходящий по длине другие его фильмы, был смонтирован за месяц.

— За исключением итальянского варианта «Леопарда», все фильмы Висконти по требованиям цензуры или проката подвергались сокращениям. О каких из вырезанных сцен вы больше всего сожалеете?

— Висконти можно назвать жертвой коммерческих требований кино, согласно которым четыре сеанса должны укладываться в восемь часов и, стало быть, максимальная длительность фильма ограничивается двумя часами. Двух часов для Висконти никогда не бывает достаточно. На мой взгляд, все до одной купюры, которые я вынужден был сделать, наносили ущерб произведениям этого художника. Это все равно как издать сокращенный вариант «Обрученных», изъяв те места, что менее сюжетны. А с прокатным вариантом «Земля дрожит»

* Тщательная отделка, шлифовка (латин.).

была настоящая драма. Монтировал его в основном я. Работа деликатная, очень трудная, и я чрезвычайно волновался — прежде всего потому, что Висконти, который был резко против купюр, не хотел при этом присутствовать. Тем не менее, увидев результат, он дал свое согласие и даже благодарил меня.

— Начиная с «Чувства» и до сего времени Висконти отказывается от синхронной записи звука и предпочитает озвучание уже отснятого материала. Чем это объясняется?

— Отказ от синхронной звукозаписи связан прежде всего с участием иностранных актеров, которых поневоле приходится дублировать. Тем не менее при дубляже Висконти ведет дело так, будто снимает фильм заново: он стремится во время озвучания воссоздать всю ту атмосферу драматического действия, которая имела место в ходе съемок, а если возможно, то и добиться более высокого художественного уровня, чем при синхронной записи. Вот почему процесс дубляжа его фильмов долг и сложен. А с другой стороны, отказавшись от синхронной записи звука, он для того и сделал это, чтобы завоевать мировую публику международными именами актеров — выбираемых, однако, с очень большой строгостью.

— Можете ли вы рассказать какой-нибудь любопытный случай, в котором отразился характер Висконти?

— У Висконти два облика, я бы сказал, противоречащих один другому. С одной стороны, Лукино — глубоко человеческий, понимающий, близкий людям, восхитительно любезный. С другой стороны, Висконти ди Модроне — властный граф, абсолютный деспот. Быть может, сочетание этих двух обликов и дает такого совершенного художника, каким является Висконти. Хотя его совершенство порой становится весьма затруднительным для тех, кто с ним работает. Когда я смонтировал первые куски «Наваждения» согласно критериям, которые, как мне казалось, вытекали из самих этих кадров, я показал то, что получилось, Висконти, когда он приехал из Феррары. Он мне сказал, что монтаж очень хороший, но тем не менее следует переделать все с самого начала — согласно тем критериям, которыми руководствовался он при съемке этих планов. Что означало: взять то, что выброшено, вклеить на прежние места и так далее. Я в полном отчаянии обратился к ассистенту режиссера (это был Пепе Де Сантис) со словами, что я, видимо, не соответствую темпераменту Висконти и ему, видимо, нужен другой монтажер. Де Сантис посоветовал мне не беспокоиться и заверил, что я очень скоро найду с Висконти общий язык. Конечно, Лукино — настоящий тиран,

и много терпения требуется от его сотрудников, но они все-таки, несмотря на его упреки и ругательства, всегда рады участвовать в работе над произведениями того высокого уровня, какой доступен только ему. Сотрудничество часто превращается в дружбу. Вот, например, и мне довелось подарить ему вальс Верди — тот, что использован в сцене бала в «Леопарде». У меня была неопубликованная рукопись Верди — нотный автограф, купленный в 1958 году у частного лица, — а поскольку я знал, как любит Висконти музыку Верди, что мне еще оставалось, кроме как сделать ему подарок?

Ferrara G.
Luchino Visconti.
Paris, 1963

«Туманные звезды Медведицы...»

Марио Вердоне

События фильма «Туманные звезды Медведицы...», начинающегося почти банально, салонной сценой — действие в традиционной театральной манере открывает званый обед, — далее разворачиваются в старинной Вольтерре. Очевидно, этот заброшенный, разрушающийся городок привлек Висконти именно тем, что он выглядит правдоподобной ареной действия, архитектурным контекстом, сообразным тому разлагающемуся миру, изображение которого Висконти сделал темой и «Чувства», и «Леопарда», и — частично — «Белых ночей» и чьим певцом он, по-видимому, может выступать с большим правом, чем кто бы то ни было.

Придя от лирической чистоты описательного неореализма («Земля дрожит») к достойным греческой трагедии страстям («Рокко и его братья»), Висконти теперь удовлетворяет себя — на этот раз речь идет именно об удовлетворении — возвратом к атмосфере трагедии. С некоторой выпренности, с барочной и откровенно декадентской тяжеловесностью он воссоздает историю современной Электры при участии прочих основных персонажей «Орестей»¹⁵ — Клитемнестры, Агамемнона, Эгисфа, Ореста.

Кто-то даже вспомнил и о романе. «Сады Финци-Контини»¹⁶ — также «исторической» реконструкции, не имеющей, однако, ничего общего с данным случаем. Если продолжать в таком духе, то, принимая во внимание некоторые стороны фильма — которому не свойственны ни предельно выстраданная актуальность, ни тончайшая поэтическая атмосфера стра-

ниц романа Бассани,— можно докатиться до ссылок на какого-нибудь Джакозу, а то и вовсе на Гуидо да Верона.

Безукоризненное воссоздание убранства старинного дворца, блистающего подлинными жемчужинами антиквариата, филигранно точная операторская работа Армандо Наннуцци, использование в качестве доминанты звукового ряда «Прелюдии, хорала и фуги» Франка — все это придает фильму уровень высокого класса. Но само драматическое действие в ходе его развития оказывается настолько же мрачным, насколько и двусмысленным. К концу фильма мы ненамного более осведомлены о «прегрешениях» разных его героев, чем это было вначале.

Истинную драму составляют отношения между братом и сестрой, которым посвящены великолепные сцены, достойные любования, выдержанные актерами в верной тональности,— но не страдания евреев во время последней войны, которыми отчасти навеян сюжет: данный аспект трагедии, в какой-то повинен нацизм, входит в картину несколько неорганично, в виде некоего привеска, как политическое обстоятельство, не связанное с истинной темой фильма.

Таким образом, фильм этот нельзя назвать ни обличительным, ни социально-критическим,— разве что если захотеть увидеть в тех сентенциях о прошлом, что с волнением высказаны в минуту отдания почестей памяти погибшего ученого, мотив выбора на будущее. Стремление создать трагедию, которое было явственно ощутимо в «Рокко и его братьях», здесь увенчивается всего лишь маньеристской драмой, проникнутой культом деталей, самодовлеющих, но не убеждающих. Все это по сравнению с «Рокко...» шаг назад на пути режиссера, отнюдь не заслуживающий одобрения.

“Bianco e Nero”,
1965, ott.— nov., № 10—11

Аделио Ферреро

Бесспорно то, что Висконти никогда не изображает упадок, поражение, закат «старого» с безразличием стороннего наблюдателя, созерцающего с вершин раз и навсегда завоеванной истины разложение того, что по справедливости должно исчезнуть. Висконти критически осознает природу упадка и в то же время переживает его как нечто глубоко личное. Отсюда эта повторяющаяся фильм за фильмом ясная и неистовая диалектика причастности и отстраненности, пассивной сострадательности и вынесения приговора, «лиризма» и

«объективности». Так каждый фильм, отнюдь не ограничиваясь иллюстрацией неизбежного, представляет собой упорное, внутреннее исследование определенного мира, направленное к тому, чтобы вновь обрести перспективу освобождения.

Имея это в виду, «Туманные звезды Медведицы...» во многих отношениях можно рассматривать как своего рода «Чувство-1965». Перед нами история взаимного уничтожения членов большой провинциальной семьи, в лоне которой за внешней видимостью признанного порядка таятся яды истощения и бациллы безумия, — история, которая разворачивается на идеальном фоне древней Вольтерры, представляющей собою не столько реалистический пейзаж, сколько топографическую метафору чувства и совести.

Как бы там ни было, проблема состоит в том, чтобы понять, является ли «декадентство» Висконти (мы пользуемся ради удобства этим термином, хотя тут его надо было бы совсем иначе индивидуализировать) — является ли этот существенный компонент творчества режиссера и на сей раз средством и путем познания, лично пережитым и критически подчиняемым, или уже чем-то иным. Действительно, в сравнении с «Чувством» здесь нас смущает недостаток внутренней многозначности, «абстрактность» развития мысли, уложенной в некий блок замкнутого и принудительного сюжета. Литературные и театральные опосредования многочисленны, но — пусть даже они и претворяются в плоть и кровь персонажей, изолированных в домашнем аду, напоминающем мучительные конфликты некоторых «обнаженных масок» Пиранделло, погрязших в горькой путанице правды и лжи, — емкость этих опосредований, их способность вызывать отклик и нести широкий смысл оказывается крайне пониженной.

Во всяком случае, по отношению к этому фильму социологическое рассмотрение, ограничивающееся постановкой вопроса об историко-социальной значимости и содержательности произведения, становится недостаточно результативным. «Туманные звезды Медведицы...» — это также в значительной мере переложение (в ключе семейной трагедии) биографического и культурного мифа Висконти. Мифа об упадке и смерти как основных и неизменных «формах» существования, составляющих источник боли и объект интеллектуального созерцания.

(1966)

L'opera di Luchino Visconti.
A cura di Mario Sperenzi.
Firenze, 1969

«Ведьма, сожженная заживо»

Вольфрам Шютте

«Божественная» кинозвезда Глория (Сильвана Мангано) извещает свою приятельницу Валерию (Анни Жирандо) о том, что приедет к ней в Китцбюль, в горный отель. Там собралась кинематографическая публика всякого рода — люди искусства заодно с прихлебателями. Появление Глории пробуждает в мужчинах эротический интерес, а у женщин вызывает недобрую зависть. Во время вечера Глория падает в обморок; оказывается, она беременна. Безмерно счастливая, она звонит по телефону своему мужу, кинопродюсеру, в Нью-Йорк, где он занимается переговорами о ее новом контракте. Она сообщает ему свое желание, чтобы на этот раз ее ребенок был сохранен и выношен. Наутро прилетевшие на вертолете «гориллы» ее мужа увозят ее.

В этом подчеркнуто саркастическом эпизоде Висконти продолжает свою критику киноиндустрии, овеществленной и обезчеловеченной, — критику, которую он начал вести уже в «Самой красивой». Здесь в центре внимания — культ звезды, превращающий актера в товар, в «мясные консервы», как выразился в разговоре один из участников вечера, обращаясь к Глории, для которой речь идет о том, чтобы сохранить себя.

Глория поначалу является облаченная в драгоценные меха и прикрывающаяся солнечными очками, как некое воплощение неприступной, холодной красоты, которую потом, когда она упадет в обморок, женщины с разоблачительским удовольствием демонтируют. Под предлогом желания помочь ей они начнут, на глазах у мужчин, обнаруживать уловки ее грима — черта за чертой — и убирать с ее лица эти опоры эстетической оснастки.

Для Глории этот вечер и эта ночь приносят с собой час истины. Она прозревает пустоту и неправдивость своей жизни, цинизм своей среды. Она хотела бы вырваться из-под того гнета, под которым находится, — чтобы наконец жить своей жизнью вместе с ребенком, которого она ждет. «Сокрушение дивы», произведенное завистью других женщин, сорвало маску ее имиджа, и под этой маской оказывается виден страдающий человек.

Для мужчин она остается объектом вожделения, который даже представляется им сейчас не столь защищенным, более доступным, чем раньше. Но теперь и сама она — почувствовав себя женщиной, освобожденной от принуждений звездного

культы, — может более осознанно обращаться с мужчинами. Двоим из них, которые волочатся за ней, она предлагает игру: кто выскажет «самые мерзкие слова», тому она пожелает отдалиться. Эта «игра в откровенность» делает обоих конкурентов, один из которых — муж Валерии, все более агрессивными, так что в конце концов Глории удастся ускользнуть от них.

Фразы, которые звучат во время этого эксперимента, выражают безнадежный цинизм людей данного круга («Публика так же лжива, как и мы») и документируют антибуржуазные взгляды самого Висконти («Художники приходят или из аристократии, или из народа»).

Презрение к буржуазной середине, чьи притязания относительно искусства были шаржированы еще в «Самой красивой», определило также и висконтиевский взгляд на историю. В отпевающем аристократию фильме «Леопард» буржуазия, на ее подъеме, предстает как необразованный класс, который подвергает искусство (в том числе аристократическое искусство жить и представлять себя) своего рода опале, затягивая его под власть капитализации, развеивающей все и всякие чары. В кинозвезде (в Глории) представлено как бы мумифицированным искусство примадонны, давно уже приведенное к искусственности стерильного продукта. Глория есть не что иное, как предмет, подлежащий вложению в прибыльное капиталистическое дело, и лишь в последнюю очередь — человек.

Музыка Пьеро Пиччони, вульгарная и громкая, вносит в богато разработанную цветовую драматургию этого фильма эпизода резко истерический оттенок.

Luchino Visconti.
(Reihe Hanser 181)
München, 1975

«Посторонний»

Рене Гардиес

Кажется очевидным, что никакое сродство не predisполагало Висконти обратиться к творчеству Камю. Как играющая переливами красок барочная манера, в которой сняты «Чувство» или «Леопард», так и сильная режиссура, отличающая фильмы «Земля дрожит» или «Рокко и его братья», являли собой противоположность сухому, строгому, как бы прозрачному стилю романа «Посторонний». И надо сказать,

что встреча двух художников не привела к возникновению той таинственной, богоданной связи, которая порой соединяет самых несхожих людей. Висконти подавил свои склонности, стремясь возможно более приспособиться к своим персонажам, однако ему не удалось достигнуть убедительных результатов в стилистике.

Верно и то, что экранизировать роман Камю оказалось сложнее, нежели любое другое литературное произведение. Дело не столько в самой истории, весьма несложной, сколько в главном герое, чью внутреннюю пустоту надлежало выразить при помощи зримых образов. Парадоксальным образом кино, несостоятельность которого в области психологического анализа общепризнана, оказалось еще более безоружным при изображении существа, раскрывающегося наедине с самим собой не более, чем могут знать друг о друге люди, случайно сталкивающиеся в обыденной жизни. Ибо нужно было, чтобы нечувствительность этого невыразительного персонажа ощущалась как таковая, иными словами, чтобы она была выразительной. Мастроянни, столь мало подготовленный своими предыдущими ролями к исполнению этой, выходит из трудного положения вполне достойно. Сыгранный им Мерсо весьма правдоподобен, а в последней сцене ему даже удается донести до зрителя ужас человека, загнанного в смертельную ловушку.

Центральное место в фильме помимо образа главного героя занимают — по воле Висконти — жара и свет. Заставить зрителя ощутить их физически было на самом деле единственным способом вызвать у него сочувствие к персонажу, сознанием которого управляют ощущения. Впрочем, достигнуть желаемого результата режиссеру удается не так-то легко. Счастливое исключение составляет лишь сцена на пляже. Можно было ожидать, что Висконти проявит свое мастерство в этом предоставляющем возможности для импровизации отрывке, где Мерсо внезапно «нарушает мирный ход вещей». Жара и свет, преследовавшие героя с самого начала, на сей раз станут изнуряющими, ослепляющими и приблизят драматическую развязку. В тени веранды, а затем на пляже сплошная череда крупных планов сообщает зрителю охватывающее Мерсо чувство беспокойства, ту пустоту, которая постепенно проникает в его сознание под действием солнца и непрерывного шума моря. Драка в самом деле выглядит на экране нереальной, слишком быстрой, такой, как и была она воспринята затуманенным сознанием героя. Ее драматическая развязка — убийство араба — и должна была наступить чрезвы-

чайно скоро, но одна частность губит всю сцену. Все сводит на нет слишком широкий план. Зачем нужно было снимать собственно момент убийства — когда Мерсо, ослепленный блеском ножа, совершает безотчетный выстрел — «американским планом»? Отблеск лезвия на лице героя выглядит донельзя смешно. Этого достаточно, чтобы разрушить впечатление от всей сцены. Она утрачивает достоверность, а поступок Мерсо — свой смысл.

Редкие места в фильме соответствуют взгляду Камю — те, в которых передан опыт абсурда, обнаруживающий отсутствие четкой границы между вещами и живыми существами. К концу бдения у гроба задремавшие старики выглядят подобными неодушевленным предметам. Перед камерой, движущейся от одного лица к другому на очень близком расстоянии, предстают только маски. Достаточно слишком приблизиться к людям — и они кажутся утратившими все человеческое. Чересчур крупный план обнаруживает их странность, вырвав их из окружения, в котором они выглядели естественно. Точно так же под этим пристальным взглядом старая дева из ресторана буквально превращается в кролика, грызущего что-то.

Но в конечном счете ирреальность фона делает обрамление действия странно искусственным, несмотря на то, что съемки велись на натуре. Перечислить случаи использования неактеров и натурной среды не составит труда. Это: общий вид Алжира, несколько улиц, ресторан, торговая фирма, где служит Мерсо, моряки, несколько гуляющих и купальщиков. Все это мало похоже на толпу. Еще менее — на город. Кропотливое воспроизведение режиссером именно тех элементов, которые упомянуты у Камю, лишает фильм его проникающей сущности. Дело в том, что кино и литература трактуют внешнюю действительность, являющуюся фоном для развития действия и персонажей, неодинаково. Романист пишет, а дальше дело за воображением: оно вдыхает жизнь в эпизод, на описание которого был употреблен десяток слов. Задумай режиссер поставить эту сцену, он должен будет заполнить оставленную писателем пустоту и взять на себя осуществление того, что прежде делал читатель. Отказавшись от этого, Висконти как бы изымает из пространства и времени действие, которое на самом деле прочно связано с определенным контекстом. И это — одна из основных причин слабости фильма.

Итак, выдающийся режиссер, каким является Висконти, терпит неудачу, попытавшись освоить регистр, нимало не соответствующий его голосу. Лишь немногие сцены озарены проблесками верного тона, и не случайно это те редкие мгно-

вения, когда в героях пробуждается чувствительность, — настолько естественнее удается автору «Чувства» запечатлеть душевные движения, нежели бесчувственность! Опыт старости и абсурда; волнующий момент любовного признания, когда тишина, постепенно установившаяся в приемной, делает возможным обмен взглядами и то, что только начинается; залитое слезами лицо Анны Карины, возвращающейся в зале суда на свое место. И наконец, затравленное, измученное лицо Мastroяни, испытавшего страх смерти и потрясенного конечным постижением истин о жизни и о роде человеческом, мгновениями внутренней ясности, приведшими к возобновлению связей с миром именно тогда, когда герой должен его покинуть.

“Image et Son”,
1967, dec., № 211

«Гибель богов»

Альберто Моравиа

Фабула «Гибели богов» (или, лучше сказать, «Götterdämmerung» — так должен был в знак уважения к Вагнеру называться этот фильм) довольно точно следует фабуле шекспировского «Макбета». Как и в «Макбете», в этом фильме Лукино Висконти показана борьба за власть, разгорающаяся в границах одной семьи — семьи Эссенбек, крупных немецких промышленников. Сначала этой борьбой спровоцировано убийство старого Иоахима (то есть короля Дункана) от руки честолюбивого Фридриха Брукмана (то есть Макбета), любовника Софи (то есть леди Макбет), вдовы одного из Эссенбеков, погибшего на войне 1914 года. Вторая жертва Брукмана — Константин фон Эссенбек (то есть Банко), которого старик Иоахим назначил своим преемником. Теперь узурпатор Брукман обретает полноту власти. Но он не свел счеты с Мартином (то есть с одним из сыновей Дункана). Извращенный и поначалу трусливый, тот постепенно набирает силу и в конце концов посылает на смерть Брукмана вместе с Софи, своей собственной матерью, чтобы, окончательно вступив в наследование, занять кресло президента предприятия.

Висконти с большим тщанием и глубокой серьезностью осуществил смелую контаминацию культур, вписав эту типичную для искусства Возрождения узкосемейную хронику в исторический контекст нацизма, то есть в гораздо более обширную драму, не имеющую отношения к шекспировской концепции

человека. На самом деле те преступления, которыми истребляется семейство Эссенбеков, происходят по наущению и при помощи гитлеровских СС, представленных в семейном кругу одетым в черную офицерскую форму чиновником Ашенбахом. Это он побуждает Брукмана убить Иохима; это он руками Брукмана устраняет Константина, приверженца политики, враждебной СС и благоприятной для СА.

Впрочем, пересадка шекспировской драмы на почву гитлеровской Германии совершена через посредство еще двух знаменательных фигур. С одной стороны, это Вагнер, придавший оперную велеречивость буржуазному декадансу вильгельмовской эпохи, с другой стороны, — Томас Манн, который дал определенную критическую трактовку этого декаданса.

Итак: Шекспир, Вагнер, Манн. Следует назвать также и Достоевского (в эпизоде с еврейской девочкой, повесившейся после того, как ее совратил садист Мартин). Все эти имена, относящиеся к прошлым эпохам культуры, дают нам понять, почему Висконти, создав фильм *против* нацизма, не сделал, по сути говоря, фильма *о* нацизме.

Нацизм, который справедливо связывают с декадентством, сохранял на себе, как бы там ни было, героическую маску, придуманную тем же самым декадентством. Висконти не смог или не пожелал сорвать эту маску и показать подлинное лицо нацизма — лицо взбесившейся мелкобуржуазной субкультуры. Как человек, непосредственно переживший европейскую трагедию между двумя войнами, он не может не знать, что такие субъекты, как Ашенбах, отнюдь не походили на коварного inferнального Яго, а были, скорее, заурядными и именно в силу своей заурядности чудовищными бюрократическими роботами, вроде Гиммлера. С другой стороны, если Эссенбеки «списаны» с Круппов, а похоже, что так оно и есть, то следует заметить, что эти последние, как, впрочем, и семейства Тиссен и другие им подобные, не претерпевали распада ни до, ни после нацизма; они невозмутимо пережили нацизм, используя его в своих интересах.

Иными словами, правдоподобие в изображении семейства Эссенбек, с одной стороны, и в показе нацизма как такового, с другой, неодинаково. В первом случае достоверно воссоздан «дух», во втором соблюдалась достоверность «историческая». И еще одно противоречие фильма: между кропотливой, проникнутой знанием, «критической» заботой о воссоздании обстановки — и возникающей вдруг оперностью, со свойственным ей размахом страстей и утерей оттенков.

Но все же это лучший фильм Висконти после «Леопарда», и вот почему. Как всегда бывает в подобных грандиозных построениях, устремленных к тому, чтобы исчерпывающе выразить дух эпохи, не впадая в подробные разъяснения, но подчиняясь только лирическому порыву, наиболее ценными в «Гибели богов» оказываются прежде всего те части, в которых режиссер говорит от себя самого, то есть прямо выражает свои чувства. Уже было сказано о проникновенном воссоздании обстановки. Эффектной красотой и насыщенностью атмосферы отличаются эпизод похорон Иоахима, а также эпизод с девочкой (пусть даже с оговоркой, что сделан он «в манере» Достоевского). Но в двух случаях воображение Висконти достигает наибольшей высоты, движимое взволнованным и свободным лиризмом, так что в результате возникает нечто большее, чем сама реальность,— это сцены истребления СА и инцеста.

В первой из них изображается так называемая «Ночь длинных ножей», то есть уничтожение по приказу Гитлера частей СА частями СС в одном из местечек Баварии. Эту превосходную сцену — как бы фильм в фильме — отличает сумрачная и жестокая подлинность, свойственная искусству декаданса. Каждый участник ее достоверен насколько возможно и как должно.

Другой эпизод, как уже сказано,— это эпизод инцеста. Кажется ясным, что Мартин вступает в сексуальные отношения с матерью не в силу собственной извращенности, а повинуюсь неосознанной жажде смерти. И в самом деле, вскоре Мартин «умирает»: выбросив руку в нацистском приветствии над трупами Брукмана и своей матери, он ознаменовывает свою нравственную смерть.

Висконти извлек из актеров различные исполнительские манеры. Наиболее кинематографичны и наименее мелодраматичны Дирк Богард в роли двоедушного Брукмана и Шарлотта Рэмплинг, прекрасно сыгравшая Элизабет. Хельмуту Бергеру, ставшему неожиданным открытием этого фильма, выпало в роли Мартина воплотить единственный персонаж, претерпевающий законченную эволюцию, имеющий свою историю. Наравне с этими тремя актерами следует отметить прежде всего Ингрид Тулин, зловеще эффектную в роли Софи, особенно во второй половине фильма, в эпизоде инцеста, и затем в гротескной, как картина Энсора, сцене ее самоубийственного бракосочетания с Брукманом.

"L'Espresso",
1969, 25 ott.

Вера Шитова

Висконти признавался, что его преследовала необходимость рассказать о семье, погрязшей в ненависти, в страстях, в преступлениях; что его преследовала необходимость вернуться к крови, пролитой впотьмах и безнаказанно; что его преследовала тема разрешенности преступления, определяющей его неизбежность; тема дозволенности, становящейся роком. Время и место действия ему выбирать не пришлось — сама тема властно его привела. Вот как он об этом говорит: «Где, как и когда в современной истории могло свершиться такое? Только при нацизме. При нацизме совершалась резня за резней, совершались убийства массовые и отдельные, которые пребывали абсолютно безнаказанными. Так я остановился на истории семьи, которая вообразилась мне семьей владельцев стального концерна в Германии в период прихода нацистов к власти». Впрочем, изображение режиссера питалось строгой исторической реальностью: известно, что сделали такие вот владельцы немецких стальных концернов для становления будущего рейха...

Итак, пожар рейхстага, «Ночь длинных ножей». Все еще впереди: Герника и Освенцим, Лидице и Хатынь, смертные ледяные ночи осажденного Ленинграда и «Фау» над Лондоном, рвы под Краснодаром и овраг в Бабьем Яре, наши двадцать миллионов погибших... Висконти занимался отнюдь не начальным этапом истории фашизма, — с глубокой проницательностью рассматривал самую его природу, его отравляющую сознание мещанина фальшивую «романтику» и его бесстыдно грязную, презренную прозу. Он исследовал фашизм, чтобы казнить его с яростной, карающей беспощадностью.

Однако цели картины, ее пафос были еще шире. Висконти говорил о том, сколько теперь на свете делается фильмов про секс и преступления, — и о полемической связи своей «Гибели богов» с этими темами. Так вот, сама эстетика фильма должна была вернуть в сознание зрителя, испорченное влиянием «грязного кино», вернуть в него через потрясение очистительную способность ужаснуться, отвратиться, пройти через нравственный катарсис.

Страшные, невыносимые сцены убийств и насилий в «Гибели богов» нравственны, потому что за ними стоит свет позитивных верований творца, гнев, отрицание фашизма, ненависть к нему. Антифашизм Висконти един с его гуманизмом.

"Сов. экран",
1977, № 2

Дирк Богард

Вверх и вниз

(Фрагменты из книги)

«Ты бы не пригласил меня на английский ленч? На этой неделе? Я привезу свою очаровательную кузину Иду Кавалли. Она тебе понравится, а ей понравится pudding inglese *. Это возможно? И к тому же надо поговорить...»

Через несколько дней они приехали обедать. Графиня Кавалли оказалась дородной неунывающей женщиной из породы заядлых курильщиков. Пошарив в сумочке в поисках сигарет, она протянула Висконти маленький сверток, явно оказавшийся там случайно. «Твой?» — спросила она его. «Нет, это для Богарда». И он положил его рядом со мной на стол. «Подарок. Не за что-нибудь, за pudding inglese, только так». Я взял этот сверток, упакованный в черную с золотом бумагу и обвязанный ленточкой, а когда Висконти снова начал есть, я уже держал в руках книжку в мягкой обложке — «Смерть в Венеции».

— Читал? — Он улыбался, не отрываясь от своей тарелки.

— Давным-давно.

— Давай делать вместе фильм — ты и я. Как тебе?

— Когда?

— Думаю, весной. Может быть, в марте, может быть, в начале лета. Позже в Венеции трудно из-за туристов. А мне нужно освещение, какое бывает при сирокко.

— А это точно? Наверняка?

Он засмеялся и аккуратно отложил ложку.

— Нет, не точно. Для меня — точно, но столько проблем! Во-первых, с деньгами: фильм будет дорогой. И вообще трудно: одна мужская роль, одно прекрасное дитя — не для кассы, понимаешь? Надо переговорить с «Уорнер бразерз»: если я соглашусь на сокращения в «Гибели богов», может, и они согласятся. А ты будешь Ашенбахом?

— Конечно. Безусловно... Но не слишком ли я молод?

— Почему? Там про возраст не сказано, просто за пятьдесят. А ты знаешь, что это про Малера, про Густава Малера? Томас Манн говорил, что встретил его в поезде из Венеции. Такой несчастный, забившийся в угол купе, в гриме, весь в слезах... потому что влюбился в красоту. Он познал совершенную красоту в Венеции — и вот должен уехать, чтобы умереть... Больше ничего ему в жизни не остается. Вот! Будем снимать

* Английский пудинг (итал.).

прямо по книге, как написано у Манна,— никакого сценария. Ты мне будешь доверять на этот раз?

— Я тебе доверяю.

— Я наблюдал за тобой, когда мы начинали «Гибель богов». Ты мне сделал шесть дублей, и все разные,— в первый день, помнишь? Никакого диалога, просто состояние души. Я видел. И я понял, что нашел своего актера. Voila! * Я пообещал тебе подарок, выпил за это, и вот ты его принял. Molto bene **, но тебе ни за что нельзя браться, пока мы все не сделаем. Обещай. Никаких там Флайяно или Рене — ты ждешь только меня. Carisci? ***

— Согласен. Буду ждать сколько тебе понадобится.

Он одобрительно кивнул головой и отодвинул бокал.

— Готовиться начинай прямо сейчас. Слушай музыку Малера — все, что он написал. Слушай не переставая. Нам надо проникнуть в это одиночество, в эту бесприютность; будешь слушать музыку — все поймешь. И еще надо читать, читать и читать книгу. Потом я ничего говорить не буду. Сам поймешь, потому что Манн и Малер тебе и так все скажут. Слушай, что они говорят, и будешь готов к работе со мной. Когда придет время.

Этого-то как раз никто не мог знать... Но я уже работал. Если бы съемки действительно начинались в марте, то для подготовки у меня было десять месяцев.

Сколько пришлось драться, улещать, стучать кулаком по столу, чтобы хоть как-то продвинуть к экрану классическое произведение Томаса Манна. Главная проблема, естественно, состояла в деньгах; ее частично удалось решить (так по крайней мере нам казалось) с помощью субсидии, хотя и скромной, от итальянского правительства. Но требовалось гораздо больше.

«Гибель богов» (переименованная в англоязычных странах в «Проклятые») с огромным успехом прошла в Америке, получив хвалебные отзывы прессы и собрав большую аудиторию. А поскольку успех более всего ценится в Америке, Висконти получил предложение о поддержке его следующего начинания. Но на определенных условиях.

Во-первых, меня надлежало бы заменить каким-нибудь другим английским актером — таким, который в данный мо-

* Вот! (франц.).

** Очень хорошо (итал.).

*** Понимаешь? (итал.).

мент делал большие, чем я, сборы. На это Висконти ответил решительным отказом, настаивая, к их замешательству, на том, что я уже, словно фазан, ощипанный и подвешенный в кладовке, только и жду, когда меня отправят в горшок. С ним в конце концов согласились, но вдвое сократили намеченный поначалу бюджет. Висконти стоял за меня горой и согласился на половину суммы.

Во-вторых, было высказано настоятельное пожелание, чтобы Тадзио, мальчика, заменили на девочку. Такая версия, как было заявлено, окажется более приемлемой для американской публики, а если оставить все как у Томаса Манна, то смысл происходящего — на языке этого прекрасного нового мира — сведется лишь к следующему: «Грязный старикашка преследует мальчика». Висконти остолбенел.

— Но неужели вы всерьез считаете, что американская публика спокойно все примет, если я сделаю из Тадзио девочку и назову ее Тадзией?

— Безусловно да.

— Здесь идет речь о поисках чистоты и красоты, — сказал Висконти. — Неужто люди этого не поймут? Эту книгу читают уже давно, и даже в Америке.

Баталия затянулась почти на неделю. Наконец с большой неохотой и опасениями американцы капитулировали по обоим пунктам, и Висконти прилетел из Нью-Йорка, потрепанный, но торжествующий. На то, чтобы фильм получился именно таким, как он хотел, денег могло хватить, но лишь при условии значительного сокращения заработка всей съемочной группы.

Сам он заявил, что вообще откажется от гонорара. Что потом и сделал. Такому примеру невозможно было не последовать... Сильвана Мангано, которой предстояло играть даму в жемчугах, мать Тадзио, отказалась от какой бы то ни было оплаты, взявшись работать только за покрытие своих гостиничных расходов, да и остальные участники съемочной группы, начиная с великого Паскуалино Де Сантиса и кончая монтировщиком декораций, пошли на соответствующие сокращения своего вознаграждения. Для нас всех гораздо важнее было снять фильм. И вот, вдохновленный нашей поддержкой, Висконти, надев огромную меховую шапку и сапоги из телячьей кожи, отправился по северным столицам в поисках Тадзио.

Он нашел его в Стокгольме — сразу, в первый же день поисков. Стройный, бледный, светловолосый Бьёрн Андресен, мальчик тринадцати лет, которого привела на пробы его честолюбивая бабушка, оказался, несмотря на свое сильное пристрастие к жевательной резинке и ансамблю «Битлз», идеальным

кандидатом. Никого другого невозможно было даже представить себе в этой роли. Тем не менее Висконти, оставаясь человеком чести, совершил весь вояж от Копенгагена до Хельсинки и подписал контракт с Андресеном в самый последний момент, чтобы заранее не разочаровывать страстно рвущихся к славе родителей и детей, толпами собиравшихся к его приезду в надежде заполучить роль. Сам Бьёрн воспринял случившееся без особого энтузиазма, но, так как ему сказали, что денег из его достаточно скромного заработка хватит на покупку электрогитары и мотоцикла, он согласился, и Тадзио, о котором можно было только мечтать, стал наш.

За четыре недели до начала съемок смета сократилась настолько, что пришлось наводить жесточайшую экономию. Мне, например, предстояло расстаться со всем своим гардеробом, тщательнейшим образом рассчитанным до последней пуговки и петельки, и обойтись парой поношенных костюмов, тесноватым смокингом, обувью и шляпами, которые Пьеро То-зи, художник фильма, наверное самый блестящий среди своих коллег, сумел найти для меня в необъятных запасах кладовых в Тирелли. А массовку, столь важную для фильма и тщательно подобранную самим Висконти, надо было сократить вдвое. И так далее, в том же духе — одно сокращение за другим, чтобы хоть как-то сбалансировать бюджет. Но, несмотря ни на что, мы не теряли бодрости, будучи уверены, что, коль скоро работа началась, помощь в случае крайней нужды откуда-нибудь да придет.

Трудности возникали ежедневно и после начала съемок. Первой, как мне помнится, оказалась проблема малеровского носа. Он безукоризненно прилегал к лицу и выглядел так, как ему следовало. Когда в самое первое утро съемок, после трехчасовой возни с гримом, одевшись в найденный нами старый костюм (от которого я поспешно отодрал портновскую нашивку с датой «апрель 1914», дабы Висконти тут же не отверг его, как на три года не соответствующий времени действия), в ботинки на пуговицах и негнущуюся фетровую шляпу, я взглянул в зеркало — то нашел себя весьма похожим на Малера. Висконти не скрывал восторга.

— Вот! — кричал он, воздевая свои прекрасные руки. — Вот! Мой Малер! Мой Малер!

Вскоре, однако, обнаружилось непредвиденное обстоятельство. Я не мог произвести ни одного движения ни головой, ни лицом. Залепленный в результате трехчасовой работы пластиком, воском и клеем, я малейшей своей гримасой лишь углублял трещины на месте прикрепления носа. Пар от дыхания,

собиравшийся между моим собственным несчастным носом и его продолжением из пластика и резины, конденсируясь, выступал из трещин, которые умножались, стоило мне заговорить, и капли стекали на подбородок, блестя на свету, как прозрачные бусины.

Вопли неподдельного страдания, исходившие от Висконти и от несчастного Мауро, моего гримера, были слабым утешением. Нос оказался вовсе негодным, а без него, как представлялось, я был бы лишен всякой характерности. Наконец все согласились, что решающий голос останется за гримером Сильваны Мангано, пожилым господином, обладателем уникального опыта, оставившим тихий уголок в Тоскане (куда он удалился на покой) только ради работы с обожаемой Мангано. Свой суровый приговор он произнес после добрых десяти минут тщательного и мучительного осмотра — и печально вышел из комнаты.

Так тихо стало в маленьком номере отеля «Де Бэн», где я гримировался, что можно было услышать, как кричат чайки и море мягко плещется у далекого песчаного берега. Висконти вздохнул, зажег очередную сигарету и мрачно уставился в окно; Мауро бессильно прислонился к стене, из глаз его струились слезы; Форвуд стойчески смотрел в зеркало поверх моего плеча, а я отлепил от лица бесформенную массу и выбросил в корзину. Вдруг Висконти хлопнул рукой по подоконнику и посмотрел на часы.

— Через полчаса всем спуститься в большой салон, там мы выпьем по бокалу шампанского за наш успех. Пресса уже ждет, друзья собрались пожелать нам всего наилучшего. Ровно в два снимаем первый кадр — это необходимо для господ из страховой компании. Чао.

Висконти и Мауро вышли из комнаты, дверь за ними закрылась. Я взглянул на свою помятую физиономию, отражавшуюся в зеркале. Томас Манн и Густав Малер далеки от меня, как никогда.

— Что же делать? — Мой собственный голос прозвучал с нужной старческой хрипотцой — небольшое, но утешение.

— Что делать? Начинать все сначала.

— У меня всего полчаса, насколько я понимаю.

— Тогда поспеши. Постарайся его придумать.

— Но куда мне деваться от себя? Они ведь ждут Малера, им давно уже так сказали.

Форвуд стал перебирать разнообразные усы, лежавшие в коробочке, забытой на столе злосчастным Мауро, и протянул мне одну пару. Я их приклеил: кустистые, седоватые — ка-

кой-то Киплинг... Из другой коробочки, полной пуговиц, булавок, заколок и бусин от четок, он извлек сильно погнутое пенсне с тонкой золотой цепочкой. Я снова водрузил шляпу на голову, обмотал вокруг шеи длинный бежевый шерстяной шарф, взял трость из груды, сваленной на полу, и, позаимствовав походку моего деда с отцовской стороны — на пятках, не сгибая коленей, — начал медленно совершать круги по комнате, постепенно освобождаясь от самого себя, думая лишь о боли и оставленности, о душевном смятении и старости, о страхе и ужасе одинокой смерти. Всеми силами я стремился, чтобы Ашенбах сам пришел ко мне и заполнил тот вакуум, что я для него подготовил.

Он пришел, но не сразу, а какими-то неощутимыми дурновениями вселяя в меня тягостный груз своих лет, раздражительность одинокого существа, усталость измученного болезнями тела. И вот негнущейся походкой он вышел в длинный-предлинный коридор, ведущий к главной лестнице, и зашагал, тяжело ступая и громко стуча палкой, чтобы придать себе уверенности, в тайном страхе ощущая, как ближе и ближе становятся голоса и смех, доносящиеся снизу, как предательские слезы грозят появиться за сверкающими стеклышками пенсне. На верхней площадке лестницы он вдруг остановился, схватившись дрожащей рукой за прохладные перила из красного дерева, пытаясь расправить безвольно опустившиеся плечи, столь подчеркивавшие его мучительную робость. Весь холл, казалось, был набит людьми, которых он не знал и никогда раньше не видел. Высокомерие, будто неведомо откуда взявшееся облачко, охватило и подхватило его; неспешно, освободившись от дрожи, он начал спускаться к ним, с головою поднятой как можно выше, шагом твердым, сколько позволяли ноги, рукою слегка прикасаясь к перилам, как бы ища в них моральной поддержки. Тут словно ветерок пробежал по переполненному помещению. Все лица тотчас обратились вверх, в его сторону, и застыли неразличимыми розовыми пятнами. Он продолжал медленно спускаться, позволив себе лишь слегка осклабиться в улыбке. И вдруг, откуда-то совсем издалека, нарушив почти невыносимую тишину, до него донесся голос Висконти:

— Bravo! Bravo! Смотрите, все смотрите! Вот он! Вот мой Томас Манн!

В течение следующих пяти месяцев я вел странное, уединенное существование. Ни с членами съемочной группы, ни с другими актерами, ни с Висконти я практически не встречался

за пределами площадки; жизнь моя протекала как бы в некоем чистилище. Целыми днями я сидел на Лидо в своей маленькой пляжной кабинке, отчужденно и отдаленно от всех, в молчании и томлении, словно сам Ашенбах. Впрочем, я и не сомневался, что я — это он, и что тело мое — лишь сосуд, в котором содержится его душа. Главная моя цель, причем все ее понимали и уважали, состояла в том, чтобы оставаться в полной, предельной концентрации постоянно, при любых обстоятельствах, лишь бы сохранить в неприкосновенности эту душу, столь непохожую на мою. Она была очень хрупкой, и я находился в постоянном страхе, что в какой-то момент она вдруг ускользнет от меня. Но она осталась.

Мои отношения с Висконти выглядели весьма необычно. Мы были словно связаны воедино в мире полного молчания. Разговаривали редко, а о фильме — вообще ни разу. Сидели всегда на некотором расстоянии друг от друга, понимая, как важно каждому из нас оставаться наедине с самим собой, но никогда не далее нескольких метров. Как это ни странно, нас совершенно не тянуло к разговорам. Мы работали, как один человек. Я инстинктивно чувствовал, когда он готов к работе, он — когда готов я. У нас выработался особый язык знаков: если он поднимал брови, это означало, что все на месте и я могу начинать. Стоило мне отрицательно покачать головой, как он снова усаживался и закуривал очередную сигарету, ожидая, когда я войду в нужное состояние. Потом я легонько касался его руки и шел в свет прожекторов... Дублей почти не было, лишь изредка он произносил сквозь зубы: «Апсога» *, и мы повторяли эпизод. Больше ничего обычно не говорилось, да и происходило это чрезвычайно редко.

Наше поведение удивляло случайных посетителей съемочной площадки. Одна американская фотокорреспондентка, навязанная нам заокеанскими боссами, несколько дней буквально охотилась за нами, придя наконец в полное изнеможение и ярость от отсутствия интереса к ней с нашей стороны, что она, конечно, расценила как невероятную грубость. Однажды я услышал, как она саркастическим шепотом сообщала кому-то, что мы недавно сказали друг другу «доброе утро» в ее присутствии. «Вражда окончена!» — торжествовала она. Я с кривой усмешкой рассказал об этом Висконти, и он по-отечески похлопал меня по руке. «Non carisce matrimonio, hey?» ** И действительно, здесь было что-то вроде брака.

* Еще раз (итал.).

** Не понимает брака, а? (итал.).

Никогда, ни при каких условиях мы не обсуждали, как мне надо играть Ашенбаха, вопросы интерпретации и мотивировки просто не затрагивались. Как-то, еще перед нашим отъездом из Рима, я попросил его уделить мне всего лишь полчаса, чтобы обсудить роль. Неохотно согласившись, он спросил, сколько раз я прочел книгу. Когда я ответил, что по крайней мере раз тридцать, он посоветовал перечитать ее еще тридцать раз, и на этом все закончилось.

Единственное прямое указание я получил от него однажды утром: он попросил меня выпрямиться во весь рост в моем маленьком моторном катере в тот самый момент, когда мы выйдем из-под моста Риальто и я почувствую на своем лице солнечные лучи. Зачем именно это движение потребовалось от меня именно в тот момент, я так и не знал, пока не просмотрел законченную картину целиком вместе с Висконти, несколько месяцев спустя. Только тогда я понял, что он, словно хореограф, выстроил весь фильм кадр за кадром, подчиняя все мои движения музыке того человека, в котором, по его замыслу, должна была воплощаться душа Густава фон Ашенбаха, — музыке Густава Малера.

Мы завершили съемки 1 августа в сливовом саду высоко в горах, в окрестностях Больцано, как раз перед обеденным перерывом. Не было никакого праздничного банкета. После пяти месяцев работы по шесть дней в неделю, как правило, с двух до семи утра, чтобы рассеянный утренний свет смог как-то передать мрачное марево сирокко, а также чтобы избежать дневной венецианской толпы туристов, — после всего этого у нас не было сил даже подумать о каких-либо торжествах. Торжествовать мы могли только по поводу того, что работа, как ни странно, закончилась. Мы с Висконти молча пожали друг другу руки, и я ушел, чтобы постричься и переодеться. Потом я отправился попрощаться с ним в деревенский пансион, где он, несмотря ни на что, намеревался отобедать.

— Будешь есть, Богард?

— Нет, спасибо. Я уже сложился, машина ждет.

Он пододвинул к себе стул и похлопал рукой по сиденью.

— Присядь на минутку. Вот так. Хорошо. — Он на секунду закрыл глаза. — Я думаю делать Пруста, «В поисках утраченного времени». Читал?

— Давно уже.

— Нравится?

— Конечно.

— Я себе представляю Оливье в роли Шарлюса,— правда, здорово? А тебе, наверно, надо подумать о Сване,— что скажешь?

— А сколько надо ждать, долго?

— Нет, может быть, года два. Кто знает, ведь столько пред-варительной работы.

— Дело в том, что я хочу на несколько лет прекратить сниматься.

Его брови поднялись в изумлении.

— Прекратить? Как это?

— Хватит с меня. Мне уже почти пятьдесят. И пятьдесят пять фильмов за плечами.

— Но ведь ты переехал из Англии в Европу, чтобы рабо-тать, ты сам говорил!

— Я помню. Но на этом фильме пришел к одному решению. Получилось ли у меня что-нибудь, да и сам он получился ли — еще неизвестно. Но в любом случае это высшая точка в моей работе. Вершина. А после вершины всегда спускаешься вниз.

Он неожиданно засмеялся и хлопнул меня по руке.

— Я ведь тоже на вершине, Богард! Но я иду к другой, я не спускаюсь! Сделаю Пруста... или «Волшебную гору» — как тебе это понравится? Еще одного Манна! Я иду дальше, мне еще надо достичь многих вершин, а мне уже за шесть-десят. Мы еще многое можем сделать вместе, многое можем сделать, а?

— Да, но пока что с меня довольно, сегодня я все прекра-щаю. Не то чтобы я совсем уходил на покой, просто больше не буду сам искать работы.

— Что, лошадка устала? Хватит с нее скачек?

— Вот именно. Хватит скачек. Больше не хочу гнаться за призами.

— Значит, идешь попасться на травку? Прекрасно. А при-дешь ко мне за кусочком сахара, если позову?

— Конечно, приду со временем...

— Вот и хорошо,— со временем. А поразмыслить есть о чем. Знаешь, может, мы даже снимем жизнь Пуччини. Оперу! Настоящую оперу! Пресса наконец-то все поймет. Подумай о Пуччини в своей пастушеской хижине. У нас много возможно-стей работать вместе. Но, между прочим, мы еще не кончили с нашим господином Манном. Осталось озвучить кое-какие куски. Немного, конечно.

— Я готов. Когда это будет нужно? Когда ты отсмотришь все целиком, весь материал «Смерти в Венеции»?

Он отломил кусочек хлеба и задумчиво помял его. Он ни-

когда не просматривал отснятый за день материал, полагаясь только на великого Де Сантиса, оператора, который был живой гарантией, что все сделано именно так, как надо. Поскольку результаты наших совместных пятимесячных усилий, начинавшихся в такой суматохе и только что закончившихся так мирно под сливовыми деревьями, не были еще собраны вместе,— я пребывал в уверенности, что свой окончательный вердикт Висконти произнесет не скоро. Он отпил вина из бокала, медленно вытер губы и вдруг улыбнулся.

— А, так ты не знаешь — я уже почти все отсмотрел. Кроме материала последних трех-четырех дней. А ты что, не знал?

— Нет. И... что же... как получилось, Лукино?

Он аккуратно сложил перед собой руки на деревянном столе.

— Что, комплиментов ожидаешь?..

— Да нет же, ей-богу...

— Твоя работа превосходит все, о чем я мог только мечтать.— Он вдруг взял мою голову руками и звучно поцеловал в обе щеки.— Иди! — скомандовал он и повернулся к своему обеду.

Я отчетливо сознавал, что «Смерть в Венеции» оказалась, по крайней мере для меня, высшей точкой, завершающей годы упорного труда и учения у таких учителей, как Дирден, Ликок, Ральф Томас, Асквит, Кьюкор, Майлстоун, Лоузи, Клейтон и Шлезингер,— все вместе они составляют весьма внушительное братство, подготовившее меня к решению самой трудной задачи в моей жизни. Судя по всему, моя работа удовлетворила Висконти, а поскольку он в моих глазах был Император нашей профессии,— я мог чувствовать себя довольным.

Bogarde D.
Snakes and Ladders.
London, 1978

«Смерть в Венеции»

Уго Казираги

«Смерть в Венеции» Лукино Висконти, вероятно, самая смелая, но также самая личная и глубоко прочувствованная картина шестидесятичетырехлетнего режиссера. Назвать ее смелой можно с достаточными основаниями. Выбор такого рассказа, где атмосфера почти неосвязаема, развитие действия как бы отсутствует, а драматические кульминации уступают место

описанию ощущений и желаний, резко противоречит традиционному пристрастию режиссера к мелодраме, к бурным эмоциям, к повышенным тонам. И хотя Висконти вынашивал этот замысел несколько лет, а мысль экранизировать Томаса Манна всегда была одной из наиболее воодушевляющих режиссера идей, смелость состояла также и в том, чтобы сделать этот фильм и предложить его зрителю сегодня, в 1971 году, когда позади две мировые войны, а призрак третьей ставит искусство перед коллективными и экзистенциальными тревогами несравненно более широких масштабов.

В фильме наблюдаются некоторые существенные отличия от литературного первоисточника. Первое из них, замечаемое сразу, вполне правомерно, поскольку сам Томас Манн, создавая образ писателя, думал о Малере, имя которого дал своему герою.

Еще более важным представляется другое отличие. Создавая самый знаменитый из своих рассказов, Томас Манн был еще молод: действительно, «Будденброки» вышли десятью годами раньше, а произведения, знаменующие зрелость писателя, появятся лишь в последующие десятилетия. У Висконти, однако, за плечами уже тридцать лет работы в кино, и ныне он — по своему духовному, да и физическому состоянию — гораздо ближе к герою рассказа, чем к его автору. Соответственно этому для него, в отличие от Манна, «Смерть в Венеции» не есть та обязательная остановка в пути, что была сделана ради преодоления «идейных горизонтов декаданса», но, скорее, место прибытия, долгожданная личная пристань после встреч с океанскими штормами современности.

Отсюда — третье отличие, наиболее отчетливо выраженное. Если Томас Манн выдерживал ясную, обновляющую, почти ироническую дистанцию по отношению к своей теме и к своему герою, полновластно ими распоряжаясь при помощи языка и стиля и тем самым донося до нас всю двойственность героя, всю его страдательную ограниченность, то Висконти полностью, словно бы безотчетно, погружается в материал, заменяя классическое дистанцирование романтическим «любовным союзом» автора и героя и рискуя даже впасть в запоздалые соблазны отжившего декадентства, в его истомленный маньеризм. Подход Висконти тем самым влечет за собой сужение взгляда и оказывается во многом болезненным.

Чем же можно было восстановить равновесие между описанием и повествованием? Помогает этому прежде всего актер такого поразительного мастерства, как Дирк Богард. Приведенный режиссером к предельной степени самоуглубления и гиб-

кости, он сумел передать внутреннее содрогание, лихорадочный упадок сил, проблески тончайшей автоиронии, а та «английская выдержка», что уже привычна в его игре, как нельзя лучше совпадает с характером персонажа и позволяет выявить его главные черты, его типичные приметы: чреватую истерикой вялость, болезненный разлад между слабеющим рассудком и берущим верх инстинктом, усталую поступь интеллигента, изнуряемого последними приступами страсти, перед тем как, беззащитный, он вверит себя смерти и своему чудесному ангелу, возвещающему любовь и смерть одновременно.

Этот ангел — Тадзио, чья улыбка в фильме занимает неожиданно большое место; она возникает всякий раз, когда герои встречаются взглядами, и выглядит более смутной и вызывающей, чем в книге, поскольку утрачивает свою невинную таинственность и как будто приобретает характер сознательной мрачно-эротической игры, как если бы юноша знал, что он один держит тонкую нить развития событий и что именно ему суждено взять за руку этого неосторожного господина, для которого оказалась губительной его неотразимая наружность, и подвести его к рубежу, где на смену бесконечно ревнивой любви придет бесконечно одинокая смерть.

Вот что говорит Лукач по поводу манновского Ашенбаха: «Основой его формально безупречной жизни и творческих достижений стала этика поведения. Сурово и надменно возвысился он над убогой повседневностью, над жалким филистерством, над своей анахроничной и не менее жалкой «богемностью». Но едва только намечается малейший кризис, а на фоне этого кризиса, для преодоления которого еще не было приложено сколько-нибудь заметных усилий, возникает мечта, как от прежней линии поведения не остается и следа, будто и не была она выработана добродетельной жизнью как результат аскетизма и суровой борьбы».

Висконтиевский Ашенбах проделывает ту же параболу, но его кризис и его мечта предстают более ярко выраженными, чем у Манна. И не только потому, что Тадзио в фильме более откровенно обольстителен, а и потому, что герой в большей степени ощущает свою причастность к окружающему его степенному обществу. Мать Тадзио и другие члены этой семьи, игры на пляже и прогулки по узким улочкам, обеспеченная безопасность в отеле «Де Бэн», где неожиданное появление вульгарного, беззубого гитариста выглядит как тягостное посягательство и где, среди таких великолепных туалетов и таких изысканных предметов обихода, даже угодливое порхание официантов словно бы отмечено неким благородством,— все

это Висконти, при технической помощи художника по костюмам Пьеро Този и главного оператора Паскуалино Де Сантиса, мастерство которых выше всяческих похвал, воссоздает с захватывающей точностью.

Но что же свидетельствует о грядущей гибели этого мира, каковы знаки его распада? Они имеют отношение, скажем так, скорее к Ашенбаху, чем к его классу, и скорее к Венеции, чем к аристократии отеля «Де Бэн». Знаки эти, по существу, те же, что и у Манна: от бормочущего что-то себе под нос накрашенного старого щеголя, предвестника физического упадка, до пораженного холерой простолюдина, внезапно теряющего сознание на вокзале. Но очевидно, что Висконти здесь не выразил в должной мере обреченность этого мира. Судьба Ашенбаха имеет отношение только к нему самому или в крайнем случае к дебатам об искусстве, продолжению извечного спора о том, является ли оно царством духа или рабским служением материи, — дебатам, перекликающимся в фильме с разрушительным человеческим опытом героя.

Ведя повествование в фильме со своей субъективной точки зрения, режиссер вполне отождествляет себя с Ашенбахом. Как всегда без тени иронии, напротив, совершенно серьезный и готовый полностью отдаться идее, автор «Чувства» ныне фаталистически склоняется перед «прекрасной смертью», перед той *cupio dissolvi* *, что провозглашалась некоторыми итальянскими декадентами. Даже умирающий город представлен как будто в мерцании блуждающих огней, в отблесках которых возникают фигуры людей и словно сделанные из папье-маше узкие улочки. А между тем воображение, точно желая возместить утерянное, пробуждает воспоминания о счастливом детстве, когда обычаи, *savoir-faire***, честные способы достижения целей казались выражением гарантированной стабильности. Ощущая изменчивость и смятенность, свойственные нашему времени, сознавая недостаточность или несостоятельность новых предложений в области культуры и идеологии, художник ностальгически и высокомерно замыкается в социальном лоне, из которого он вышел.

Этот «уход вспять» удается ему так хорошо, выражается с такой выверенной пластичностью, что и мы оказываемся вовлечены в идеализированную атмосферу воспоминаний.

Повторяем, «Смерть в Венеции» — искреннее произведение сегодняшнего Висконти. Пустившись на «поиски утраченного времени», которые, несомненно, будут продолжены под знаком

* Жаждой раствориться (*латин.*).

** Умение вести себя (*франц.*).

Пруста, он более, чем прежде, обнаруживает свою утонченность, свою беззащитность, свою идейную уязвимость. Так же как и Ашенбах, он оказывается бессилем перед неотвратимым внешним миром и ищет спасения в мечтах о чистоте и красоте, которые по сути своей обречены оставаться мечтами. Рискнув последовать столь глубоко личному для него, столь выстраданному им вдохновению, он дарит нам фильм лирический, овеваемый внезапным жаром, изобилующий патетическими излияниями, подобными звуку натянутой струны. Фильм по своему отважный. Но это уже не та отвага, которую мы так любили в молодом Висконти, пусть более противоречивом, но зато более склонном ставить проблемы, более готовом отдавать себя.

“L'Unita”, 1971, 6 mar.

Каллисто Козулич

Впервые режиссеру пришлось не сокращать материал, с которым он имел дело, дабы вместить его в обычные размеры кинематографического зрелища, а, напротив, расширять его. И Висконти сделал это в присущей ему манере: не усложняя интригу там, где она проста или вообще отсутствует, но выражая себя в великолепных сценах, в которых немногое сказанное взято как отправной пункт киноповествования, расширено и подробнейшим образом анализировано. Величественность, отличающая почти все фильмы Висконти, как раз и обусловлена этой особенностью его стиля: наибольшее вдохновение он обретает не в скапливании материала, а в распространении его вширь.

Именно поэтому фильмы Висконти производили до сих пор впечатление незавершенных (как «Земля дрожит» — пролог или первая серия картины, так и не снятой целиком) либо заключенных в слишком тесную для их реального объема оболочку, что приводило к чередованию эпизодов вполне законченных с едва намеченными («Чувство» и «Гибель богов») или же к превращению картины в сокращенное изложение, неизбежно теряющее глубину внутренней пульсации (как в «Рокко и его братьях» и «Леопарде»).

Вероятно, только работая над «Самой красивой», Висконти находился в условиях настолько же благоприятных, как при создании «Смерти в Венеции», но там не было того духовного родства с автором сюжета (Дзаваттини), какое явственно ощущаемо в этом фильме, где сюжет имеет в определенном смысле двух авторов — Томаса Манна и Густава Малера.

Сейчас вокруг Малера наблюдается своеобразный бум: музыка его звучит и во многих фильмах, используемая ради контраста или из желания блеснуть культурой,— даже в вестернах и детективах. Но в «Смерти в Венеции» она кажется звучащей впервые: такое впечатление, будто Малер воскрес и написал музыку специально для этого фильма. При посредстве музыки режиссеру удалось расширить горизонт рассказа Томаса Манна: Ашенбах, главный герой «Смерти в Венеции», по-прежнему имеет своим прототипом Малера, в то время как его alter ego Альфрид высказывается подобно Леверкюну, протагонисту «Доктора Фаустуса». На наш взгляд, изменения и дополнения оказываются необходимы прежде всего для сохранения смысла литературного первоисточника.

«Греческая» страсть героя к польскому мальчику означает нечто большее, нежели двусмысленный, смутный гомоэротический импульс. Совершенство черт Тадзио символизирует классическую красоту, которая уже не подвластна современному художнику, способному разве что копировать ее, притом с неизбежными потерями. Таким образом, фильм Висконти — наряду с рассказом Манна, с Третьей и Пятой симфониями Малера,— представляет собой прежде всего драматическое вопрошение о судьбах искусства.

“ABC”, 1971, 12 mar.

«Людвиг»

Энрико Медьоли

Создавая эту последнюю историю, Висконти не вдохновлялся Томасом Манном или Достоевским, Шекспиром или греками; он взял реальные исторические события, сосредоточил внимание на одном из их персонажей и, выделив его, как великого трагического героя, создал портрет человека — с его обманутыми надеждами, с его роковым, предопределенным одиночеством. Это трагедия обыкновенная и повседневная, трагедия *современная*, пусть даже местом ее действия избраны замки и королевские покои, а действующими лицами выступают министры и прелаты, королевы и императрицы. Исследование человека, терпящего разочарование,— вот что более всего интересует автора этой «зимней сказки». О тех крупнейших переворотах, которые свершаются в годы правления Людвига, мы только слышим; мы не присутствуем на парламентских заседаниях и не выходим на поля сражений. Все или почти все действие разворачивается в замкнутом пространстве: в

больших салонах, выходящих в другие большие салоны, где стены обиты тканью или деревом, а шторы задернуты, — в этой удивительной географии интерьеров, созданной в построенных Людвигом замках семейства Виттельсбахов. Именно здесь, в «византийских» залах Нойшванштайна, в зеркальных галереях Херренхимзее, в гротах Линдерхофа, — как бы внутри чудовищной черепной коробки — дает себя знать в конце концов вся тяжесть заблуждений и предательств. Людвиг постигает двусмысленность поведения Елизаветы, моральную неразборчивость Вагнера (самого Вагнера!), душевную мелочность Кайнца. Именно здесь — и это предел разочарования — король оказывается лицом к лицу с самим собою, со своей собственной слабостью к греху. Ему не останется ничего, кроме как уединиться со свитой лакеев, избрав своим уделом то одиночество, которое будет уместным образом истолковано и представлено как сумасшествие.

Согласно Висконти, Людвиг (а может быть, и всякий человек?) не имеет ни выхода, ни какой-либо надежды. Режиссер словно стремится сообщить нам об этом сразу же: из горделивого утра коронации внезапно перенеся нас в ту ночь Нойшванштайна, когда король, подобно Ричарду Второму в Помфрете, переживает начало своего конца. В общем, чтобы никто не впадал в иллюзии, пусть с самого начала будет ясно, к чему идет дело; только так, только имея в виду указанную перспективу, мы можем рассматривать Людвига и тогда, когда он предается вере, дружбе и любви. И опять-таки, чтобы не оставлять недоговоренностей, Висконти — в тех случаях, когда нам самим не дано об этом догадываться, — освещает для нас будущую перспективу некоторых персонажей, коим предстоит, пережив Людвига, продолжать свою жизнь за пределами рассказываемой истории. Вот Елизавета, лежащая под покрывалом, словно бы уже убитая, — как на той фотографии, что будет сделана в Женеве¹⁷. Лишь один кадр, который тут же перекрывается веселыми нотами офенбаховской музыки. Но, пусть даже в форме некоего предчувствия, мы предупреждены.

Не обладая силой и цинизмом, которые только и могли бы служить ему поддержкой, Людвиг терпит поражение и как человек и как монарх. Но за пределами своей трагедии — и Висконти ясно указывает на это — последний король Баварии по-прежнему предстает перед нами как мечтатель, наделенный великой силой поэтического видения. О том свидетельствует кроме его замков, музыка Вагнера, пришедшая в мир благодаря королевскому посредничеству. Кто-то писал уже, что без

него никогда не были бы созданы «Мейстерзингеры», Тетралогия и «Парсифаль». Человечество пребывает в немалом долгу перед Людвигом.

Тринадцать тактов музыки Вагнера, прежде неизвестные, открывающие и завершающие фильм, являются, вероятно, единственным дошедшим до нас выражением признательности композитора его покровителю и другу.

“Ludwig” di Luchino Visconti.
A cura di Giorgio Ferrara.
Bologna, 1973

Мартин Шлашнер

Присущий Висконти способ идеологического волеизъявления вызывает естественное желание уяснить, соответствует ли то, что он делает, тому, что он думает и хочет показать. Для этого, впрочем, стоит по меньшей мере внимательно смотреть на экран. И тогда становится понятно, что здесь вновь появляется одна из тем, еще со времени «Леопарда» содержащихся в творчестве данного художника, выходца из старинного рода. Перед нами все та же тема: блеск и нищета класса, класса аристократии.

Тут можно было бы цинически указать и на то, что от «Леопарда» через «Смерть в Венеции» к «Людвигу» идет прощание Висконти с тем пониманием искусства, в котором он был воспитан, с которым сроднился, — которое, однако, раздражало его и от которого он все-таки никак не мог отделаться.

Людвиг (как и Висконти) верит в идею Прекрасного и, следуя ей, высоко возносит идею бессмертия. Низменные стороны политики, а стало быть, и власти, его не интересуют, и к бюргерам, считающим деньги, он не питает никакого понимания, а только лишь презрение. Так ли этот король отличается от князя Салины, героя «Леопарда»? Конечно, они едины суть, при том что Салина, предчувствуя смерть, добровольно сходит со сцены, а Людвиг, даже если не принимать во внимание его самоубийство (действительное или мнимое), вынужден к этому медицинским заключением, обоснованным или фальсифицированным.

В «Леопарде» Висконти представил добровольное отречение (в обстановке Рисорджименто); в «Смерти в Венеции» показал претворение мечты в смерть; а теперь, в «Людвиге», изобразил отречение вынужденное, которое, как это всегда и было на самом деле, кончается смертью, что совершенно логично. Логично в данном случае для короля, который разрывался в противоре-

чиях между «хотеть» и «мочь», между отправлением власти и предоставлением власти; который был выразителем социальных потребностей, восставал против оружия и войны и который, не зная, как ему поступать, устремился поэтому в свое бегство к фетишизируемой Красоте наперекор выпавшим ему обязанностям, для которых он был слишком слаб.

Одна из сторон висконтиевского гения состоит в том, что этот художник, наделенный способностью глубоко воспринимать все идущее к своему исчерпанию, склонен страстно сочувствовать такому бегству в Красоту. Именно эта его страсть, возможно, и привела к тому, что историческое измерение событий, о котором шла речь, не находит здесь того четкого, недвусмысленного выражения, каким был отмечен, скажем, «Леопард».

Возникает, по меньшей мере в течение первого часа этой трехчасовой картины, впечатление, что Висконти пленен. Пленен королевскими салонами (которые отчасти он сам с большим чутьем реконструировал); королевскими выходами и выездами (поставленными мастерски, со всей помпезной яркостью); королевскими встречами (которые многозначительны независимо от того, достоверны они исторически или нет); по-королевски изысканными диалогами (которые, точны они или нет, в конечном счете делают драму понятной); королевскими охотами, поездками на фоне зимних пейзажей и сентиментальными выходами из саней. Так это выглядит, и в этом, несомненно, слабость фильма, драматургический просчет, связанный с предположением о наличии исторических знаний у публики.

Для того чтобы показать, до какой степени этот король был пленником истории, нужно ли было так растягивать экспозицию? И не правильнее ли было бы, если бы Висконти, ни в чем себя не стесняя, рассказал биографию Людвига как некую «барокко-оперу», создать которую лишь он один способен, — как оперу о бредовых грезах одного эгоцентрика? Вполне возможно, что такое решение позволило бы фильму избежать тех драматургических слабостей, которые очевидны в нем сейчас: обойтись без обрамляющего действия, в котором весьма нелегко сводятся концы с концами; без ретроспекций, сочетаемых с отражением предстоящих событий (смерть королевы Елизаветы); без этих длиннот, эстетически оправданных лишь как «заполняющие секвенции», и без этих повторов; но прежде всего — без многочисленных сцен, которые целиком служат тому, чтобы пояснить диалоги, и строятся на условном чередовании плана со встречным планом, иногда обогащаемым

фронтальными наездами, что порождает при всем постановочном мастерстве и живописном изяществе определенное однообразие.

Ясно, что Висконти в этом фильме — благодаря его главному герою, но прежде всего благодаря Рихарду Вагнеру (имеется в виду, естественно, и его музыка) — оказался близок к тому, чтобы предаться стихии барокко, но неожиданным и странным образом сопротивлялся этому. Все-таки он, скорее, остался (можно было бы сказать — в антивагнеровском смысле) верен своим классицистским возможностям. Это опять-таки может указывать на то, что произведение, о котором идет речь, — плод позднего возраста.

Своего рода сдержанность режиссера сказалась в том, что фантастический мир гротескного не вкушен до конца в архитектуре замков Людвиг. Особенно это касается эксцентрики замка Нойшванштайн, которую режиссер, казалось, мог бы оптически обыгрывать до бесконечности. Пожалуй, именно в этом фильм обнаруживает черты полемического объяснения с Вагнером (хотя Вагнер, чьи оперы Висконти так любит, продолжает господствовать в фильме). А с другой стороны, напряжение нарастает, пока — в последней трети фильма — не возникнет та атмосфера, которую можно было бы назвать типично висконтиевской (хотя все предшествующее — это тоже Висконти). Напряжение достигает высоты в тот момент, когда появляется Кайнц, приглашенный королем пожаловать в замок и войти в грот Венеры.

Здесь мы видим короля, который пересекает подземное озеро как бы на лебедь Лоэнгрин, в маленькой шляпе, заставляющей вспомнить французского Людвига, Людовика Одиннадцатого, — видим этого монарха, сраженного эстетической грезой, упоенного красотой как для самого себя, так и для окружающих и при этом до ужаса мерзкого: с его почерневшими зубами и красноватыми, распутными глазками. Это наиболее убедительная сцена во всем фильме. Исторический Людвиг становится тождествен Людвигу мифическому. Вообще говоря, в отличие от тех сцен, где представлен Рихард Вагнер (Тревор Хоуард, великолепно-злойный в своем гриме), которого Висконти демифологизирует, разоблачая его человеческую низость, — именно в сценах с молодым Кайнцем «сказочный король», каким жаждал видеть Людвига наивный взгляд, предстает совершенно зримым. Хельмут Бергер в роли Людвига здесь поистине грандиозен своей достоверностью в выражении упадка: настолько же, насколько велики та симпатия и то чутье, с которыми Висконти представил Людвига как бы обожествлен-

ным в облике прекрасного юноши. Жаль, что тут нельзя сказать подробно о других исполнителях, особенно о несравненной Роми Шнайдер в роли Елизаветы.

“Neue Zürcher Zeitung”,
1973, 19 mai

«Семейный портрет в интерьере»

Самюэль Лашиз

Все начинается с ленты — кардиограммы человека, который скоро умрет. Умрет от чего? От одиночества? От надежды?..

Герой фильма, человек одинокий и, как видно, немало переживавший, живет в Риме, в барочном доме, где книжное старье уютно соседствует с роскошными изданиями и картинами; Рим дан как декорация, возникшая всецело в поэтическом воображении. Этот человек старается превозмочь свою внутреннюю тревогу — которую он в полной мере ощутит тогда, когда здесь внезапно объявится некое «семейство». Семейство? Слишком громко сказано.

Герой страстно увлечен английскими полотнами XVIII века, у специалистов называемыми *conversation pieces**, — картинами ужасающе буржуазными, но прелестными в своем наивном простодушии: мужа, жены, дети, слуги и собаки сходятся на фоне лужаек, немудреных деревьев и беседок... «Семейство», грубо вторгающееся в мир этого отшельника, совершенно иное. Неистовое и шумное, по-своему бесстыдное, если угодно, непристойное — микрокосм упадочного общества, которое само порождает бактерии, вызывающие его гниение.

Ведя свой рассказ, Висконти не остановится на полпути. И я не стану лишать вас волнения, удовольствия, счастья видеть, чего он смог достигнуть. Ничто не случайно в этом повествовании: ни музыка, ни крупные планы, в которых режиссер дает волю своим видениям... А в конце фильма становится как бы заново ясным завещание Висконти, открыто выраженное. Обособившийся от мира интеллигент есть нечто несуществующее. Фашизм жив, о чем никто не может забыть иначе как расплатившись за это своей жизнью.

Заточив себя в башне из слоновой кости, человек пребывает в никчемности, пока не приходит к открытию некоей истины, пускай не абсолютной, но устрашающей. Фильм этот в самом деле *политический*, чего Висконти и не скрывает, размышляя только о роли интеллигента, который, познав фашизм, не

* «Сцены собеседования» (англ.).

хочет увидеть его вновь, но за несколько часов до смерти еще успеет испытать на себе фашистское злодеяние. Одинокий — значит побежденный. Но если имя этого одиночки Висконти, он еще может делать фильмы.

Все завершается также кардиограммой, которая означает для нас уже не просто биение одного человеческого сердца, но жизнь целого мира. Посмотрите этот фильм — в своем роде шедевр.

„Humanité-Dimanche“,
1975, № 210

Майя Туровская

Тема человеческого возраста давно вошла в кинематограф Висконти как тема автобиографическая. Когда-то Вера Шитова сделала точное замечание о внеличном, строго объективированном характере искусства Висконти, и она же отметила неожиданный лиризм, возникший в фильме «Леопард». С тех пор — после того как роман Томази ди Лампедузы предоставил режиссеру образ князя Салины — alter ego Висконти время от времени являлся на экране в том или ином варианте. Густав фон Ашенбах, выставивший в трагическом, а подчас и шутовском облике тайное тайных дряхлеющей европейской души, был «двойным двойником», представляя двух великих — Томаса Манна и Висконти. Старость героя — это одновременно поздний возраст класса, культуры, традиции. Такова она и в «Семейном портрете...», где Берт Ланкастер на редкость благородно, с тем спокойным человеческим достоинством, которое так редко получается на экране, играет роль Профессора.

Поначалу кажется, что маркиза Бьянка Брумонти, ее любовник Конрад и ее дочь Льетта со своим женихом Стефано — все это богатое и беспечное, вульгарное и бесцеремонное семейство врывается в дом Профессора, как стая бесов. Они ломают стены и портят потолки, они шумят, ссорятся, интригуют, занимаются любовью и наркотиками, они втаскивают в благородный дом Профессора все что угодно, вплоть до уголовщины, полиции, пластиковой бомбы, и, самое гнусное, за все платят чистоганом (вспомним всегдашнее отвращение Висконти к буржуазности).

И все-таки именно они, эта накипь современности, пробуждают к жизни и дом Профессора и его душу. Дом открывает свои тайники, свое не такое уж давнее антифашистское прошлое (вот здесь мать Профессора прятала противников режима); душа — свои печали, свое чувство исторической вины

(Профессор служил Науке, а Наука — Войне), свои смутные человеческие ошибки. Две генерации, два момента истории, два миропонимания сталкиваются, чтобы ощутить мгновенную потребность видеть и понимать друг друга.

О, как нища была бы обеспеченная старость Профессора, если бы он высокомерно отверг это агрессивное и несчастное племя с его запутанными личными и социальными проблемами, увидев в них бесов — и не увидев людей!

Сумбур их вторжения постепенно складывается в композицию «семейного портрета» вокруг старого Профессора. На особом месте в этой композиции — ускользающая, двусмысленная красота Бьянкиного жиголо Конрада. Намеренно и очевидно размытая, неуловимая для точных определений тайна. Конрада играет Хельмут Бергер. Кто он такой, этот красавчик, немецкий эмигрант с крашеными золотыми волосами? Левый студент? Спекулянт наркотиками? Тонкий знаток искусства? Продажный циник? Антифашист?.. Многие так и остаются неясным. Но кем бы ни был этот Конрад — верным ли сыном растленного «общества потребления», вольным ли стрелком в его богатых угодах, — он жертва этого общества. Это понял Профессор вопреки всему, что их разделяет, и, быть может, успел увидеть в Конраде вполне реального наследника своей вины.

«Ваш сын Конрад» — так подписано последнее письмо то ли самоубийцы, то ли жертвы неофашистов. Это могло бы быть признанием в сыновней любви, если бы не было «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом».

Если можно коротко обозначить встречные мотивы, определяющие тему фильма, то это тщетность попыток понять противоречивую, пеструю и сложную действительность наших дней и сквозь эту тщетность — призыв: все же стараться понять ее, все же не отгораживаться от ее пусть даже оскорбительных посягательств, ибо нет ничего бесплоднее смерти при жизни, запертости в традиции, замкнутости в мире ушедшей, пусть самой высокой красоты.

Среди многих смысловых оппозиций этого фильма, наверное, особенно характерна одна: противопоставление прекрасных, хранящих в себе усилия человеческого гения, но неживых вещей, наполняющих дом Профессора, — и живых, непринужденно движущихся и одушевленных человеческих лиц, фигур, тел. (Пусть совсем не безупречна «любовная идиллия» Льетты, Конрада и Стефано, но тем более поразительны тут свежесть и чистота самого изображения, тем более прекрасен золотистый ренессансный колорит этих кадров, так же как их естествен-

ная латинская чувственность.) Рядом с этой оппозицией живого неживому — другой контраст: многообразной красоты старинного палаццо — и резкой лаконичности интерьера-модерн, выстроенного в верхнем этаже по заказу Бьянки; этот диссонанс между традиционной культурой и современностью, который прежде мог бы предстать у Висконти кричащим, теряет свою остроту и свое прямое значение. Тут есть уже мудрая ирония терпимости: кто знает, как скоро история покроет патиной традиции этот нынешний «последний крик» и отведет ему место на той же заповедной территории развития культуры?

Этот фильм, по-новому возвративший искусство Висконти в пространство истории, беспощадный в обрисовке дурной сложности современного большого общества, в то же время оказался совершенно свободен от бесплодной злобы и пошлого самодовольства иных стариков, думающих, что все ценности мира уйдут в могилу вместе с ними. Автор делает шаг навстречу этому сложному, запутанному, стремительно изменяющемуся и полному опасностей современному миру — миру последней четверти XX века — и изъявляет готовность понять то не поддающееся пониманию, что в этом мире происходит. Это высшее мужество художника, завершающего свой жизненный путь.

1977

«Невинный»

Тулио Кезич

На экране появляется книга — «Невинный» Габриэле Д'Аннунцио, издание IV, — и рука старого человека, которая ее перелистывает. Перед нами титры фильма «Невинный»; рука, переворачивающая страницы, — это рука Лукино Висконти. Невольно вспоминаются другие книги, которые Висконти «перелистал» для нас: «Почтальон всегда звонит дважды» Кейна, «Семья Малаволья» Верги, «Чувство» Камилло Бойто, «Смерть в Венеции» Томаса Манна. В своих прочтениях он выступал посредником между произведением и зрителем, как и в своем выборе текстов для театра, но всегда эти прочтения были связаны с современностью: писатели прошлого оказывались без всяких обиняков включены в борьбу идей. В свете этого предшествующего опыта Висконти его встреча с творчеством Д'Аннунцио вызвала особое любопытство.

А тем более — встреча с «Невинным», который принято обозначать как книгу, созданную под влиянием Достоевского и предвещающую Фрейда, как мало изученное и не лишённое даже некоторой привлекательности выражение интереса «великого вообразителя» к экспериментальной психологии.

Многие помнят прекрасное начало книги: «...явиться к судье, сказать ему: Я совершил преступление. То бедное существо жило бы, если бы я не убил его, я, Туллио Эрмиль...».

Так начинается рассказ — ретроспекцией, достойной пера больших американских сценаристов. Всё уже произошло, и Туллио с самого начала дан как безнаказанный и ненаказуемый убийца, у которого по прошествии года прорвалось наружу то, что психоаналитик Теодор Райк назовет «позывом к исповеди».

Как мог Висконти со своими сотрудниками отвергнуть этот необыкновенный, современнейший подарок, предложенный книгой?

К сожалению, с самого начала становится ясно, что успех во встрече Висконти с Д'Аннунцио будет достигнут не в области выразительного языка — где постановщик только и мог бы померяться силами с писателем, — а лишь в декоративном решении. Режиссер экранизирует роман, заранее расчленив его на небольшие сцены и сведя его на уровень беллетристики, к некоему подобию газетного «романа с продолжением». В итоге он, с одной стороны, избегает грозившей ему опасности впасть в произвольную пародию, но с другой стороны — сводит на нет присущий книге тон смиряемой высокопарности, то, что и придает манере повествования притягательность и напряженность. Далее мы замечаем, что Висконти как будто бы не особенно стремится выразить свое отношение к обществу, породившему Туллио и Джулиану Эрмиль, обусловившему их образ мыслей и действий. А это и есть тот мир, который ввергнет Италию в пучину колониальных войн, в бессмысленную бойню 1915—1918 годов, в муссолиниевскую диктатуру. «Гиперболическое олицетворение эгоизма», Туллио Эрмиль способен даже на детоубийство, лишь бы сохранить себя в своих глазах...

В фильме, однако, протагонист как бы спущен с «пьедестала» своего губительного высокомерия: его невыразимая порочность низводится к вспышкам подростковой влюбленности, а люциферовски-неистовое безбожие и беззаконие сокрушается чувством вины, настолько сильным, что он кончает с собой. Двойственности своего литературного прообраза лишена и Джулиана, которая рискует показаться лишь слабой женщи-

ной, по сознанию своему до невероятности принадлежащей девятнадцатому веку.

Но в целом это зрелище дает урок изумительной верности режиссера своей профессии. Будем же благодарны ему, дорогому и великому Лукино Висконти, за то, что, покидая нас и оставляя нам пусть и не безошибочный фильм, — он работал. За то, что свою смерть он встретил не сложив рук.

“La Repubblica”,
1976, 16 mag.

Нея Зоркая

Многие важные, постоянные, не страшно сказать — исповеднические мотивы звучат в этой картине, получая развитие, а порой и завершение, равносильное последнему слову, итогу. Темы эти, постоянные эти мотивы звучат здесь ясно, чисто, подчиняя себе литературный материал и внутренне преобразая сюжетную конструкцию, которую можно назвать мелодраматически-банальной до декларативности. Извлеченная из одноименного раннего романа Д'Аннунцио, драма двойного адюльтера, ревности и преступления оборачивается на экране историей пустой души, которая в своей алчной погоне за наслаждением несет другим горе и гибель, а себе — одиночество и крах. Беспощадному анализу эгоистической любовной страсти противопоставлена с новым для Висконти лиризмом мелодия любви-самоотвержения, кроткой, замкнутой и молчаливой, любви-преданности, олицетворенной в прекрасной молодой женщине, трагической возлюбленной и несчастной матери, потерявшей свое дитя.

...Итальянский XIX век на исходе, общественный застой, декаданс. Мастер исторической картины, чародей «костюмного фильма» Висконти воскрешает то эклектическое время, тот стиль вялых, убегающих линий, воскрешает в своей классической манере, с четкой светотенью, в резком фокусе. Как никогда, блистательны его изобразительные композиции (оператор Паскуалино Де Сантис), пышные интерьеры (художник Марио Гарбулья), где багровые бархатные платья дам вписаны в алый бархат портьер и кресел, черные — в черный блеск мебели.

«Вещизм» режиссера, его натюрморты, его сюиты цветов, прозрачных тубероз и резных гортензий в корзинах, влажных фиалок в фарфоре, весь материальный мир картины предстает как образ рукотворной красоты, столь дорогой художнику. Он очищен и самостоятелен, подобно звукам Моцарта, воспаряющим над сборищем светских бездельников из палаццо. А вся

тема оскудения чувств, вся декадентская, выпренная и прыная риторика Д'Аннунцио, вся бессильная вялость порока отданы автором центральному персонажу фильма графу Туллио.

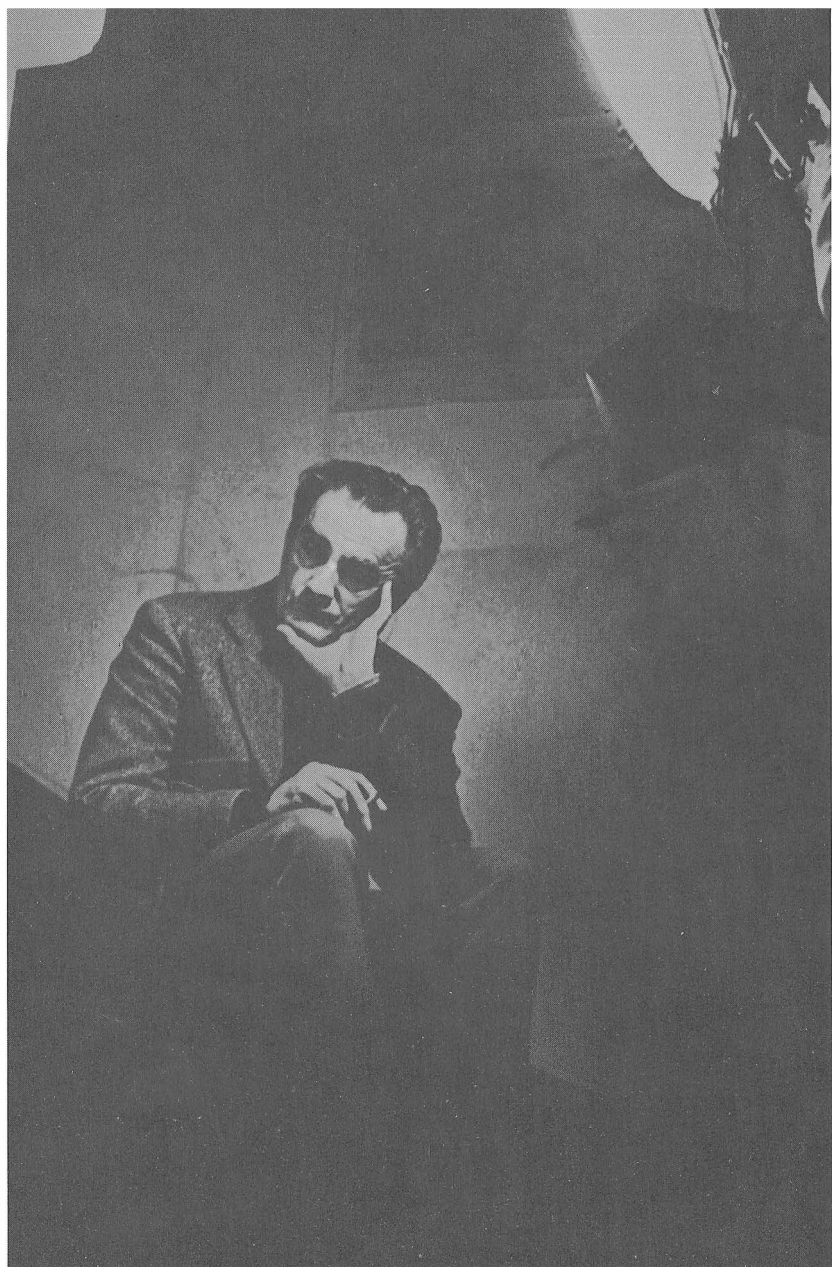
Господин с влажным, схваченным на пленке маслянистым взором и удручающе заурадной мужской неотразимостью (Джанкарло Джаннини) — также фигура итоговая. Он завершает у Висконти череду гедонистов, духовных гурманов, искателей утонченных наслаждений. Завершает безысходной пошлостью Дон Жуана, соблазняющего собственную жену, и, подобно новому Нарциссу, ищет в зеркале ее страдальческих глаз лишь свое ненаглядное отражение.

«Пламенные страсти», не поднимающиеся, однако, над уровнем примитивных ощущений, аморализм, попросту не ведающий о понятии морали, разрушительные следствия безверия — этот портрет уничижителен именно своей плоскостностью. Мучительные духовные метания героя «Смерти в Венеции» или Людвига Баварского позади. В «Гибели богов» Висконти уже показал один из возможных финалов столь модной на рубеже веков ницшеанской игры в сверхчеловека под девизом «Все дозволено!» — финал фашистского ублюдка.

В «Невинном» предложен другой финал — самоуничтожение, растекание личности. «Ты — чудовище!» — бесстрастно говорит графу Туллио перед его самоубийством-самосудом графиня Тереза Раффо (Дженнифер О'Нил), подруга чувственных радостей и наслаждений. Эта знойная красавица словно черный лебедь возле героя; финальный стоп-кадр настигает графиню Терезу в парке, в момент бегства от мертвого Туллио, упавшего на ковер с простреленным сердцем, — образ разрыва последних человеческих связей, крошечного одиночества.

И всю свою тайную нежность отдает автор «Невинного» белому лебедю картины — графине Джулиане в сдержанном и проникновенном исполнении строгой Лауры Антонелли. Ей — поэтическую прелесть, изящество, ум, музыку. Ей же — кроткое, молчаливое страдание и беспощадные жизненные удары.

„Спутник кинофестиваля“,
1977, 15 июля, № 8

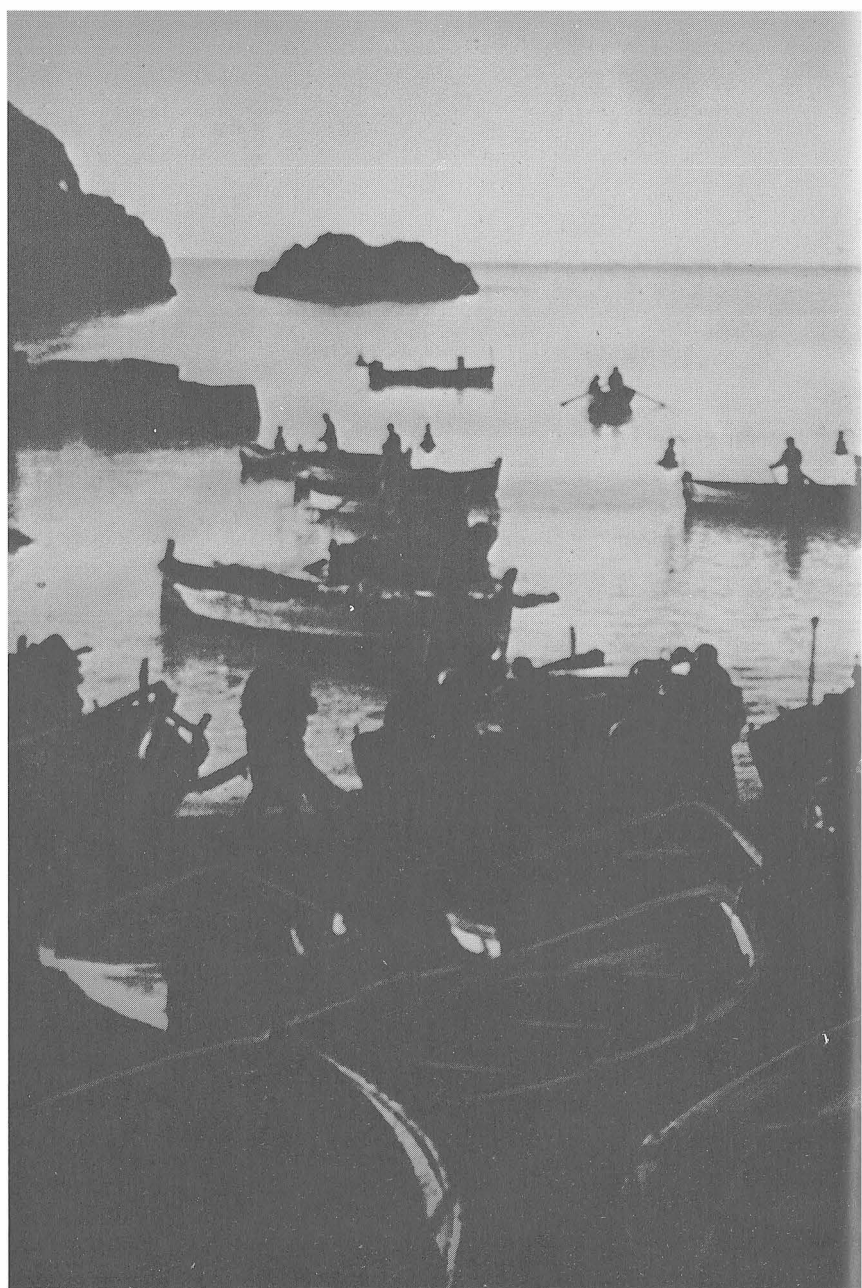




«Наваждение»



«Наваждение»





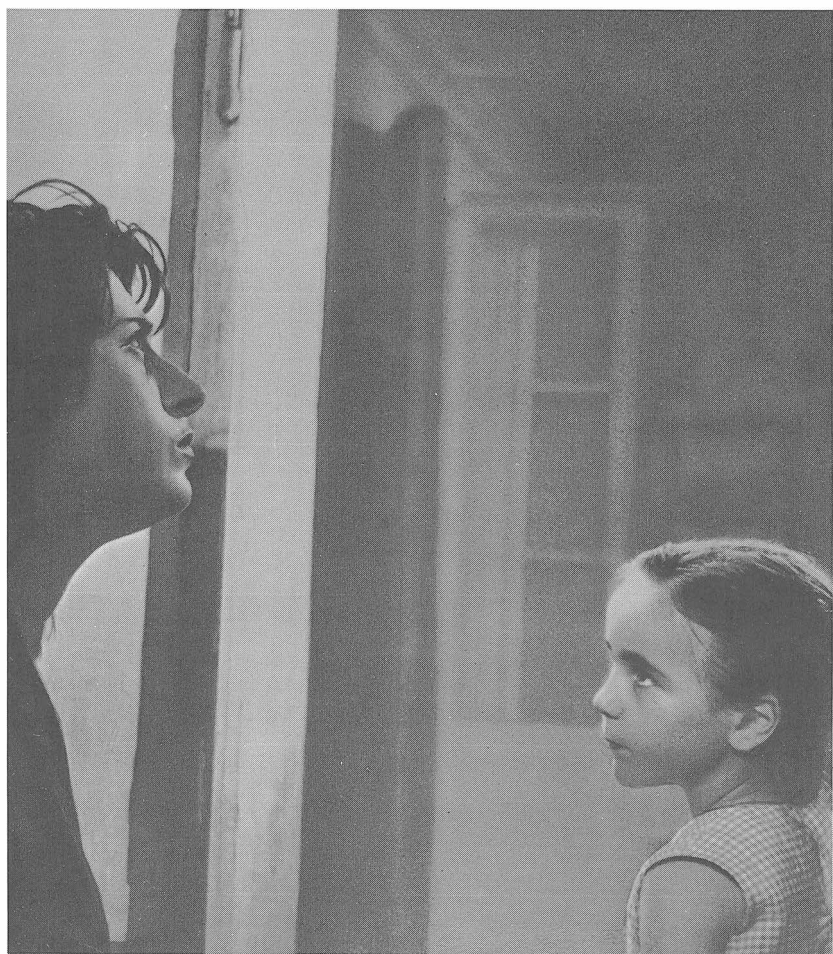
«Земля дрожит»



«Земля дрожит»



«Земля дрожит»



«Самая красивая»



«Самая красивая»



«Чувство»



«Чувство»



«Белые ночи»



«Рокко и его братья»



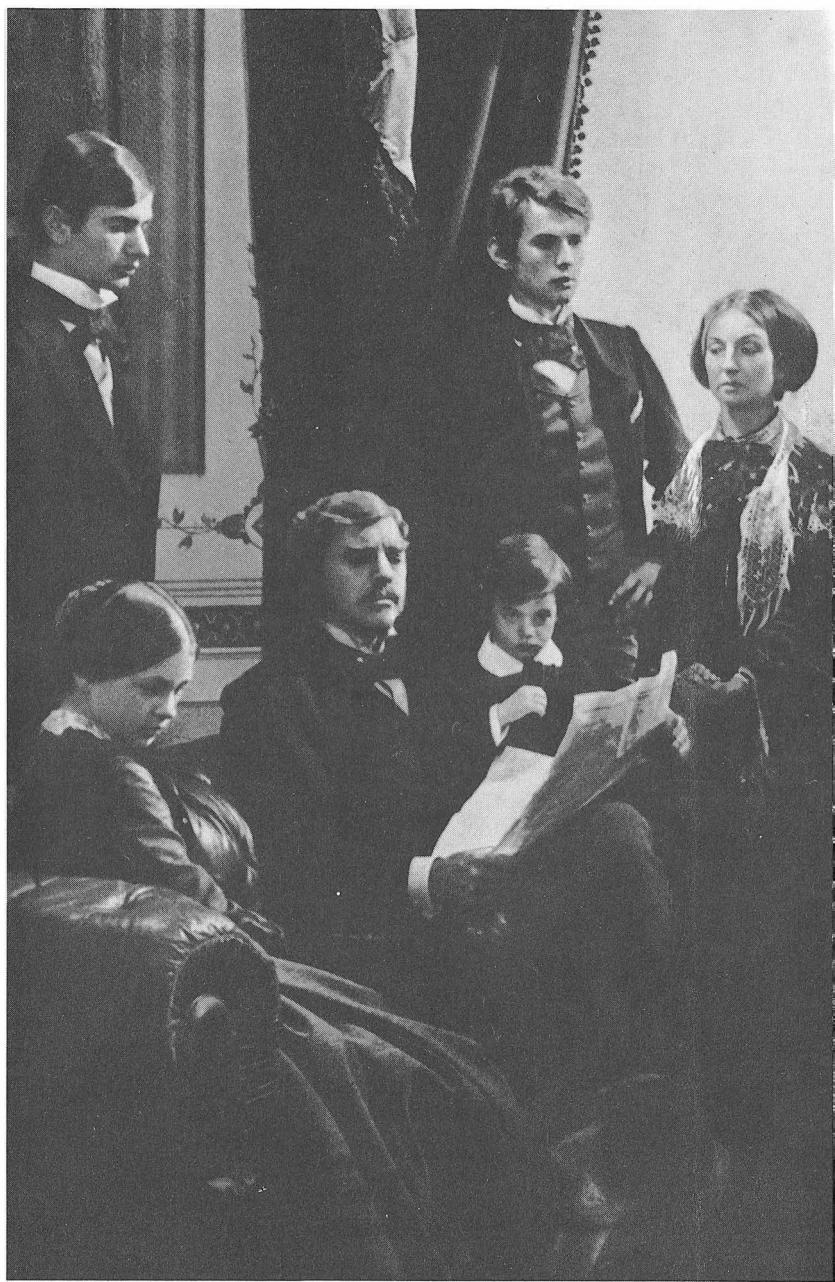
«Рокко и его братья»



«Рокко и его братья»



«Работа»



«Леопард»

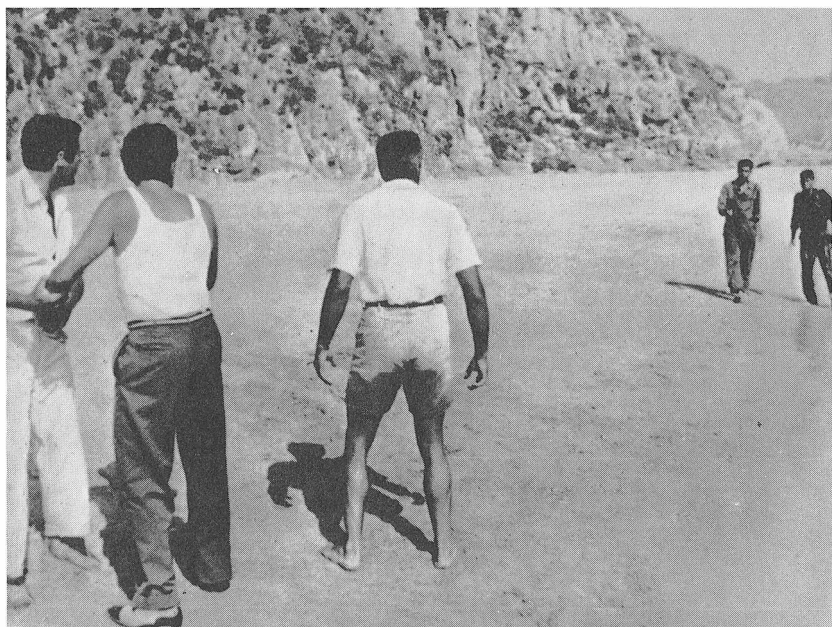




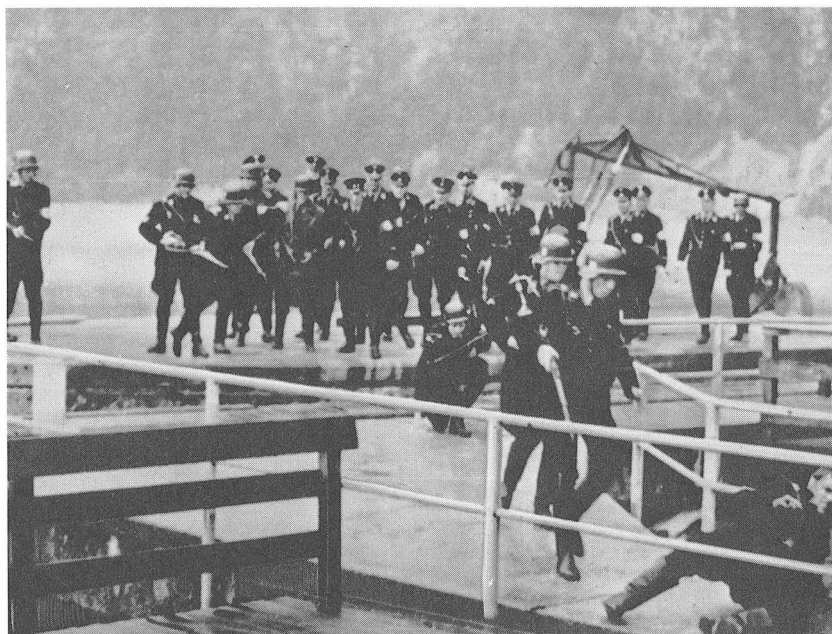
«Леопард»



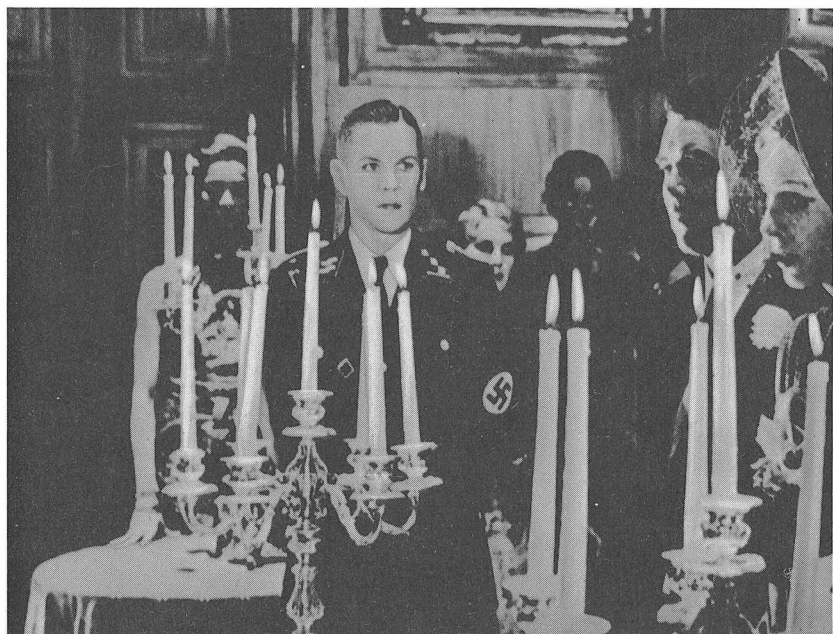
«Туманные звезды Медведицы...»



«Посторонний»



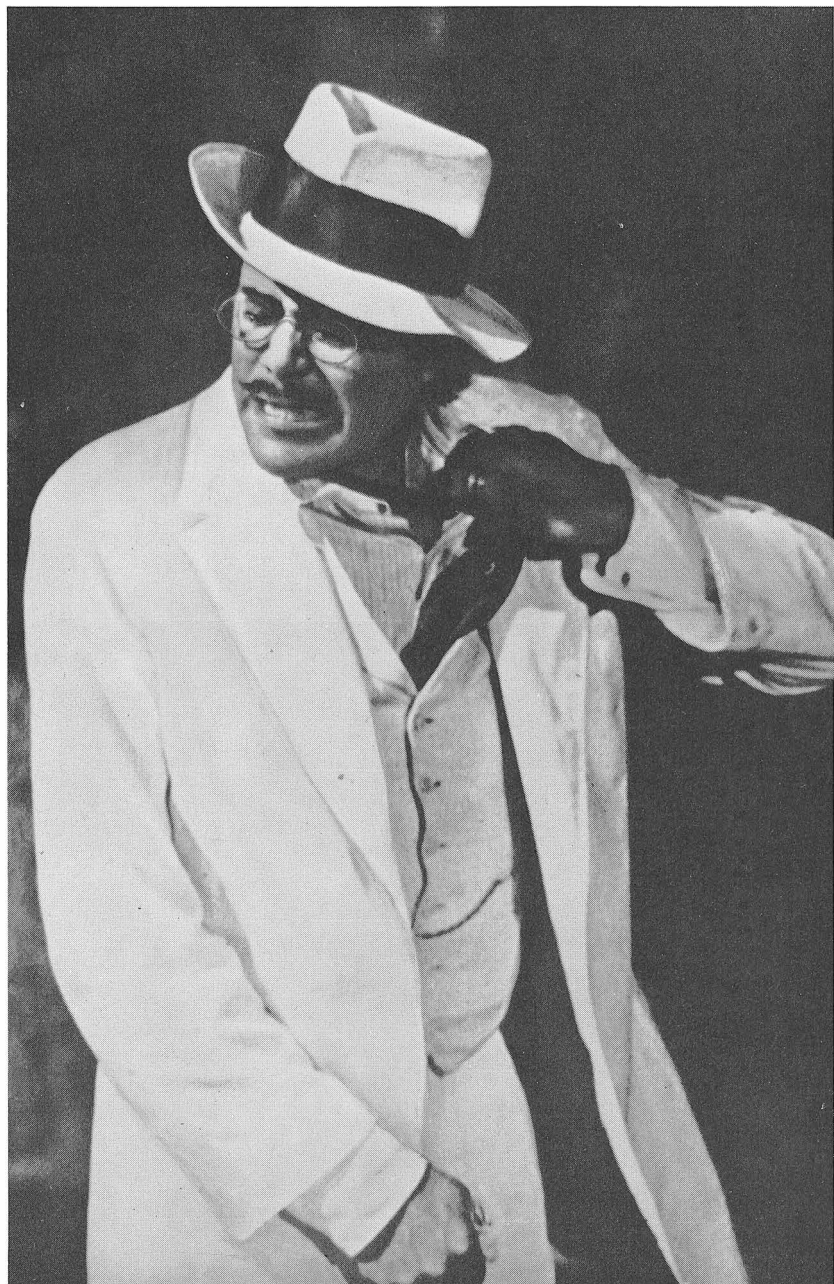
«Гибель богов»



«Гибель богов»



«Смерть в Венеции»



«Смерть в Венеции»



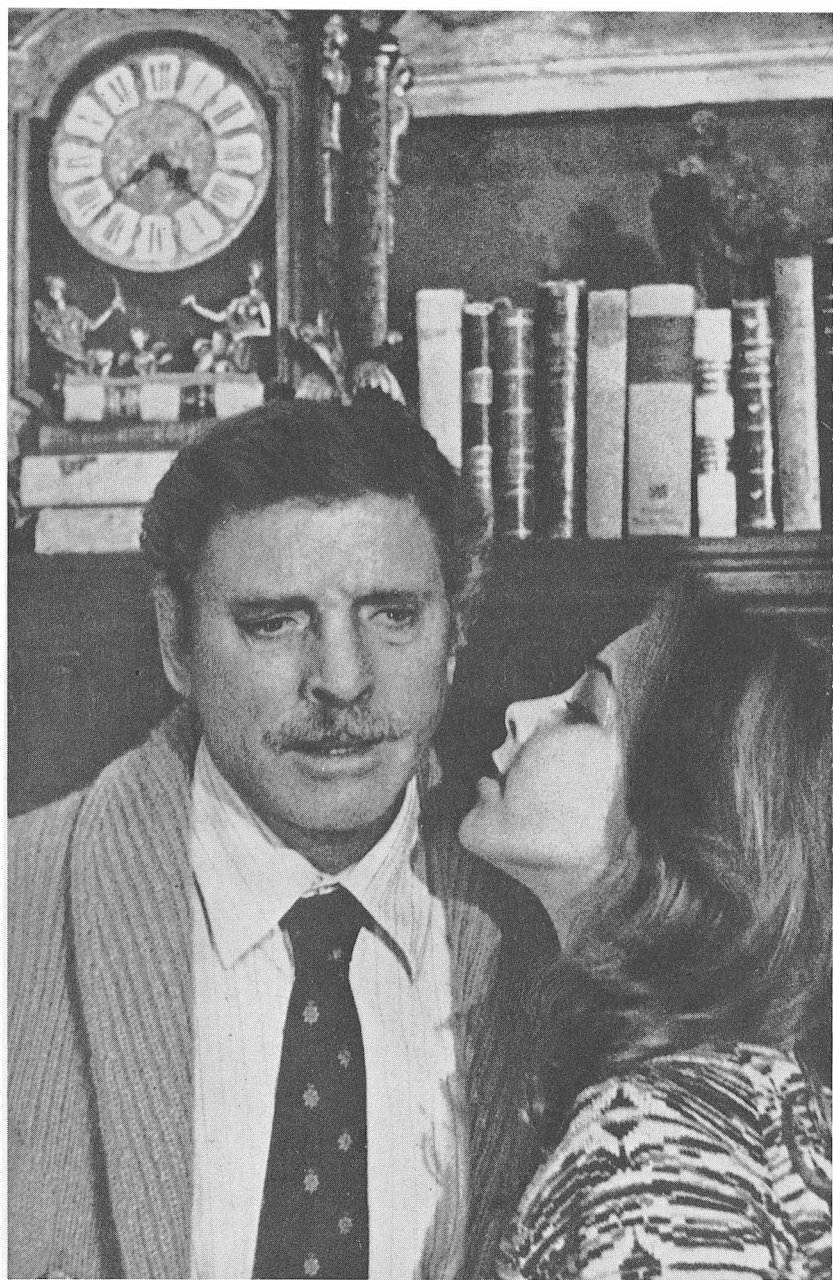
« Людвиг »



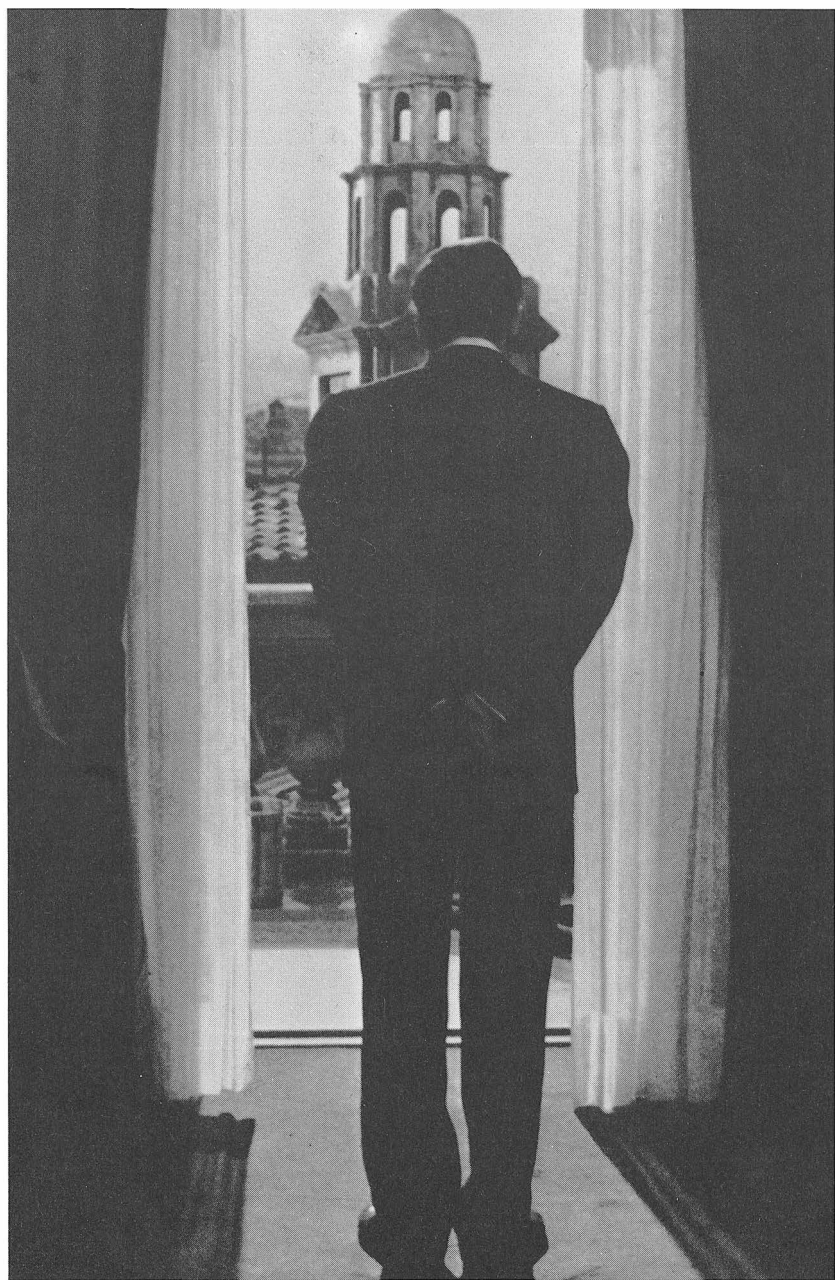
«Людвиг»



«Семейный портрет в интерьере»



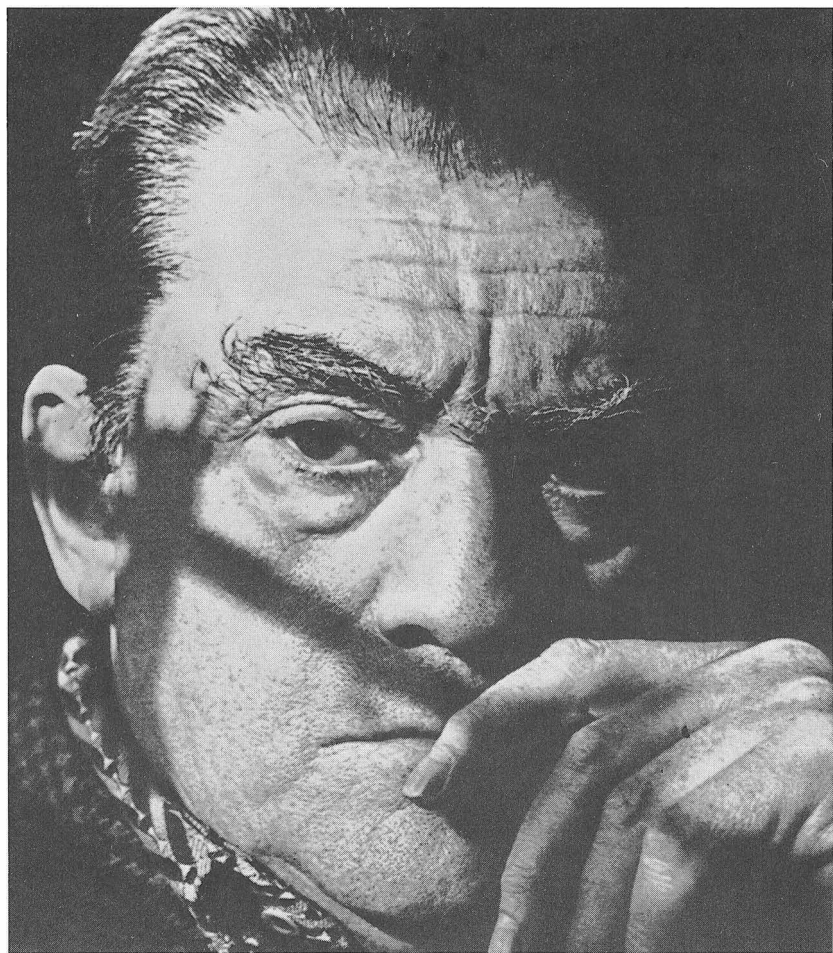
«Семейный портрет в интерьере»



«Семейный портрет в интерьере»



«Невинный»



Лукино Висконти. Начало 70-х годов

Говорит Висконти

Антропоморфическое кино

Что привело меня к творческой деятельности в кинематографе? (Творческая деятельность — работа человека, живущего среди людей. Иными словами, я не хотел бы, чтобы под этим подразумевалось нечто, относящееся только к достойному художнику. Любой трудящийся, живя, творит — в той мере, в какой он может жить. То есть в той мере, в какой условия его существования свободны и открыты. К художнику это относится так же, как к ремесленнику и рабочему.)

То не был самовластный голос пресловутого призвания — романтического понятия, далекого от нашей современной действительности, абстрактного термина, придуманного ради выгоды художников, чтобы привилегию их деятельности противопоставлять деятельности других людей. Ибо призвания не существует, но существует осознание собственного опыта, диалектическое развитие жизни одного человека в связях с другими людьми. И я думаю, что только через посредство пережитого опыта, ежедневно поощряемого сочувственным и объективным изучением дел человеческих, можно прийти к специализации.

Но прийти к ней — не значит замкнуться в ней, порвав все конкретные социальные связи, как это бывает со многими, до такой степени, что нередко специализация служит в конечном счете преступному бегству от действительности и, скажем прямо, превращается в подлое уклонение.

Я не хочу отрицать того, что всякая работа есть особая работа и в определенном смысле «ремесло». Но она будет иметь ценность лишь тогда, когда станет продуктом многообразных свидетельств о жизни — когда она сама будет проявлением жизни.

Кино привлекает меня потому, что в нем соединяются и находят согласие запросы и устремления многих людей, направленные к наилучшей совместной работе. Ясно, что от этого чрезвычайно усиливается человеческая ответственность режиссера, если только он не развращен декадентским мировоззрением; и именно эта ответственность направляет его на самый верный путь.

В кино меня привело прежде всего обязательство рассказывать истории живых людей — рассказывать о людях, которые живут среди вещей, а не о вещах самих по себе.

Кино, которое меня интересует,— это кино антропоморфическое.

А потому из всех задач, которые выпадают мне как режиссеру, меня наиболее увлекает работа с актерами — с человеческим материалом, из которого создаются те новые люди, что, будучи призваны к жизни, порождают новую реальность, реальность искусства. Ибо актер — это прежде всего человек. У него есть свои ключевые человеческие качества. На них я и пытаюсь опираться, последовательно соблюдая их при создании персонажа — вплоть до того момента, когда человек-актер и человек-персонаж начинают жить как одно целое.

До сих пор итальянское кино, можно сказать, терпело актеров, им была дана воля преувеличивать свои пороки и свою суетность, тогда как настоящая проблема состоит в том, чтобы использовать то конкретное, то изначальное, что сохраняется в их натуре.

Поэтому в известной степени важно, что так называемые профессиональные актеры предстают перед режиссером как бы деформированными в результате более или менее долгого личного опыта. Этот опыт обычно характеризуется в схематических формулах, скорее искусственно прилагаемых, нежели вытекающих из внутренней сути человека. Но даже если часто бывает мучительно трудно отыскивать сердцевину искаженной личности, такой труд стоит затраченных усилий. Потому именно, что человек всегда может быть, в конце концов, освобожден и заново воспитан.

Упорно стремясь отвлечься от предвзятых схем, забывая о правилах, положенных школой, пытаешься привести актера к тому, чтобы он заговорил наконец на языке своего инстинкта. Разумеется, этот труд не будет бесплодным лишь тогда, когда такой язык существует, пусть даже он затуманен и запрятан под сотней покровов, то есть когда существует подлинный «темперамент». Конечно же, я не исключаю, что большой актер — «большой» в смысле техники и опыта — может обладать этими первозданными качествами. Но я хочу сказать, что тем же самым обладают и актеры не столь знаменитые на рынке, но оттого не становящиеся менее достойными нашего внимания. Не говоря уже об актерам-непрофессионалах, которые — принося с собой, кроме всего прочего, чарующую толику простоты,— часто бывают более подлинными и более цельными: потому, собственно, что они сформированы неразвращенной средой, они так часто оказываются и лучшими людьми. Главное — раскрыть их и сосредоточить. Вот когда необходимо, чтобы вступила в действие эта присущая режиссеру способность

«находить подземные воды». Впрочем, в первом случае это так же важно, как и во втором.

Опыт научил меня более всего тому, что человеческое существо — в его весомости и его внешнем облике — есть та единственная «вещь», которая действительно наполняет собой кадр, что окружающая среда создается им, его живым присутствием, и что от страстей, его волнующих, все это обретает правдивость и выразительность; в то время как отсутствие его в прямоугольнике экрана мгновенно придает всем вещам вид неодоушевленной природы.

Самый простой жест человека, его шаг, исходящие от него колебания и импульсы — одни способны сообщить поэзию и трепет вещам, которые человека окружают и среди которых он располагается. Любое другое решение проблемы всегда будет казаться мне покушением на действительность — ту, что развертывается перед нашими глазами, сотворенная людьми и непрерывно изменяемая ими.

Эти размышления едва только намечены. Но, сосредоточиваясь на самой сути моего подхода, хочу закончить словами, которые часто и охотно повторяю: я мог бы ставить фильмы перед голой стеной, если бы сумел заново открыть черты подлинной человечности в людях, расположенных перед этим пустым декоративным элементом, — открыть их и о них рассказать.

„Cinema“, v. s.,
1943, 25 sett. — 25 ott.
№173/174

Из писем с Сицилии о фильме «Земля дрожит»

Фильм снимается... исходя из ситуаций, складывающихся прямо на месте; я следую схематической сюжетной канве, которая понемногу претерпевает неизбежные изменения. Диалоги пишу по ходу дела, с помощью самих исполнителей, то есть спрашивая их, каким образом они выразили бы определенное чувство, какие слова употребили бы. Из этой работы и рождаются диалоги, а следовательно, текст сохраняет нелитературный, доподлинный характер, что кажется мне весьма ценным.

Ты увидишь, что отснятые куски очень *длинные*, то есть в каждом из них имеется большое «до» и большое «после». Все дело в том, что трудно привести вот такого сицилийского рыбака к осознанию механизма «игры», которая — при всей своей элементарности и стихийности — остается все-таки «иг-

рой». В некоторых случаях мне, кажется, удалось добиться примечательных результатов, учитывая в особенности то, что каждая репетируемая сцена задумывается и придумывается сообразно той функции, которую она будет иметь в монтаже. Часто из протяженного куска материала я рассчитываю использовать лишь несколько слов, один взгляд или одно мимическое движение — то, что вышло убедительным. <...>

Нет никакого сценария, это верно. Но я иногда с ужасом думаю: что было бы, если бы эти мои персонажи произносили реплики, написанные — пускай даже с предельным мастерством — в какой-нибудь римской гостиной. Нет, нет. Просто немислимо вообразить что-нибудь подобное. Вот почему диалоги таковы, как они есть: настоящие и, пожалуй, даже наивные, но в самом деле незаменимые.

“Bianco e Nero”,
1948, mar., а. 9, № 1

«Самая красивая»: история одного кризиса (Интервьюер Микеле Гандин)

— Скажите, пожалуйста, каковы были причины вашего согласия ставить «Самую красивую»? Ведь этот сюжет, во всяком случае по внешним признакам, совсем не похож на те, что вы ставили до сих пор.

— Выбор и предпочтение сюжета не зависят только от воли режиссера. Необходимы также финансовые условия, позволяющие ставить этот сюжет. После того как я был вынужден отказаться от «Повести о бедных влюбленных»¹ и от «Кареты святых даров»², Сальво Д'Анджело³ предложил мне сюжет Дзаваттини. Я уже давно мечтал снять фильм с Анной Маньяни, и, поскольку именно она предполагалась на главную роль в «Самой красивой», я согласился. Мне было интересно сделать опыт с подлинным «действующим лицом», при помощи которого я мог бы выразить кое-что важное и глубокое. Меня интересовало и то, как сложатся отношения между мной, режиссером, и звездой Маньяни. Результат оказался наилучшим.

— Что было вашей целью — «картина среды» или «картина персонажей»?

— Фильм об одном персонаже. В сущности, это история одной женщины, или, лучше сказать, история одного кризиса. Некая мать, которая была вынуждена отказаться от своих затаенных мелкобуржуазных желаний, пытается их осуществить через свою дочь. Потом она убеждается в том, что если и возможно достигнуть лучшей жизни, то в совершенно другом

направлении. И в конце фильма она возвращается домой такая же «чистая», как уходила. Она сознает, что плохо любила свою девочку, и испытывает глубокую горечь от всех тех хлопот и значков, через которые она была вынуждена пройти ради того, чтобы проникнуть в мир, который казался ей изумительным, но по существу достоин только сожаления.

— Много ли изменений вы внесли в первоначальный сюжет Дзаваттини?

— Да, много. Прежде всего: герой, который у Дзаваттини был служащим, в фильме стал рабочим, а соответственно этому и действие, которое должно было разворачиваться в квартале Аннибалино, перемещено на окраину, точнее, в район Пренестино. И второй момент: в сюжете Дзаваттини девочка проваливалась на конкурсе; в фильме же ее утверждают на роль героини и, тут уже напротив, именно мать, которая билась всеми средствами за то, чтобы сделать из девочки актрису, поняв свою ошибку, отказывается подписать контракт. Таковы самые важные структурные изменения. Но во время съемок были сделаны еще многие другие, поскольку я пошел по пути, значительно отличавшемуся от того, который был намечен Дзаваттини, да и от того, который предусматривался по сценарию. Диалоги также были полностью изменены. В этом очень помогла Маньяни, потому что с нею можно работать методом импровизации. <...>

В ее искусстве живет народная стихия, не имеющая ничего общего с театральным ремеслом. Маньяни умеет поставить себя на уровень других и в определенном смысле умеет других поднять до своего уровня. Вот на это, особое и редкое, свойство ее личности я главным образом и опирался. А с другой стороны, и Гастоне Ренцелли (рабочий) и Тина Апичелла (девочка) полностью оправдали мои ожидания. Особенно девочка, которая показала незаурядный ум и инстинкт. Уже через пятнадцать дней работы она освоила все профессиональные приемы. Настолько, что порою приводила нас в замешательство. В одной сцене, например, она должна была плакать: она оставалась тихой и спокойной до самого начала действия, а как только раздавался удар хлопушки, начинала плакать — и при команде «стоп» прекращала. И так десять раз подряд... Девочка пяти с половиной лет!

— Какой метод нужен для того, чтобы добиваться правильных реакций от непрофессиональных актеров? Подсказка, внушение?

— Между подсказкой и внушением. Я объясняю им темы, а они пробуют их выражать по-своему. В этой работе, в этом

непосредственном сотрудничестве сцена постепенно как бы водится на резкость, доводится до сути. Далее: чтобы дать актерам большой заряд правдивости, я всегда оставляю им простор для реплик и действий, играемых *до* и *после* нужной мне сцены. Данный метод полностью себя оправдал, и даже с Маньяни: ведь, не «разогреваясь» таким способом, она никогда не смогла бы находить столь удачные реплики. <...>

— Считаете ли вы себя принадлежащим к течению итальянского неореализма? И если это так, то что отделяет вас от Де Сики, например, или от Джерми?

— Думаю, что лучше было бы говорить просто о реализме. Несомненно, я работаю в этом направлении. На мой взгляд, большая ошибка Джерми и даже Де Сики (при всем моем уважении к нему), состоит в том, что они теряют отправной пункт — фактическую социальную действительность... Таких финалов, как в «Чуде в Милане» и в «Дороге надежды», в социальной действительности не существует. Мне кажется, тут происходит опасное смещение реальности и романтизма. <...>

"Cinema", n. s.,
1951, 1 dic., № 75

Опыт режиссера на сцене и на съемках

Я должен определить различия между режиссурой в кино и режиссурой на театре. Хотя (кажется, я уже говорил об этом во время предыдущих встреч) я не думаю, что существуют различия между *режиссурой* театральной и кинематографической. Различия суть в материале, в практике, в «возделывании».

Очень часто и даже почти всегда тот, кто потом ставит фильм, оказывается одним из его авторов; иногда это единственный автор. Ибо разработка того, что станет законченным произведением, — кадр за кадром — начинается намного раньше. И тут постепенно возникают изменения, в некоторых случаях радикальные. Мне нередко приходилось, имея сценарий, снимать совершенно по-другому. И не по мотивам, так сказать, «полемическим» в отношении к сценарию или к сценаристам, но потому именно, что из самого процесса постановки безотчетно и неизбежно вытекает нечто совсем иное, нежели то, что было задано на бумаге.

Вот в этом и заключается главное различие между работой режиссера в театре и в кино. Драма Чехова, комедия Ибсена,

трагедия Шекспира предстают перед режиссером в законченной, неприкосновенной форме. Нужно найти сценическое воплощение, стремясь, естественно, относиться с максимальным уважением к тексту, который мы сами выбрали и который мы, вне всякого сомнения, любим. Кинематографический текст, до того как он окончательно реализован на пленке, никогда не вызывает (по крайней мере у меня) такого уважения, граничащего со страхом. Много раз бывало, что я совершенно переиначивал сценарий — переиначивал потому, что та реальность, перед которой я находился во время съемок, была абсолютно иной, чем та, которая ранее придумывалась за письменным столом. <...>

Очевидно, что когда я приступаю к первой картине «Дяди Вани» Чехова, то она для меня выглядит уже вполне завершенной и ясной. В диалоге содержится все необходимое для описания и изображения определенных состояний души, определенной социальной и моральной ситуации героев. И нужно только позаботиться о том, как выразить мысль поэта, как сделать ее пластичной и живой для зрителя.

Если же я беру первый эпизод сценария фильма, действие которого разворачивается, допустим, в Катании, то — приехав в Катанию и выбрав площадь, которая, как мне кажется, наиболее соответствует образу, предложенному сценаристами; здесь же, увидев живых людей, проходящих мимо и освещенных солнцем, непрерывно меняющим свое положение, — я поневоле буду вынужден вносить в текст поправки, которые невозможно было предвидеть.

Я не думаю, что различия в игре актеров театра и кино так уж существенны. Но различны средства и различна дистанция от зрителя. Разумеется, определенные элементы могут обладать большей или меньшей выразительностью в зависимости от того, на сцене или на экране происходит дело. Но все-таки различия в игре театрального и кинематографического актера больше связаны с текстом, с тем материалом, к которому вы приступаете совместно с актерами. <...>

Невозможно снять неореалистический фильм, если диалоги сочинены писателями, а актеры приглашены из Burgtheater¹. Но, обобщая, нельзя впадать в крайности, потому что память тотчас подскажет вам противоположные случаи, например «Рим — открытый город», в котором среди других исполнителей была Анна Маньяни. Я вспоминаю первый просмотр этого фильма в маленьком зале на Виа Венето: эпизод с немцами,

эпизод с Маньяни, ее пробег и падение. Мы все с криком вскочили со своих мест.

Этот фильм всегда считался первым неореалистическим фильмом — если не самым первым, то одним из первых. А в нем уже была Анна Маньяни. Мы тогда, наверное, еще не знали, какой заряд несла она в себе, и заряд «профессиональный».

Следовательно, есть большая опасность в установлении правила, ибо оно всегда может быть определенными случаями опровергнуто.

С чего начинается театральная режиссура? С углубленного изучения текста, — естественно, вместе с актерами, которые должны, полностью «освобождаясь» от своей индивидуальности, вживаться в своих персонажей. Направлять актеров, руководить ими, помогать им, советовать, до тех пор пока наконец в них не созреют совершенно их герои. И только тогда начинается собственно постановочная, сценическая часть режиссерской работы. Я следую этому методу, который теперь уже стал общепринятым.

Очень медленно драма обретает свою форму, свою консистенцию. Здесь возникают самые разнообразные проблемы, которые одинаковы для кино и для театра, — проблемы света, техники.

Эти проблемы и в театре весьма деликатны. Иногда приходится присутствовать на спектакле, который выглядит небрежным; задаешь себе вопрос, почему так. Актеры хороши, все роли на месте и так далее. И все же что-то не вышло: не создалась атмосфера, магия спектакля, потому что какие-то технические тонкости не были достаточно приняты во внимание. Такое случалось со всеми, случалось и со мной и вообще бывает часто.

Усилия, направленные на достижение этой особой магии, образуют этап работы, которому в известном смысле соответствует стадия монтажа в кино. Ведь и в театре тоже работают «отдельно» над каждой сценой, пока в один прекрасный день не принимается решение: «Сегодня прогоним всё вместе и посмотрим!» И тогда замечают, *что* затянута, *где* отсутствует ритм, в *чем* не хватает напряжения. И начинают в самом деле «монтировать»: режут, соединяют, сжимают сцену, до тех пор пока этот «театральный кусок» не обретет своего ритма, — точно так же, как делается это за монтажным столом.

Таким образом, и здесь, на втором этапе работы, обнаруживается существенное сходство. А различие между театром и

кино выражено в результате: первое театральное представление есть премьера, которая бывает один-единственный раз и никогда более не повторяется.

Но зато в каждый из вечеров может возникнуть какой-то особый элемент, который сотворит чудо, присущее именно этому вечеру. Не то чтобы были внесены какие-нибудь изменения, нет, все остается совершенно тем же самым. Дело тут в атмосфере, в этом определенном настроении, в реакции зрителей, пришедших именно в данный вечер.

По вечерам я почти всегда бываю на представлениях моих спектаклей. Каждый раз я чувствую что-то иное, отличное от прежнего, и спрашиваю себя: а что здесь нового? Вот в этом и состоит очарование театра.

Cinema e teatro.

A cura di Giovanni Calendoli.
Roma, 1957

От «Загородной прогулки» до «Белых ночей»

(Интервьюеры Жак Дониоль-Валькроз и Жан Домарши)

Приехав в Париж для постановки пьесы Уильяма Гибсона «Двое на качелях», Лукино Висконти любезно согласился уделить нам время для беседы. Первый вопрос был подсказан Андре Базеном, который, работая над книгой о Ренуаре, пожелал узнать, при каких обстоятельствах Висконти стал участвовать в постановке «Загородной прогулки».

— Обстоятельства были довольно странные. Когда-то кинематограф занимал меня очень, еще больше, чем театр, — но скорее с точки зрения художника, чем режиссера. Потом настал черед совсем иных увлечений, лошадьми например, пока я не встретился в Италии с Габриэлем Паскалем, продюсером «Эротикона»⁵. Он предложил мне сделать в Англии фильм по рассказу Флобера «Ноябрь», и этот сюжет меня очень заинтересовал. Но однажды в Лондоне, при разговоре с Кордой⁶, который назначил мне встречу, у меня вдруг возникло впечатление, что г-н Паскаль действует на пустом месте, без какой-либо реальной базы.

Это меня несколько напугало, и я поехал в Париж — увидеться с друзьями. И вот Коко Шанель⁷ среди всего прочего сказала мне: «Если вы хотите познакомиться кое с кем, кто действительно всерьез занимается кино, я могу вас познакомиться. Это один из моих друзей, его зовут Жан Ренуар». Я его не знал, я еще не видел ни «Суку»⁸, ни другие его картины. Он был занят подготовкой «Загородной прогулки». Я стал

третьим ассистентом, двое других были Беккер⁹ и Картье-Брессон¹⁰. Мне были поручены и костюмы. Фильм остался незавершенным из-за множества случайностей: больные зубы актера Жоржа Дарну, дождливая погода... и я вернулся в Италию.

Три года спустя Ренуар попросил меня стать его ассистентом на «Тоске». Но не успели мы закончить съемки одного эпизода, как началась война, и Ренуару пришлось вернуться во Францию. Заканчивали фильм мы вдвоем: Кох, первый ассистент, и я. Ужасный фильм. Но ничего лучшего мы сделать не смогли.

Затем я начал писать сценарии для себя самого. Среди других — экранизация новеллы Верги. Я должен был представить мою работу в фашистское министерство. Ее отвергли под тем предлогом, что там рассказывалась история о разбойнике. Однажды, когда Джанни Пуччини¹¹, один из моих сотрудников, пришел к министру Паволини, то увидел у него на столе мою рукопись. На первой странице красным было начертано: «Хватит разбойников!» Не правда ли, забавно? Паволини тут явно не подумал — ни о себе, ни о своих фашистских соратниках!

Вот тогда я и обнаружил в своих старых бумагах машинопись французского перевода романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» — то, что мне передал в свое время Ренуар. Думаю, что ему этот роман прислал Дювивье, с которым они обменивались литературой. Я переработал эту историю со своими тогдашними сотрудниками Де Сантисом, Аликатой¹² и Пуччини. Так получился сценарий «Наваждение». Фашисты его пропустили, но с самого начала съемок мне ставились бесконечные препоны. От меня требовали, чтобы я посылал им отснятый материал, а когда материал возвращался в Феррару, вместе с ним я получал уже приказ вырезать тот или иной кусок. Если слушаться, так я все должен был резать! Однако я притворялся тугоухим и монтировал мой фильм так, как хотел, — и организовал его просмотр в Риме.

В зал как будто бросили бомбу: невозможно было себе тогда представить, что такой фильм может идти! Затем вопреки всем козням фашистов к «Наваждению» пришел огромный успех. Даже архиепископы приходили в кинотеатры — благословить картину (я ничего не придумываю, это достоверный факт). Когда последнее муссолиниевское правительство бежало на север, они с собою увезли и мой фильм, изрезали его и выпустили в новом варианте, уничтожив негатив. Существующие ныне копии печатались с контратипа, который я успел сделать.

— То, что вы работали с Жаном Ренуаром, оказало на вас какое-либо влияние?

— Колоссальное. Учисься всегда у кого-то, сам ничего не изобретаешь, а если изобретаешь, то все равно под чьим-то сильнейшим влиянием, а особенно — когда делаешь свою первую вещь.

Я бы не сказал, что фильм делался под влиянием французского кино вообще, как об этом говорят. Но верно то, что именно Ренуар научил меня работать с актерами. И то, что короткого контакта с ним (один месяц!) оказалось достаточно — настолько сильным было обаяние его личности.

— До «Наваждения» вы работали в театре?

— Да, но в качестве художника, то есть в определенном смысле на периферии спектакля.

— Дальнейшая ваша карьера театрального режиссера оказала влияние на смену вашего стиля в кино?

— Трудно сказать. Фильм «Земля дрожит» сделан после моих первых опытов в театре, но я не думаю, что он испытал на себе их влияние. «Чувство» — другое дело, там был иной замысел. Начало картины очень ясно это показывает. Мы видим представление оперы на сцене, и эта опера как бы перешагивает через рампу и повторяется в реальной жизни. Ибо сюжет «Чувства» — не что иное, как мелодрама. Поэтому я и начал с эпизода в театре. В противном случае я мог бы выдумать тысячу других вариантов начала. И в самом деле, первоначальный сценарий предусматривал совсем другой вариант. Итальянские войска входили в Верону. В больнице обнаруживалась некая сумасшедшая, которая ничего не помнила — ни кто она, ни откуда. Это была графиня Серпьери. А когда я приступил к съемкам, я понял: та атмосфера, что должна держаться на протяжении всего фильма, — это атмосфера итальянской оперы, климат «Трубадура». Безусловно, этот фильм сделан под влиянием моего театрального опыта. А «Земля дрожит» и «Самая красивая» — конечно, нет.

— А «Белые ночи»?

— Тоже нет. Здесь присутствует театр постольку, поскольку это история двух героев, снятая целиком в павильоне. Отсюда и возникает ощущение сцены. Но с таким же успехом (если бы не производственные причины) картина могла быть снята и на натуре, на улицах Ливорно. Однако препятствия на пути к такому варианту оказались непреодолимыми. Была зима. Снять пришлось бы лишь по несколько часов, главным образом

ночью, на холоде, на ветру. Дело совершенно невозможное, так как снималась у нас Мария Шелл, да и во времени мы были страшно ограничены. Безусловно, это оказало влияние на стиль фильма. Впрочем, не такое уж сильное.

Я знаю, как иногда говорят: что мои фильмы несколько театральны, а мой театр несколько кинематографичен. Пусть будет так, я не возражаю. Все средства хороши. Не думаю, что театр должен отказываться от каких-либо средств, если они идут ему впрок. И не верю, что у кино есть больший резон отвергать средства, которые могут ему послужить. Конечно, я могу ошибиться: возможно, я чрезмерен в употреблении приемов, нетипичных для кинематографа. Но избегать театральности вообще было бы неправильно, тем более если подумать о происхождении кино. Например, о Мельесе.

<...>

— Неореализм для вас связан прежде всего с понятием содержания?

— Бесспорно. Заниматься неореализмом, решая при этом лишь формальные задачи, — это, как показал опыт, бессмыслица. Это означало бы вообще ничего не хотеть. Неореализм — это прежде всего вопрос содержания. Вот что важно. «Чувство» — фильм, во всяком случае, реалистический (не знаю, для чего вообще добавляют это «нео»!). Я стремился к полноценному реализму, хотя и придерживался при этом канонов итальянской мелодрамы.

— Правда ли, что в «Чувстве» вы хотели воссоздать эстетику некоторых итальянских художников? Садуль, в частности, упоминает Фаттори¹³.

— Нет. Конечно, я знаю Фаттори, он писал батальные сцены в те самые времена, когда происходит действие «Чувства», но я никогда не имел намерения его копировать. Просто мне хотелось приблизиться к правде. А поскольку Фаттори писал правду — естественно, что в наших работах обнаруживаются некоторые совпадения.

— Ваши батальные сцены увидены как бы глазами Стендаля.

— Именно. Я все время думал о Стендале. Очень хотел бы сделать «Пармскую обитель» — для меня это идеал. Если бы в моей картине остались все вырезанные куски и если бы я ее снял так, как задумывал, то батальные сцены в точности повторяли бы битву при Ватерлоо и поведение Фабрицио, идущего по следу битвы. А графиня Серпьеры создана по образу и подобию Сансеверины. <...> Короче говоря, из «Пармской обители» можно было бы сделать потрясающую картину.

К тому же сама Парма просто создана для съемок. Ошибка Кристиана-Жака¹⁴ в том, что он снимал свой фильм в Риме. Для нас, итальянцев, это нестерпимо. Конечно, мир Стендаля наполнен воображением, но он всегда связан с какой-то определенной реальностью. Парма есть Парма. А По — это По.

— А «Белые ночи»? Почему вы выбрали именно эту повесть Достоевского, казалось бы, далекую от того, что вас обычно занимает? Такая чисто личная повесть.

— Да, это правда. Но была тысяча причин того, почему родились «Белые ночи». Дело происходило в один из самых трудных моментов для итальянского кинопроизводства. Мы хотели делать картину не слишком громоздкую, чтобы снять ее можно было достаточно быстро, картину реалистическую — так я хотел, — но в то же время дающую возможность чуть-чуть погрузиться в мечту. Искали у всех писателей мира, пока Эмилио Чекки¹⁵ не подсказал нам «Белые ночи» Достоевского. И должен сказать, что я очень сроднился с этой историей — такой великой у Достоевского и такой малой в моем фильме. Сроднился как раз потому, что она и открывала возможность бегства от действительности, и создавала контраст между пробуждением к реальной жизни, где все так ничтожно, и тремя ночными часами, проведенными с этой девушкой, часами как бы во сне, вне реальности, как бы невозможными в обычной жизни. Вот именно эта игра меня привлекала.

— Стало быть, социальный смысл вовсе не исключен, поскольку речь идет о пробуждении к реальной жизни?

— Возможно, я даже дал излишний крен в эту сторону — в сторону контраста сна и действительности. Ритм фильма это му противоречил.

— Съемки продолжались долго?

— Шесть-семь недель, как было предусмотрено. Я считал делом чести не нарушать поставленных сроков. Обо мне говорили, что меньше чем в шесть месяцев я не укладываюсь. Это была чистая правда. Я хотел доказать, что хотя бы одну картину могу снять за шесть недель. И вот в «Белых ночах», возможно, ощущаются последствия этого азарта.

— В «Самой красивой» сюжет как будто тоже служит вам неким предлогом, вспомогательным средством, с помощью которого выявляется точка зрения на мир, и притом не слишком оптимистическая.

— Да, совершенно верно. Сюжет в самом деле был предлогом. Дзаваттини был очень обижен тем, что я многое изменил

в сценарии. Подлинным сюжетом была Маньяни: я хотел сделать из нее портрет женщины, современной матери. Думаю, что здесь я достаточно преуспел именно потому, что Маньяни вложила в это свой огромный талант и свою личность. Вот что меня интересовало. А вовсе не мир кино. Про меня говорили, что я хотел именно его изобразить. Нет, это лишь попутно так получилось.

— Но все же кое-где ваша ирония выражена достаточно явственно. В образе режиссера, например, — как его играет Блазетти. Разве не так?

— Да, признаться, немножко подмешал иронии. Но не мог об этом говорить из-за Блазетти — он бы обиделся. Потом он понял, но поздно. Я ему сказал: «Делай как хочешь, будь тем, что ты есть на самом деле». И он это делал очень серьезно, очень мило. Но в музыке, взятой из «Любовного напитка» Доницетти, есть одна мелодия, которая называется «тема Шарлатана». И она возникает всякий раз, как появляется Блазетти. Он ничего об этом не знал. Доницетти ему неизвестен. Но однажды кто-то ему все объяснил, и он прислал мне возмущенное письмо: «Никак от тебя не ожидал...» и прочее. Я ответил ему: «А собственно, почему? Все мы шарлатаны — мы, режиссеры, забивающие головы дочкам и мамам бесполезными иллюзиями. Мы виноваты перед людьми, которых останавливаем на улицах. Мы продаем любовный напиток, который на самом деле не обладает волшебными свойствами: как и в опере, это просто вино. И эту тему Шарлатана я отношу не только к тебе, но в равной степени и к себе». Тогда он понял. И мы помирились.

<...>

— Считается, что одна из особенностей итальянского неореализма — то, что в качестве актеров он берет людей с улицы. Вы же, если не считать картины «Земля дрожит», предпочитаете как будто снимать профессионалов?

— Использование непрофессионалов не есть обязательное условие неореализма. Конечно, можно находить на улице «подлинных» людей, которые полностью совпадают с персонажами, но тогда задача состоит в том, чтобы сделать из них актеров. Я часами работал с моими рыбаками, когда снимал «Земля дрожит», чтобы отрепетировать маленькую реплику. То есть чтобы добиться от них того же результата, что и от актеров. И если они имели талант, а они его имели (у них была одна поразительная особенность: присутствие камеры их не стесняло нисколько), то они могли становиться актерами. Главное в работе с актерами — это преодоление их комплексов,

их зажатости. А у этих людей не было ни следа зажатости. И с ними мне удавалось достигать таких результатов, на которые с профессиональными актерами я затратил бы куда больше времени. Точно так же и с текстом. Я их заставлял не заучивать текст, а говорить своими словами. Например, брал двух братьев и говорил им так: «Вот какая возникла ситуация. Вы потеряли лодку, живете в нищете, есть нечего, что делать — не знаете. Ты хочешь уехать, ты совсем еще молодой, а старший тебя удерживает. Объясни ему, что тебя тянет отсюда». Он мне отвечает: «Хочу посмотреть Неаполь. Ну, не знаю...» «Так, хорошо, а еще почему ты не хочешь оставаться здесь?» И тогда он мне отвечает точно так, как в фильме: «Потому что здесь мы живем как скоты. У нас ничего нет. И я хочу увидеть мир». Для него мир — это Неаполь, страшно далекий, как Северный полюс... Потом я обращаюсь к другому: «Как бы ты сказал брату, если бы хотел удержать его, — своему настоящему брату?» И тот уже взволнован, у него слезы на глазах. Он верит, что это его настоящий брат. (Вот то самое, чего мы каждый раз хотим добиться от актеров и чего не добиваемся никогда.) И со слезами на глазах он говорит: «Если ты уйдешь дальше Фаральони — это название двух рифов, — буря унесет тебя в море».

Кто бы мог так написать? Никто. Это говорилось по-сицилийски, я не могу повторить его слова в точности, так как уже не помню диалекта, но это было так красиво, как будто по-чешки.

Вот как рождался диалог. Я давал им только набросок, а они вносили идеи, образы, окраску. Потом уже я заставлял их повторять текст, иногда по три-четыре часа подряд, как делаю с актерами. Но больше уже не изменяя ни слова. Слова закреплялись, как если бы это был написанный текст. А между тем он не был написан, они сами его придумали. <...> Когда Бранкати, отличный сицилийский актер, услышал эти диалоги, он вскричал: «Но это лучшие диалоги в мире! Никто бы не смог написать что-нибудь подобное!» И это правда. Диалоги прекрасны, потому что они подлинны. Они неотделимы от этих людей, которые даже в самые драматические моменты своей жизни говорят так, а не иначе.

Де Сика иногда делает вещи, которых я не могу понять. В «Похитителях велосипедов», например, он дал актеру дублировать голос Маджорани, и получилось, что сам текст совершенно не совпадает с лицом Маджорани. И хотя «Похитители...» все равно прекрасный, очень сильный фильм, здесь я вижу серьезную ошибку. К несчастью, я и сам в «Чувстве» вы-

нужден был прибегнуть к дубляжу, поскольку Грейнджер и Валли играли на английском языке.

— Много вам пришлось работать с Алидой Валли?

— Нет, все получилось достаточно легко. Хотя, вы знаете, первой моей мыслью было взять Ингрид Бергман и Марлона Брандо.

— Но Валли сыграла превосходно.

— Да, в конечном итоге она сыграла неплохо. Но Бергман! — ее не отпустил Росселлини. В тот момент он был страшно ревнив. Он не разрешал ей работать ни с кем, кроме него самого. А она бы согласилась... ну да ладно! Что касается Брандо, то его отвергла «Люкс» — и навязала мне Грейнджера. Странно, правда? Очень жалко. Как было бы замечательно увидеть их вместе — Бергман и Брандо!

— Что для вас важнее в «Чувстве» — социальный аспект или субъективно-личный?

— Меня прежде всего интересовал аспект исторический. Я даже хотел, чтобы фильм назывался «Кустоца» — по имени известного сражения, проигранного итальянцами. Но все завопили от возмущения: «Люкс», министерство, цензура... (Вначале их даже и «Чувство» не устраивало: во время съемок фильм назывался «Летний ураган».) Однако с самого начала роль битвы должна была быть очень важной. Я намеревался взять общий план итальянской истории и выделить в нем личную историю графини Серпьеры, которая при этом оставалась бы не кем иным, как представительницей определенного класса.

“Cahiers du cinema”,
1959, mars, № 93

Видеть больше, чем предвидеть

В моей театральной карьере есть два элемента, одинаково важных. Первый — это театр Чехова, к которому я позволил себе обратиться далеко не сразу. Чехов, по-моему, величайший автор, наравне с Шекспиром и Верди. Назвав Верди, я коснулся второго элемента. Впрочем, вот что я скажу сразу. Стендаль завещал, чтобы на его надгробии было начертано: «Он обожал Чимарозу, Моцарта и Шекспира». Вот так же я хотел бы, чтобы над моей могилой написали: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди». Верди и итальянская мелодрама были моей первой любовью. Почти всегда мои работы имеют в себе что-то от мелодрамы, будь то фильмы или театральные постановки.

Мне это ставят в упрек, а для меня это, скорее, похвала. Так вот, с одной стороны, Чехов («Три сестры», «Дядя Ваня», «О вреде табака»), с другой стороны, Верди и Шекспир («Травиата», «Макбет»).

...Когда я должен определить в моем сознании подлинный смысл будущего фильма, мне на помощь приходит образ. Например, замысел «Наваждения» родился из того, что мне виделась женщина, опрокинувшаяся на асфальт, в разорванных, сбегаящих с ног чулках. Идея «Чувства» также произошла от образа: у меня перед глазами неотступно стояла женщина в черном, обратившая залитое слезами лицо к своему любовнику, который осыпал ее оскорблениями... Отсюда возникла сцена, в которой определяется развязка действия, — встреча Ливии и Франца в Вероне.

«Три сестры» Чехова ясно обрисовались в моем воображении только тогда, когда у меня появилось «видение» последнего акта: сад, три дерева и женщины около них. Исходя из этого образа, я полностью восстановил всю драму, так сказать, попятным ходом, от конца к началу.

...Когда я начинаю съемки, я держу в голове, с точностью до миллиметра, общий план фильма. Я даже не сверяюсь с моими заметками, потому что знаю их наизусть. Я не хотел бы рисковать оказаться под влиянием той или другой страницы. Приходя утром на площадку, я знаю точно, какое развитие хочу дать этой сцене, в какое движение хочу привести моих актеров и мою камеру.

И когда в соответствующий момент я зову актеров и начинаю с ними репетировать, то, скажу прямо, извлекаю из их присутствия все те «указания», которые будут способствовать законченному выражению сцены. Их *присутствие* я разумею в прямом, материальном смысле слова. Если, например, я должен сегодня утром снимать сцену с Матроянни и Марией Шелл, то само их поведение в тот момент, как только они появились, их манера двигаться, произносить свои реплики указывают мне конкретно, как я должен дополнить кадр. Я не мог бы предвидеть этого заранее, а даже если бы и мог, то не позволил бы себе. Я ничего не предвижу, кроме как целое; я не хочу предвидеть подробности, потому что их мне подскажет единственно тот исходный материал, каким является актер. Если бы я должен был поступать иначе, то, по всей вероятности, создал бы постановку холодную и надуманную, то есть именно то, что более всего ненавижу. <...>

“La Table Ronde”,
1960, mai

Чиро и его братья (Интервьюер Гуидо Аристарко)

<...>

— Когда-то нас было мало, совсем мало — помнишь? — тех, кто верил в тебя, и до сих пор памятные баталии в защиту «Наваждения», «Земля дрожит», «Самой красивой» и «Чувства». Но время движется, и сегодня все или почти все считают себя обязанными признать важность и значительность твоего вклада. Однако, думается мне, такое единодушное одобрение связано еще и с тем, что не все поняли реальный масштаб «Рокко...», значимость некоторых его персонажей. Мне кажется, что внимание в большей степени оказалось сосредоточено на самой трагедии, нежели на тех указаниях, которые она дает, на одном Рокко, а не на других персонажах вместе с ним. Буццати¹⁶, например, пишет, что «Симоне — это зло, а Рокко — это добро», и он даже не замечает присутствия Чиро, — на мой взгляд, определяющего. «Финальная тирада Чиро не может приниматься в расчет» — так он утверждает. А чем бы ты мог более точно объяснить это единодушие во мнениях?

— Не знаю. Может быть, теми качествами фильма, с которыми согласны все, — то есть некими его достоинствами, которые не составляют всего того, что важно для меня. Произведение может быть признано также и благодаря тем его качествам, которым ты сам придаешь меньшее значение.

— <...> Но не кажется ли тебе любопытным тот факт, что иные, подобно Буццати, придают так мало значения «тираде» Чиро, то есть самому Чиро, и упорно не желают видеть в твоём фильме четко указанные отношения и социальные контексты, не желают видеть всю ту связь художественных и гражданских обязательств, что возникла в «Наваждении», — ту связь, которой были проникнуты «Земля дрожит», «Самая красивая», «Чувство», а теперь и «Рокко...». <...> Смешивают «Рокко...» с «Идиотом», не понимая, что речь может идти только о диалектическом переосмыслении персонажа Достоевского. То есть не замечают, что образ Рокко как раз и содержит в себе критику «евангельской доброты». Мне кажется, что Чиро, позабытый Чиро, и дает ключ ко всему фильму, дает разгадку его гуманистической направленности.

— Скажу тебе, что Чиро — это тот персонаж, которого я не упускал из виду еще во время работы над сценарием. Помню, как я не соглашался с моими сотрудниками всегда, когда они говорили: «Нет, не нужно придавать ему такой характер,

такие качества». «Нет,— говорил я,— нужно». Помню, как долго мне пришлось спорить из-за того, что я хотел сделать Чиро немного жестким, может быть, даже несколько жестоким в отношении к судьбе его, так сказать, павшего брата. Я настаивал: «Это так, это в самом деле должно быть так, потому что Чиро защищает определенные ценности, он постепенно обретает сознательность, живя в Милане и став специализированным рабочим на таком заводе, как «Альфа Ромео». На некоторые вещи он смотрит иначе, нежели братья, и он не может не быть в какой-то степени жестким». — «Но так он станет персонажем слишком жестоким, слишком злым». Я отвечал: «Нет, он не слишком жестокий и не слишком злой, он чуть-чуть, как бы это сказать, прямолинейный. Но ведь так, по моему, и должно быть, а кроме того, в конце он испытывает самое настоящее потрясение — потрясение, которое все-таки не сбивает его с пути. «Это верная дорога» — так он говорит, и он единственный, кто, по сути, извлекает для себя какой-то урок».

— Значит, именно Чиро — тот персонаж повествования, который действительно указывает на развитие?

— На мой взгляд, это в самом деле положительный персонаж, в лучшем понимании, и он — тот, кто завершает фильм. То есть завершает его положительно. А иначе вся история получилась бы, может быть, слишком «негативной»...

— Итак, смысл повествования — его положительный итог — заключен в образе Чиро, а не Рокко. На пути от сюжета к фильму многое менялось, подвергалось преобразованиям. Это было заметно уже в сценарии как таковом — сравнительно с сюжетом, где Рокко умирал и где акцент делался именно на его фигуре. <...> Вспоминаю, что я написал в этой связи еще во время работы над фильмом: «Теперь стало ясно, что фильм «Рокко и его братья» — и это название в результате такого смещения акцента с одного героя на другого можно было бы изменить на «Чиро и его братья» — не будет романом об утраченных иллюзиях, как «Белые ночи»...».

— Ты был совершенно прав, и, более того, твое замечание побудило меня к тому, чтобы еще прояснить образ, сделать упор на Чиро. Повторяю, именно по поводу него мне приходилось больше всего защищаться в ходе работы над сценарием, потому что другие не были вполне согласны, они говорили: «Да нет, ты ошибаешься, вот увидишь, получится слишком недобрый герой, слишком суровый, в общем, антипатичный». Но Чиро не может быть антипатичным. В определенных сценах, когда он действительно несколько жесток с братом, когда он ему говорит: «Иди сдайся в руки правосудия», — в этот

момент он может быть отчасти неприятен, но разгадка его становится ясна в конце фильма. Когда он говорит Луке: «Никто из нас так не любил Симоне, как я. Когда мы приехали в Милан, я был немного старше, чем ты, и именно он объяснил мне, что мы в родных местах жили не лучше, чем скот, и что надо отстаивать свои права. Я это понял, а он об этом забыл». То есть: «Я перенял эти его прежние убеждения и стараюсь им следовать».

— Таким образом, Чиро — персонаж, который мог бы стать героем нового повествования...

— Ты же знаешь, я всегда думаю о продолжении. Когда закончил «Земля дрожит», думал о продолжении, то же самое сейчас, когда закончил «Рокко». И в общем, продолжение для меня — это Чиро. Может быть, Чиро, который развивается отчасти в пратолиниевском духе¹⁷, то есть он станет мелким буржуа, а потом, быть может, и крупным. Я пока еще сам точно не знаю, но так я чувствую...

— Пратолини и одновременно цикл Верги...¹⁸

— ...того, который там, там, у себя на Сицилии, смотрит, убеленный сединами, вглядывается...¹⁹ Вот так я и закончу цикл «Земля дрожит», понимаешь? Вместо того чтобы остановиться на шахтерах и на крестьянах, как было в первоначальном замысле. Но я всегда мечтал дать историю миланской буржуазии, взяв за исходный пункт мою семью, я хочу сказать — семью моей матери. Вот именно такое развитие, такая буржуазия, которая потом разбогатела... Делать это было бы для меня очень увлекательно.

— Фильм о старых временах, о Милане...

— Да, но как делать, делать-то как — в этом-то мире, в котором мы живем? Да, да, я мечтал — я говорил тебе об этом, Гуидо, — дать именно такую историю, и не с начала века, а с конца века и дальше — развитие буржуазии...

— Ты еще говорил, что не можешь сделать такой фильм потому, что Милана той поры уже нет, он не существует, и мне было странно это слышать...

— Да, его уже нет, но ты прав: его можно найти в Павии, в Мантуе. Есть города, где еще имеется частица тогдашнего Милана, и там более или менее возможно найти какие-то дворы наподобие миланских. Мне всегда хотелось это сделать, но именно так, чтобы по правде дать всю ту обстановку, а это совсем не то, что делают в кинематографе, когда касаются той эпохи: ошибаются, да нет, просто врут, ведь всё не так было, а гораздо проще, гораздо более запросто, особенно в

Милане. Эта среда... я ее помню очень хорошо, я ведь ребенком жил внутри нее — я так и чувствую запах, запах...

— Я думаю, что твой фильм о Милане, о твоём Милане конца века, мог бы стать еще одним важнейшим произведением — по образцу «Чувства», не уступающим ему по значению. Но вернемся к «Рокко...». Я прочел твоё высказывание: «Решать будет публика». Как ты полагаешь, «Рокко...» будет иметь успех у публики?

— Я надеюсь, что он будет иметь этот успех. <...>

“Cinema nuovo”,
1960, sett.— ott., № 147

От Верги до Грамши

Будучи заинтересован теми глубинными мотивами, которые волнуют и тревожат само существование итальянцев, заставляя их жаждать нового, я постоянно нахожу в южном вопросе один из главных для меня источников вдохновения. Хотел бы уточнить, что впервые я приблизился к этому вопросу, можно сказать даже — открыл его для себя путем чисто литературным: через романы Верги. Произошло это в 1940—1941 годах, когда я готовился ставить «Наваждение». В то время как я со своим первым фильмом, пусть еще только в границах, положенных фашизмом, подступал к современной теме итальянской жизни, единственным литературным повествованием, которое, если говорить об итальянском романе, я вновь почувствовал близким мне после юношеских чтений, оказалась проза «Мастро Дона Джезуальдо»²⁰ и «Семья Малаволья». Должен сказать, что уже с тех пор у меня стал созревать замысел фильма по этому роману. Потом пришла война, с войной — Соппротивление, а с Соппротивлением пришло, для интеллектуалов моего склада, открытие всех проблем итальянской жизни как проблем не только *культурной, духовной и моральной ориентации*, но, сверх того, и *социальной структуры*.

Различия, противоречия, конфликты между Севером и Югом начали меня увлекать и вне того очарования, которым поразила меня, северянина, «тайна» Меццоджорно²¹ и островов, увиденных мною еще очень похожими на те неведомые земли, что были открыты гарибальдийскими «тысячами». Витторини²² своими «Беседами» пробил добрую тревогу. Тот мифологический ключ, в котором я воспринимал Вергу, наслаждаясь им до этого времени, уже не был для меня достаточным. Я чувствовал настоятельную потребность обратиться в том, каковы были исторические, экономические и социальные

основы, на которых выросла южная драма, и озаряющее чтение Грамши²³ более всего приобщило меня к овладению той истиной, что еще ожидает последовательной постановки и окончательного разрешения.

Грамши не только убедил меня пронизательностью своих историко-политических анализов, которые до самой сути объяснили мне основную особенность Юга как зоны гигантского социального распада и как рынка эксплуатации (колониального типа) со стороны правящего класса Севера, но также, в отличие от других влиятельных авторов, писавших о Юге, дал мне практическое, реалистическое указание тех действий, которые нужны для разрешения южного вопроса как центрального вопроса единства нашей страны: союз рабочих Севера с крестьянами Юга, призванный разрушить гнет аграрно-индустриального блока. Кроме того, Грамши открыл мне ту особую, незаменимую роль, которую сыграют в деле прогресса южные интеллигенты, когда они смогут избавиться от феодального сервиллизма и мифа государственной бюрократии.

Правота этой концепции Грамши подтвердилась в послевоенной борьбе. И несмотря на большие изменения, происшедшие в Меццоджорно и на Сицилии на базе крестьянского движения за аграрную реформу, за автономию и за индустриализацию, мне кажется, что программа, выдвинутая великим борцом-антифашистом, осталась непревзойденной. Меня могут спросить, почему в моих фильмах, вдохновленных Югом, я углубился в драмы главным образом психологические, постоянно возвращаясь к изображению вергианской темы краха — темы «побежденных» в конечном счете. Попытаюсь ответить на это замечание.

Рождение фильма обусловлено общим состоянием культуры. Желая приступить к южной тематике, я не мог не взять за исходную основу тот высший художественный уровень, которого достиг, разрабатывая это содержание, именно Верга. Однако если вдуматься, то ведь и в фильме «Земля дрожит» я попытался возможно более четко показать экономический конфликт как источник и причину всего драматического хода событий.

Таким образом, разгадка душевных состояний, разгадка психологии, разгадка конфликтов является для меня по большей своей части социальной, даже если те выводы, к которым я прихожу, имеют собственно человеческий смысл и относятся конкретно к отдельным индивидам. Ведь то брожение, та кровь, что течет внутри сюжета, — все это замешено на гражданских страстях, на социальной проблематике.

Итак, «Рокко...». Вопрос об отношениях между братьями и между сыновьями и матерью, конечно, меня интересовал не меньше, чем вопрос о том, что данная семья прибыла с Юга, что это была южная семья. Делая такой выбор, я, однако, не ограничивал себя поисками особо волнующего человеческого материала, но сознательно поставил себе задачу вернуться к проблеме отношений между Севером и Югом — так, как мог бы вернуть вас к этому художник, который желает не только взволновать, но и, что называется, пригласить к размышлению.

Давайте же подумаем об этом: в момент, когда нас хотят убедить в официальном мнении, будто и юг полуострова, и Сицилия, и Сардиния преобразены возрастающим количеством асфальтовых дорог и фабрик, распределением земель и гарантированной административной автономией, я хочу, чтобы был услышан голос, идущий из глубины, исходящий из самой действительности Юга, а именно голос той человечности и той культуры, которая, не получая пока ничего, кроме самой малости, с большого пира, называемого итальянским экономическим чудом, еще ждет своего выхода за пределы той моральной и духовной изоляции, что до сих пор основывается на типично итальянском предрассудке, полагающем Юг в состоянии неполноценности по сравнению с остальной нацией.

Возможно, я форсировал эту тему энергичным и даже неистовым способом выражения, однако никто не может меня упрекнуть в том, что я это сделал произвольно, на пропагандистский манер. Я мог бы опираться на газетную хроника, в которой каждодневно регистрируется одиссея тех трудящихся Юга, что прибывают на Север в поисках работы и удачи.

Но, как бы ни было мне легко утверждать, что сюжет «Рокко и его братьев» вполне мог фигурировать в одной из заметок хроники, я хочу восстановить в правах такое определение, как *типичность*. Я считаю, что в своеобразии моих вымышленных персонажей и перипетий уловлена моральная и идеологическая проблема, типичная для того момента истории, в котором мы живем, и для определенного умонастроения, открытого, с одной стороны, навстречу надежде южан и их воле к возрождению, а с другой стороны, за недостаточностью принимаемых мер то и дело склоняющегося к отчаянию или же к частичным решениям, как если бы, например, пытаться индивидуально включить каждого отдельного южанина в образ жизни, навязанный извне.

В этом плане я и развернул мой сюжет, где, как известно, дело доходит до преступления. В центре оказался один из аспектов характера южан, по-моему, очень важный: чувство, за-

кон, *табу чести*²⁴. Отвечаю на другой вопрос. Тема поражения, тема поругания обществом самых бескорыстных индивидуальных порывов — эта тема современна, как никакая другая. Существуют, однако, два способа трактовать ее. Есть один способ, эстетичный и угодливый, который я без колебаний назову асоциальным и даже антисоциальным. И есть такой способ, который, напротив, состоит в том, чтобы исследовать условия поражения — в границах тех препятствий, что поставлены существующим строем, — и который тем более обогащается надеждой и энергией, чем более выявляются в художественном изображении реальный облик этих препятствий и светлая обратная сторона действительности — иная перспектива. Верга останавливал свой творческий и аналитический процесс на первой фазе этого метода. Моя попытка состояла в том, чтобы, идя от самых корней вергианского метода, выявить первопричины драмы, а затем, в кульминационный момент распада (в «Земля дрожит» это экономический кризис семьи Валастро; в «Рокко...» — моральный развал, наступивший в пору экономического благополучия), представить персонаж, который со всею четкостью, даже как бы дидактически — я не боюсь этого слова — объясняет все это.

Здесь, в «Рокко...», таким персонажем не случайно является Чиро: брат, который не только выказал *способность — не романтическую, не эфемерную способность — включиться в жизнь*, но и осознал *иные обязанности, вытекающие из иных прав*.

В общем, если говорить без излишней осторожности, финал «Рокко...» оказывается символом, я бы даже сказал, эмблемой моих убеждений относительно Юга: брат-рабочий, обращаясь к самому малому в семье, говорит о будущем образе своей страны, которая представляется в воображении единой — такой, как мыслил ее Антонио Грамши.

Как видите, я пришел к выводам социальным и, более того, политическим, следуя на протяжении всего моего фильма только по пути психологического исследования и точного воссоздания человеческой драмы.

И это пессимизм? Заострение и полемическое преувеличение конфликтов?

Пессимизм — нет. Потому что мой пессимизм — всегда только пессимизм разума, но никогда не пессимизм воли. Чем более разум питается пессимизмом, углубляясь в правду жизни до самой ее сути, тем более, на мой взгляд, наполняется воля зарядом оптимистическим и революционным.

Заострение конфликтов? Но ведь в том и состоит задача искусства. Главное, чтобы это были действительные конфликты. Я думаю поэтому, что мне удалось своим «Рокко» дать не частичную, не одностороннюю картину жизни, но такую картину, по поводу которой все, лишь бы их одушевляла добрая воля, могли бы найти согласие — в осуждении того, что заслуживает осуждения, и в приятии тех надежд, тех устремлений, от которых ни один свободный человек действительно не может отказаться.

“Vie nuove”,
1960, 22 ott.

Об оптимизме и пессимизме в искусстве

Спор о том, должно ли быть искусство «оптимистическим» или «пессимистическим», лишен всякого смысла. Когда пытаются брать изолированно какое-нибудь одно человеческое чувство, превращая его в застывшую схему, к которой должна приспособляться вся окружающая действительность, наносят серьезный ущерб многообразию жизни, то есть, другими словами, искажают эту действительность. А поскольку, как известно, искусство по своей природе является отражением действительности, в таких случаях исчезает возможность создавать художественные произведения.

Являясь отражением жизни, искусство представляет одну из форм сознания. Но не может быть подлинного сознания, которое не было бы в то же время инструментом изменения и преодоления существующей действительности; и художественное сознание, чтобы быть действенным, должно способствовать преобразованию окружающего мира.

Одним словом, художественное сознание должно быть критическим. Если произведение литературы, театра, изобразительного искусства или кино оставляет все на старых местах, не пытается критически проникнуть в суть вещей, это значит, что в нем даже не осознана реальная жизнь, а следовательно, оно не может ее отражать. А если произведение не отражает реальной действительности, оно не достигло художественного уровня, не имеет художественной ценности.

Догматические сторонники пессимизма и оптимизма, на мой взгляд, принадлежат к двум враждующим, но сходным между собой категориям людей, которые искажают действительность. Не стоит поэтому обращать внимания на их споры, которые заводят в тупик.

Я противник всякого прикладного и подчиненного подхода к искусству. По-моему, для того чтобы не сводить свою работу и творческие поиски к чему-то подчиненному и низменно-утилитарному, художник должен быть, во-первых, человеком среди других людей, а во-вторых, гражданином, обладающим высокой гражданской и революционной сознательностью. Одним словом, он должен быть политическим и общественным руководителем, который специфическими художественными средствами помогает творить исторический процесс и обращается к десяткам миллионов людей.

Художник, который считает себя только мастером упражнений в области формы или удовлетворен только самосозерцанием, ставит себя по собственной воле вне общественной жизни и дает возможность принять себя за репродуктор, за универсальный проигрыватель. Я бы сказал, что если современный художник чем-либо отличается — и должен отличаться — от художника прошлого (под прошлым я имею в виду историческую эпоху, предшествовавшую социалистической революции), то именно этим: современный художник использует исторические условия и достигнутый уровень развития культуры, теоретические знания и практические навыки, которые требуют от него по-новому осознать свою роль в жизни общества и в истории.

Сказанное относится, по-моему, как к художникам, живущим в обществе, освобожденном от господства капитала, так и к художникам, живущим в обществе, еще являющемся капиталистическим. Это значит, что действенная сила социалистического сознания ныне повсюду представляет одно из условий художественного творчества.

Говоря о социалистическом сознании, я, разумеется, имею в виду материалистическое, историческое и атеистическое мировоззрение, а не какую-то особую тематику. С позиций этого мировоззрения можно воспеть и самое непосредственное, простое движение человеческой души и сложные политические и общественные события. Можно выразить как момент душевной боли и самого острого противоречия, так и момент радости и самой безоблачной гармонии. Главное, чтобы социалистическое сознание всегда живо ощущалось, как само биение крови, бегущей по жилам художественного произведения, и никогда не было лицемерной формулой, наклеенной на художественное произведение, как этикетка.

Вполне понятно и справедливо, что в капиталистическом обществе художник стремится заострить момент своего антагонизма с существующей системой; но он искалечит свое произ-

ведение, если этот антагонизм превратится в разрушительное отчаяние, неверие в жизнь и в человека. Однако верно и то, что, хотя в социалистическом обществе не существует антагонистических противоречий, живущий в нем художник не сможет создать произведения искусства, если глубоко не прочувствует сам все сложные политические и моральные проблемы, стоящие перед его народом, если пренебрежет тем неиссякаемым источником вдохновения, каким является жизнь миллионов отдельных человеческих личностей, — тем более в обществе, где не существует классов.

Так где же смысл спора между «оптимистами» и «пессимистами»? Дело совсем в другом — в социальной и гуманной направленности художественного произведения, в его идеологической основе.

Произведение внешне может быть абсолютно оптимистическим, но по своему содержанию являться, в сущности, реакционным. Примером тому — бесчисленные фильмы, которые выпускает Голливуд, а также и многие кинокартины так называемого «розового неореализма» в Италии. Произведение может быть проникнуто болью и пессимизмом в поведении его персонажей, но по сути выражать яростное стремление вырваться из той атмосферы мрака и тоски, в которой в силу объективных и субъективных причин очутились эти персонажи. Примером тому — многие из лучших послевоенных японских фильмов. Я не знаю, удалось ли это мне, но таково было мое намерение в фильмах «Земля дрожит», «Чувство», «Рокко и его братья».

Мне кажется, что наиболее ярким примером преодоления лжепроблемы выбора между «оптимизмом» и «пессимизмом» недавно явился фильм «Чистое небо»²⁵. В нем рассказывается история, исполненная драматического напряжения. Душевные страдания его героев достигают того предела, который может вынести человек. Осуждение, которое выражается в этом фильме всему, что может притеснять человека, представляющего ничем незаменимую ценность, и принижать его достоинство, высказывается прямо, без недомолвок. Сила, которую его героям удастся обрести благодаря идейному сдвигу, находящему отзвук и отклик во всем обществе, освещает то, что раньше оставалось в тени, восстанавливает достоинство простого советского гражданина вопреки тем, кто осмелился его унижить. Это рассказ нежный и горький, печальный и радостный. Моменты отчаяния чередуются в нем с моментами светлой надежды.

Но главное — в нем нет никакой риторики, лакировки, ибо Григорий Наумович Чухрай сумел воспеть новое чувство социа-

листической ответственности и сознательности, опираясь, без искажения их, на типические факты пережитого в действительности. Разве сможет кто-нибудь сказать, является ли «пессимистическим» или «оптимистическим» удивительное по своей силе выражение лица героини, когда она в течение десяти нестерпимо долгих минут вспоминает восемь бурных лет своей жизни: слились воедино, пробежав как порыв ветра, и улыбка и слезы... Однако в этой улыбке и этих слезах каждый увидит красноречивые приметы победившей человеческой гордости, тем более что победа двух простых сердец совпадает с торжеством истины. Счастлив режиссер, имевший возможность развить такую тему в творческом сотрудничестве с обществом, в котором он живет.

„Нов. время“,
1961, 28 июля, № 31

[После премьеры «Леопарда»] (Интервьюер Жорж Садуль)

— В этом фильме я стремился рассказать историю одного человека и историю некоторого общества, чье умирание мне хотелось представить сквозь призму сознания моего героя, не поступаясь при этом исторической правдой. Снимать картину я старался в «естественных» интерьерах, почти не прибегая к достройкам. Последний эпизод снят не в павильоне (как вы могли бы подумать), но в залах того единственного дворца, который уцелел после бомбардировок Палермо во время высадки союзников на Сицилии. Мы убрали все предметы, изготовленные после 1860 года, чтобы сохранить в неискаженном виде общий облик дворцового интерьера; нашей целью было передать сицилийский аристократический стиль, отличающийся от стиля римских и миланских дворцов. Я подчеркиваю это отличие, поскольку мне было необходимо воссоздать во всех подробностях стиль той среды, в которой родился Лампедуза и в которой жили герои его романа. Правда, сцену, в которой обрученные пробегают по пустым залам дворца князя Салины, я позволил себе снять на синьориальной вилле, расположенной недалеко от Рима. А на Сицилии я лишь немного подновлял фасады — те, что слишком обветшали. Единственная декорация в фильме — это обсерватория князя, которую построил мой художник Марио Гарбулья.

(С. Я вспоминаю нашу встречу с Висконти здесь, в Каннах, после показа фильма «Земля дрожит». Тогда, в 1949 году, Висконти опасался, что ему не дадут больше снять ни одного

фильма. Он признался тогда — интервью было потом напечатано в «Леттр франсэз», — что не хотел бы умереть, не поставив две остальные части сицилийской трилогии, которую он задумал. И вчера я спросил его, не отказался ли он от этого грандиозного плана.)

— Но ведь я поставил вторую часть — это «Рокко...». И хотя, конечно, семья героя происходит из Лукании, а не с Сицилии, однако это тоже Юг. Я стремился подчеркнуть связь между обоими фильмами при помощи семейной фотографии, которая здесь появляется, так же как и там. Эта фотография — очень важный для меня документ, она как бы материализует семейные связи.

(С. Рассматривает ли Висконти свой последний фильм как завершающую часть сицилийской трилогии?)

— Он принадлежит к тому же самому циклу, но не входит непосредственно в трилогию. Ее последней частью станет, я думаю, история миланской буржуазной семьи. В фильме будет показана эволюция семейного гнезда, созданного Чиро. Конечно, в «Рокко...» и в «Леопарде» можно усмотреть родственные черты. Эти два фильма напоминают братьев, которые друг на друга не похожи и все-таки обладают общими чертами, поскольку в их жилах течет единая кровь. В конце концов, разве эти фильмы не сделаны одной и той же рукой?

(С. Я опять вспоминаю о том, что рассказывал Висконти в 1949 году. Во время съемок «Земля дрожит» кончились деньги; работа остановилась, и он поехал в Рим, надеясь сыскать там необходимую сумму. Поиски привели его в Чинечитта, где в одном из павильонов снимали фильм «Фабиола»²⁶. Для сцены римской оргии была выстроена гигантская декорация, целый день на тысячу статистов сыпали лепестки роз. Висконти подумал тогда, что денег, выброшенных на этот розовый дождь, ему бы вполне хватило, чтобы доснять свой фильм.

А вот во время съемок «Леопарда», как утверждали некоторые газеты, специальный самолет в течение нескольких недель доставлял из Ниццы в Палермо корзины роз для сцены бала во дворце Понтелеоне. Я счел вполне справедливым то, что столь крупный режиссер, как Висконти, может распоряжаться подобными средствами, и спросил его, верна ли эта деталь.)

— Отнюдь. Мы нашли в Сицилии столько роз, сколько нам было нужно. На самом деле во время съемок сцен на вилле князя Салины — это было в июне — жара спалила все цветы в саду, и нам пришлось самим посадить розовые кусты. Те, о которых Лампедуза неоднократно говорит в своем романе.

Я считаю, что меня нельзя упрекнуть в чрезмерной дороговизне постановки, хотя бы потому, что продюсеры сами решили заплатить главному актеру 600 миллионов лир. Они, как видно, полагают, что стоимость фильма никогда не бывает слишком высокой, если он приносит большие доходы. И действительно, «Леопард» в самом начале своей прокатной «карьеры», после первых 45 дней показа в двенадцати итальянских городах, принес прокатчикам 700 миллионов лир... У меня нет установки на нечто колоссальное. Я просто требую средств для данного сюжета — тех средств, которые нужны мне для того, чтобы *написать* мой фильм.

(С. Зачем вы пишете?)

— Зачем? Чтобы рассказывать истории. Не для того, чтобы совершенствовать мой почерк. Снимая фильм, я всегда стараюсь «писать» менее хорошо, чем я к этому склонен, — «писать» в манере более сухой, менее украшенной. А если мне и приходилось впадать в грех каллиграфизма, то это все же самая ненавистная для меня вещь. Я мечтал бы сделать мой стиль вообще незаметным. Идеалом для меня остается стиль Стендаля — образец слишком совершенный и потому, естественно, недостижимый. Смею ли я надеяться на то, что однажды в будущем услышу о каком-то из моих фильмов: «В нем есть нечто стэндалевское...»

Экранизируя «Леопарда», я следовал роману Лампедузы шаг за шагом. Правда, в фильме нет двух последних глав, которые в романе выглядят несколько внешними. Кстати, я не уверен, что сам автор опубликовал бы их. А если бы я их включил в картину, мне пришлось бы прибегнуть к гриму, чтобы состарить моих актеров на двадцать лет, а этого я не люблю. И потом, разве я не перенес смерть князя Салины в последнюю сцену? Единственное дополнение к роману, которое я позволил себе сделать, — это бои в Палермо, в книге только упомянутые, но не описанные. Эти сцены я специально снимал там, где они происходили. Так, гарибальдийцев в фильме расстреливают на площади Мучеников, которая и была местом их смерти и названа так в 1860 году, в память о них. Мы убрали провода и столбы, фонари, телевизионные антенны и тому подобное — и восстановили всё в том виде, какой имела площадь сто лет назад, когда там происходили эти события. Нам потребовалось только построить ворота, которых теперь уже нет.

При экранизации я кое-что изменил и в «монтажном» построении книги. Например, сцена, где священник произносит речь в бедном трактире, в котором остановилась семья князя

Салины,— в романе она развернута в другом месте. Но и там и здесь эта сцена предшествует той, на вилле Доннафугата, где офицер садится за рояль и поет арию из оперы сицилийца Беллини и вызывает память о мертвых фразой: «Вас вижу вновь в любимых мной местах». Тем самым я опять-таки представляю семейство князя как ассамблею живых мертвецов. Этой социальной силе уже нанесен смертельный удар.

В фильме над всем царит чувство смерти. Смерти класса, индивида, определенного мира, определенных привилегий. Хотя ничто не изменилось, все стало иным. Когда семья князя отправляется на мессу, на ее пути встречаются крестьяне, которые по обыкновению снимают шапки. Но один из таких крестьян, удивительным образом разбогатевший, уничтожит эту семью, сведет ее в могилу... Предчувствие, «предзнание» смерти — для меня одна из главных тем. Мне кажется, что она не была определяющей ни в одном из моих прежних фильмов. Эта тема звучит в полную силу в последнем эпизоде картины, где прошлое дает бал, уступая место «новому».

(С. И мы заговорили о Прусте. Я знал, что в планы Висконти входила постановка «Любви Свана». Этот проект не был осуществлен, и Висконти сказал мне, что, если бы ему сейчас предложили экранизировать «Поиски», он выбрал бы «Исчезнувшую Альбертину», чтобы рассказать в этом фильме историю одного затворничества. В связи с этим я сравнил гигантскую сцену бала в «Леопарде» с приемом у маркизы Вильпаризи из третьего тома прустовской эпопеи. Главной темой в этом эпизоде романа является, по существу, тема политическая, поскольку все здесь только и говорят о деле Дрейфуса. Висконти на это ответил, что он много размышлял о Прусте во время постановки «Леопарда». Я спрашиваю его о ближайших режиссерских планах.)

— Я уже начал работу над фильмом «Иосиф и его братья». Это лишь часть гигантского проекта, по которому предполагается перенести на экран Библию²⁷. (Робер Брессон должен ставить «Книгу Бытия».) Я выбрал именно этот сюжет, потому что здесь рассказана история одной семейной ячейки и ее эволюции; все это очень напоминает мне мои предыдущие картины — «Земля дрожит», «Рокко...» и «Леопарда». Я уже побывал на юге Египта, где намерен снимать. Меня там поразили особый солнечный свет и земля, которая напоминает сицилийскую, но гораздо тверже, а цвет ее более насыщенный. Мне очень хотелось бы снимать самих египетских крестьян — их человеческие качества оставили во мне глубокое впечатление. Я хотел бы также сделать экранизацию какого-либо другого

библейского сюжета, но перенести действие в наши дни и обойтись без профессиональных актеров, без звезд. Именно таким же образом я думаю потом снимать в Алжире «Постороннего» по Камю. Я не сам выбрал данный сюжет, но, когда мне предложили экранизировать эту книгу, не смог отказаться.

(С. Разумеется, даже такой знаменитый режиссер, как Висконти, не всегда сам выбирает сюжеты для своих фильмов. А из того, что он создал, отдает ли он чему-либо предпочтение? На этот вопрос Висконти ответил, что фильмами «первого ранга» он считает «Земля дрожит» и «Рокко...», затем следуют «Наваждение», «Чувство» и «Леопард».) <...>

“Les Lettres françaises”,
1963, 30 mai, № 980

Разговор о кино

(Интервьюер Джузеппе Феррара)

— Как проходило ваше сотрудничество с Ренуаром и в какой мере оно формировало вас?

— <...> Именно мое пребывание во Франции и знакомство с таким человеком, как Ренуар, открыли мне глаза на многое. Я понял, что кино может послужить средством к тому, чтобы приблизиться к некоторым истинам, от которых мы были страшно далеки, особенно в Италии. Я помню, какое глубокое впечатление произвел на меня фильм Ренуара «Жизнь принадлежит нам», который я посмотрел вскоре после моего приезда во Францию. Эту картину можно сопоставить с «Римом, открытым городом». В то бурное время, в период Народного фронта, я последовал всем его идеям — эстетическим и не только эстетическим, но и политическим. Группа Ренуара открыто стояла на левых позициях, и сам Ренуар, хотя он и не состоял членом Коммунистической партии, был, несомненно, очень близок к ней. В тот момент у меня действительно открылись глаза: ведь я приехал из фашистской страны, где невозможно было ничего знать, ничего читать, о чем-либо слышать, приобрести какой-то личный опыт. Я испытал шок. И когда я вернулся в Италию, я в самом деле сильно изменился. <...>

— Какие фильмы вы видели во Франции, и какие из них, насколько вам помнится, оказали на вас влияние?

— Сильнее всего на меня влияли беседы с Ренуаром, то, что я был к нему близок, следовал за ним и видел, как он работает. Помню, что фильмов я смотрел в тот период больше русских, чем французских: тогда я постоянно ходил в малень-

кий кинотеатр под названием «Пантеон», где часто демонстрировались советские фильмы ранней школы. Картины Экка, Пудовкина, Эйзенштейна (помню, как я смотрел «Чапаева», «Путевку в жизнь»), которые, вероятно, оказали на меня влияние.

— Как родилось «Наваждение» и какую реакцию вызвал этот фильм?

— <...> Этот фильм прямо-таки разжег пламя в стого соломы. Он появился на экране как отражение очень трудной эпохи, и я помню, какой неподдельный восторг царил на том просмотре, который состоялся в Риме. Все оказались перед чем-то необычным.

Что же касается термина «неореализм», то он родился в результате переписки, которую я вел с моим монтажером Марио Серандреи²⁸ — и до сего времени он мой постоянный монтажер. Находясь в Риме, Серандреи посмотрел первую проявленную пленку «Наваждения» и написал мне длинное письмо, и там среди прочего говорилось: «Этого рода кино, которое я вижу впервые, и т. д. ... я бы обозвал неореализмом». Вот именно отсюда и возникло слово «неореализм», оно действительно родилось из «Наваждения». Письмо было написано зелеными чернилами, и с тех пор вошло в традицию: при постановке каждого моего фильма, когда я отправляюсь снимать куда-нибудь далеко от Рима, мой монтажер просматривает отснятую пленку, по мере того как ее получает, и пишет мне (первое письмо — зелеными чернилами), чтобы сообщить свои впечатления. А что означало «Наваждение» для того времени — сказать легко и вместе с тем трудно, ибо я прекрасно помню, что после этого фильма многое переменилось. <...>

— Я хотел бы, чтобы вы, с одной стороны, объяснили мне появление фильма «Земля дрожит», который я рассматриваю как вершину итальянского кино, до сих пор не превзойденную; а с другой стороны, хочу спросить вас: считаете ли вы еще возможным идти дальше в этом направлении? Или вы полагаете, что это могут сделать молодые?

— Несомненно, я был одним из первых, кто видел «Рим, открытый город»: Росселлини показал его в маленьком зале министерства, как только он был смонтирован. Нас было около двадцати человек. Помню, что, когда пошла знаменитая сцена, в которой Маньяни умирает, я первым начал аплодировать, ибо был действительно восхищен, и все мы переживали это чувство. Однако в то время и какой-нибудь другой фильм, в таком же духе, заставил бы нас восторгаться. Потому что

«Рим, открытый город», который я впоследствии еще раз посмотрел,— это скромный фильм, но заслуга его в том и состояла, что он сосредоточил тот заряд, который все мы несли в себе тогда. Ведь наше тогдашнее воодушевление было таким же, как от вида знамени, развевающегося на ветру, как от пушечного выстрела, поразившего цель. «Пайза» — фильм несколько непоследовательный. В целом, несмотря на один-два замечательных пассажа, он не выдерживает сравнений, если судить его сегодня по меркам законченного художественного произведения. А вот фильм «Шуша», напротив, мне сразу очень понравился. Я уже любил Де Сикку, как создателя фильма «Дети смотрят на нас», уже следил за его работой с большим интересом и восхищением. То был период, когда сам я не работал: продолжалось это несколько лет, ибо различные проекты, которые я предлагал на рассмотрение продюсеров, проваливались один за другим. Неореалистическое направление продолжало существовать, но, на мой взгляд, законные поиски определенных тем, определенной моральной позиции перед лицом жизни — все это мало-помалу скатывалось к удобным компромиссам. Как, например, «Жить в мире»²⁹ и разные комедии, вроде «Под солнцем Рима», — во всяком случае, так эти фильмы выглядят сегодня, в свете перемен, которые с тех пор произошли.

Почему был сделан фильм «Земля дрожит» — это объяснялось, по существу, тем самым беспокойством, которое нарастало во мне с каждым днем при виде того, как наше направление шло под уклон, теряя свой престиж. Отсюда в определенный момент — потребность вернуться на самом деле к истокам, к чистой правде, без всякого обмана. Без заранее предусмотренного монтажа, без профессиональных актеров, по-настоящему доверившись действительности и правде. И надо сказать, что создание фильма «Земля дрожит» было трудным делом, которое шло через взлеты и падения, переживало кризисные моменты, прерывалось, но мы сумели довести его до конца. (По крайней мере первый эпизод — ведь по замыслу их предполагалось три.) Помню, как во время работы над «Земля дрожит» моя профессиональная совесть мне твердила: «Ты должен суметь сделать это, довести до конца, не идя ни на какие уступки. Наоборот, ты должен показать, что это правильный путь, а все остальные пути — теперь уже ошибочные». <...>

— Вы определяете реализм как видение мира в историческом плане?

— Безусловно. В историческом плане, и я хотел бы добавить: с сознанием возложенной на себя ответственности — моральной, политической, одним словом, социальной. Ибо немногие произведения, которые остались и останутся от неореализма (я уверен, что их останется совсем мало; по правде говоря, думаю, что не более трех-четырёх), будут именно те, в которых ясно выразилась эта ангажированность. Что касается остальных фильмов, то они склоняются к общеизвестному, и уже это их отчасти компрометирует; или, что еще хуже, они скатываются к уровню субпродукции. К несчастью, мы много видели таких примеров, и боюсь, что нам это еще предстоит в дальнейшем.

— Ну а молодые?

— Возможно, молодые смотрят на нас как на авангард, как на лидеров определенного движения. Они на нас смотрят, а потом делают совсем другое. Я хочу сказать: если бы эти молодые сумели хоть немного воспользоваться нашим наследием и углубили его, то они расширили бы определенный путь, по которому теперь уже не нам идти дальше. Я не боюсь сказать об этом прямо. Не то чтобы мы отказывались это делать, но мы уже постарели. Такова логика вещей: художник стареет вместе со своей эпохой, пусть даже он еще не достиг того момента, когда его попросят отойти в сторону... Я пока не думаю, что мне пора уходить. Во всяком случае, то, что я в моем возрасте еще продолжаю шагать, — это тоже логично. Молодые люди, которым сегодня двадцать — двадцать пять лет, по необходимости должны иметь другое видение, они *обязаны иметь другое видение*. Но им следовало бы учитывать и то, что в их возрасте или чуть старше мы брались за такие проблемы, которые действительно были проблемами, по крайней мере в то время их ставила перед нами история. И мы пытались как-то вгрызаться в эти проблемы. А они — ведь на самом деле они не хотят ни во что углубляться. Вот я и спрашиваю этих молодых: чем же, однако, вы занимаетесь? <...>

Имея все то, что сделано нами, да и не только нами, но и многими другими, они должны были бы чувствовать себя обогащенными, для того чтобы сделать скачок вперед, и очень важный скачок. И все-таки — нет, они останавливаются на полпути. А потом красиво говорят: «Да, но ведь нам никто не помогает, нам всегда так трудно...» Как будто нам было легко! <...> Я хотел бы заметить, что те трудности, которые имел, к примеру, Де Сета³⁰, работая над «Бандитами из Оргозола», ничего не значат по сравнению с теми трудно-

стями, которые приходилось преодолевать нам. Мы были более агрессивными, более мужественными, более злыми. А теперь, как я вижу, все наоборот — если самым ярким оказывается Болоньини³¹. Э, нет!

— А Франческо Рози, с его фильмами «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом»?

— Рози прошел особый путь развития. Я уже не отношу его к молодым. У него к нам прямая причастность. Рози — умный неаполитанец, который после войны оказался в Риме и не знал, чем он хочет заняться. Я ему сказал: «Поедем на Сицилию, я тебя научу делать кино». Он поехал со мной и был моим ассистентом; он был им также и на съемках «Чувства», участвовал в создании многих сценариев... Вот так формировался Рози. Сегодня он очень серьезный профессионал, к которому я питаю огромное уважение, ибо «Джулиано» — великолепный фильм, *правильный* фильм. «Вызов» — то был хорошо сделанный фильм, поставленный человеком, который уже выглядел профессионалом. Но по сути то была первая работа, она все-таки оставалась только *обещающим* фильмом. А «Джулиано» — произведение исключительно важное, и я надеюсь, что таким же будет его нынешний фильм. «Джулиано» — фильм очень смелый, его не смогли бы сделать многие так называемые молодые, потому что они развлекаются, делают приятные вещи, не выказывают по-настоящему серьезной ответственности. Единственный режиссер, которого я бы мог поставить рядом с Рози, — это Элио Петри³². Но я бы не брал в расчет почти всех остальных молодых — так же как и старых. Потому что, я уже сказал, если Болоньини что-то собой представляет, значит, общий уровень очень низок. Потеряна эта ответственность, эта отвага, эта храбрость. Сегодня я им говорю: делайте плохо ваши фильмы, но скажите ими что-нибудь; делайте их плохо, но участвуйте в чем-то; платите за это собою, будьте всем сердцем заодно с вашим творением. А они хорошо их делают, но меня несколько не волнует то, что эти фильмы технически безупречны. Ведь известно: мало ли кто может поставить хорошо сделанный фильм. Это не имеет значения. Не важно уметь заниматься барочными ухищрениями, не важно уметь раскадровать сцену, потому что это нетрудно; а важно только одно — чтобы внутри этой сцены было *что-то*. Молодые чаще всего кидаются за последним криком моды — «новая волна», антионианизм, стиль Рене и так далее — и оказываются лишенные ориентиров. <...> По-моему, это начало какой-то самокастрации. Ибо, если некто снимает фильм, в котором мы

видим Антониони, но плохо обдуманного, повторенного маленьким мальчиком, делающим первые шаги, то я говорю, что здесь нет даже самого малого обязательства, нет ни малейшего желания найти свою собственную правду, которую вы приняли бы как подлинную. Этот некто, который заимствует у Антониони какие-то его схемы, какие-то внешние характеристики, ни к чему не приходит. Потому что можно как угодно критиковать Антониони, но у него есть свой мир, и пусть даже мне этот мир не кажется особенно интересным, но он существует, он нам показан, и показан в той «левой» манере, которая может оправдывать такой показ. Но когда молодые увлекаются этой манерой и плоско ее копируют, это трагично. <...>

Ferrara G.
Luchino Visconti.
Paris, 1963

«Туманные звезды...», Чехов и Камю (Интервьюеры Адриано Апра, Жан-Андре Фьески, Маурицио Понци и Андре Тешине)

— В том факте, что «Туманные звезды Медведицы...» — фильм черно-белый, следует ли видеть ваш отказ от наиболее эффектных черт зрелищности, какими отличались «Леопард» или «Чувство», или же это служит только тому, чтобы выразить мрачный, траурный смысл данного фильма?

— Все гораздо проще. Надо говорить правду, как она есть. Это был прежде всего вопрос производственный. Мы не могли располагать большим бюджетом и потому решили делать фильм черно-белым, а я не возражал против этого, не настаивал на цвете, — наверное, потому, что, как уже было сказано, полагал черно-белую гамму более подходящей для такого рода истории, для такого рода среды.

— Отчасти как в «Белых ночах»?

— Несомненно. А вот для следующего моего фильма, «Посторонний», по роману Камю, мне нужен цвет. Некоторые склонны представлять себе этот фильм черно-белым, но это ошибка, поскольку невозможно ставить фильм в Алжире, минув цвет. Разумеется, дело не в том, чтобы создать нечто раскрашенное, но цвет необходим, я в этом уверен.

— Ваша режиссура оказалась сосредоточена на акцентировании драматических моментов — даже в ситуациях, которые сами по себе этого не требовали. Таковы, например, изменения плана с помощью трансфокатора (zoom) в контексте

отнодь не драматическом, который вы, однако, стремились драматизировать.

— Чтобы это объяснить, надо немного вернуться назад. Речь идет о фильме коротком сравнительно с моими привычками. Это скорее рассказ, чем роман; это новелла. Отсюда некоторая убыстренность, даже смятенность в самой манере повествования. И эти укрупнения помогали мне ускорять знакомство с персонажами. Как если бы я писал рассказ, в центре которого — некий человек, находящийся в некоей комнате. Я бы не терял время ни на описание комнаты, ни на персонажей самих по себе, а сказал бы так: «Глаза этого человека были синие (или зеленые, или карие)». Укрупнение соответствует именно такому способу приближаться как можно скорее к персонажам, интересующим меня в данной истории.

— Но зато имеется сцена, в которой персонажи располагают всем необходимым временем, чтобы раскрыться...

— Центральная сцена фильма — момент исповеди, разоблачения. Это еще и потому, что в известный момент, которого достигли события, сюжет потребовал своего рода... разрешения. Я думаю, это единственная сцена, в которой персонажи перестают сдерживаться и раскрываются, выкладывают все то, что у них есть внутри. В остальных сценах они разговаривают между собой как посторонние, почти как враги. Даже муж и жена, лежа в постели, рассказывают друг другу разные истории. <...> То есть почти всегда персонажи говорят косвенно, окольно. А эта сцена, напротив, единственная, где брат и сестра по-настоящему разговаривают друг с другом.

— Есть одно особенно подчеркнутое изменение плана — отъезд от лица Джанни, когда он накидывает на себя шаль Сандры. Что это означает?

— Вы, как бы это сказать, придираетесь... Я не знаю. В тот момент мне нужно было полностью оторваться от лица Джанни, от глаз Джанни и немного вернуться к окружающей обстановке. В самом деле, сцена продолжается; Джанни поворачивается другим боком и продолжает говорить. Мы к нему наиболее приблизились в момент, когда идут его слова: «Я написал роман — роман, в котором говорится о воспоминаниях моей ранней юности». Он это сказал нарочно, чтобы посмотреть, как будет реагировать сестра, и она пугается и говорит ему: «Правда? Ты не лжешь?» И тут я — раз! — отхожу и заканчиваю сцену. Если вы хотите, можно сказать, что речь идет о техническом приеме монтажа: именно ему соответствует такое изменение плана в кадре, сделанное с помощью трансфокатора, чтобы не терять время. Это все

та же забота об экономии времени, потому что история короткая, а события сложные.

— Есть некоторые эллипсы, отчасти неожиданные, например в сцене у водоема, когда камера панорамирует на поверхность воды, или в сцене, которая кончается на статуэтке Амура и Психеи.

— Первая сцена — это встреча брата с сестрой, когда камера как бы опускает взгляд к их ногам, чтобы показать их отражение в воде. Такие вещи очень трудно объяснить. Если вы спросите у Рембо (я не прошу вас принимать меня за Рембо), если вы спросите у любого поэта, почему он написал именно вот так, почему он поставил в стих именно это слово, он вам ответит, что он сам не имеет ни малейшего понятия почему. В данной сцене мне хотелось, чтобы лица брата и сестры были показаны перевернутыми. И мы видим их перевернутое отражение, оно постепенно тускнеет и пропадает, в то время как сестра уходит. Брат продолжает смотреть на воду, то есть на ту же опрокинутую реальность. Я чувствовал, что так сделать необходимо; никакого другого объяснения дать не могу, я об этом ничего не знаю. А что касается другой сцены, со статуэткой Амура и Психеи, — согласен, концовка не слишком удачна, мне она не нравится. Ведь речь не шла ни о каком символе, а дело-таки им обернулось, и на меня это навевает скуку. Я же хотел только показать комод, из ящика которого этот юноша, словно играющий ребенок, достает таблетки снотворного со словами: «Посмотри, я собирал все это в доме целых двадцать лет». Смешно, не правда ли? Он готовил эту комедию, начиненную смертью. К сожалению, когда актер выходит из кадра, кадр становится символическим. И мне это не нравится. Но я этого не смог вырезать. <...>

— Ваша работа с Клаудией Кардинале отличается от обычного для вас метода руководить актерами: имеется тяготение к некоторой статичности, к поискам выигрышных моментов, которые выделяются из контекста.

— Всегда нужно хорошо понимать материал, которым ты располагаешь, и искать самый лучший способ его использования. Клаудия не такая большая актриса, она не Анни Жирардо и не Жанна Моро, но в то же самое время она имеет тот тип тяжеловатой, несколько животной красоты, который мне нравился для этой роли. И я знал, что вряд ли смогу добиться от нее того, что мне удалось бы с Жирардо. Та сумела бы выразить нечто огромное, не делая ничего — только полуулыбкой или одним жестом. А Клаудия — другое дело, это существо совершенно иной породы. Я же знаю, что

с лошастью и с кошкой надо обращаться по-разному. Конечно, я должен делать все, что в моих силах, чтобы максимально использовать возможности актера. Нужно найти тот план, тот уровень, на котором актер сможет играть. Клаудия порой производит впечатление некоей статичности, но это потому, что мне было важно полностью использовать то, что идет от ее лица, от ее кожи, от ее глаз, от ее взгляда, от ее улыбки. Для Клаудии Кардинале это новый опыт. <...>

— То, что в ваших последних фильмах нет положительных персонажей, зависит от выбранных сюжетов или от особенностей вашей личной эволюции?

— Думаю, что это зависит от выбранных сюжетов. «Туманные звезды...» — такой фильм, в котором я избегал каких-либо вмешательств со своей стороны, не хотел ни выражать суждений, ни вводить персонаж, отвечающий моим взглядам. Всегда в моих фильмах есть персонаж хотя бы отчасти положительный, который ближе к концу открывает некую надежду. А здесь — у меня такое впечатление, что здесь нет надежды... если только не считать слов раввина в последних кадрах. Я следил за моими персонажами и за тем, что они делают, как за чудовищными насекомыми, которых наблюдают с интересом, но не приближаясь к ним. <...>

— Считаете ли вы фильм «Работа» проходным произведением или чем-то более важным? Нам он представляется одним из лучших ваших фильмов.

— Я тоже так считаю, мне он очень нравится. Думаю, что это эскиз характера современной женщины, каких я знаю немало, прежде всего в миланском обществе. Современной женщины, которая придает действительно большое значение всему тому, что составляют деньги, роскошь, автомобиль, ложа в «Скале» и прочее в этом роде, но не придает значения всему тому, что в самом деле важно. Мне ставили в упрек момент волнения, которое охватывает ее к концу фильма. Полагаю, что это было вполне логично, если иметь в виду образ. Момент, когда она себя чувствует как бы оскорбленной тем, что муж ей платит, — это момент оплакивания самой себя, но не переживания общей ситуации, в которой она ничего не понимает. Она подобна персонажам Чехова в «Вишневом саде», которые позволяют продать сад и вишневые деревья, не отдавая себе отчета в том, что это крушение их среды, крах общества, а не только отдельного человека. Я рад, что вам нравится «Работа», потому что она и мне очень нравится.

— Кстати, по поводу Чехова: что вы можете сказать о режиссуре постановки «Вишневого сада»?

— Трудно говорить до того, как поставлен спектакль. Могу вам только сказать, что я очень люблю текст. Я видел много постановок этой пьесы, и ни одна из них не показалась мне верной тому, что хотел Чехов. Впрочем, известно, что и сам Чехов никогда не был доволен — даже постановкой Художественного театра. Прежде всего ему не нравилось, что его пьесы принимают за трагедии. Он настаивал на том, что речь идет не о трагедиях, а о жизни. В жизни трагедии незаметны, они не выступают наружу. На театральной сцене персонажи Чехова только и делают, что плачут. Это ошибка. Если они плачут, стало быть, они осознают происходящее. Но ведь если бы они это осознавали, то они, наверное, реагировали бы по-другому. На самом-то деле они не осознают того, что произошло. В «Вишневом саде», например, я каждый раз видел последнюю сцену поставленной в манере драматической и патетической. Это ошибка. Эти люди счастливы, что они уезжают, что покидают свой дом и сад, оставляют их разваливаться и гнить. Им до этого совершенно нет дела. Женщина возвращается в Париж — она счастлива вновь увидеть Париж и своего любовника. Брат счастлив, что он наконец едет в город. И все они настолько возбуждены, веселы, настолько счастливы своему отъезду, что забывают старого слугу. Если бы они грустили, то, наверное, спохватились бы, что его забыли, позаботились бы отвезти его в больницу. И все-таки эту сцену, как я всегда видел, ставят в прямо противоположном ключе — драматическом, печальном, похоронном. Я же постараюсь решить ее таким образом, как вам описал. Возможно, я тоже ошибусь.

— Вы сказали: «Если они плачут, значит, они что-то осознают». Любопытно заметить, что и «Работа», и «Леопард», и «Туманные звезды...» кончаются слезами.

— Наверное, я хотел сказать, что тут есть проблеск сознания — бессознательный проблеск сознания. Например, Сандра, которую под конец мы видим в слезах, еще не знает, что ее брат мертв. У нее своего рода предчувствие. Князь в «Леопарде» оплакивает *самого себя*. Ему жаль себя самого, не других, до других ему нет дела. Они все ужасные эгоисты. Так же и Пуле в «Работе» испытывает жалость к себе самой. Когда она говорит: «Скажи отцу, что я наконец нашла работу», она увиживает себя, и это значит, что она чувствует жалость к себе самой, но не оплакивает свое положение в обществе. Тогда это было бы сознание, она же переживает только предчувствие сознания. Таким образом, слезы — это своего рода молчаливый способ выявления подобных вещей. Вы правы:

все мои фильмы кончаются слезами. У Чиро на глазах слезы, когда он говорит о будущем семьи. И Нтони, отплывающий в лодке, показывает нам свое неподвижное, застывшее лицо: он-то никогда не заплакал бы, ведь он сицилийский рыбак, но все равно на его лице можно прочесть печаль. И последний кадр «Самой красивой»... Да, в сущности, и «Белые ночи» — ведь в финале у Мастроянни тоже слезы на глазах, перед тем как навстречу ему попадает собака...

— Итак, можно сказать, что ваши фильмы противоположны фильмам декадентским.

— Абсолютно!

— А как вы представляете себе экранизацию «Постороннего»?

— Я ее представляю себе в точности такой, как Камю написал свой роман. Я не хочу даже писать сценарий. Моя идея состоит именно в том, чтобы следовать книге. На главную роль у меня есть Алан Делон. Мне хотелось бы взять в руки книгу и снимать то, что там написано. Вот что я хотел бы сделать. Мне будет трудновато с продюсерами, но я постараюсь их убедить в том, что не надо ничего трогать, не надо писать сценария.

— Такая ваша позиция соответствует вашему отказу разграничивать между собой разные виды искусства?

— Несомненно. Я считаю, что страницы книги могут быть экранизированы в точности такими, каковы они есть. Подумайте о начале романа: смерть матери, поездка, жара, бдение у гроба вместе со всеми этими стариками, эта тишина, тихие шорохи, эти персонажи, на ходу пьющие кофе с молоком. Все уже сделано, и сделано превосходно.

— А «нейтральность» стиля Камю? То, что было названо «нулевым уровнем письма»?

— Это то, что и надо постараться передать. Это и есть то, что действительно трудно.

— Речь пойдет о внутреннем видении героя?

— Да, я хочу точно того же, что в книге,— того, что читается в строках и между строк. Этого и нужно суметь добиться. Мне хотелось бы, чтобы работа была направлена к раскрытию той правды, которую хотел сказать Камю, но без претензий на то, чтобы писать детализированный сценарий,— это было бы просто смешно.

— Вы и снимать должны в хронологическом порядке.

— Конечно. Именно это я и собираюсь делать.

— Намерены ли вы прибегнуть к закадровому голосу рассказчика, чтобы вместить авторский текст?

— Нет, этого мне хотелось бы избежать. Я еще хорошо не знаю как. Может быть, будет говорить герой. Я не хочу, чтобы Висконти заслонял собой Камю. Я хочу только перенести страницы Камю на экран³³.

— Кажется, вы постоянно изыскиваете общедоступную форму — для кино и через кино...

— Да, я всегда это делал и еще постараюсь это делать, но не с Камю.

— «Туманные звезды...» имеют форму, которую можно определить как «закрытую». Вы придали произведению такой «закрытый» характер посредством самой его формы намеренно?

— Совершенно точно. Этот фильм — такой, как я хотел: закрытый, жесткий.

"Filmcritica",
1965, № 159/160

«Гибель богов» и Германия (Интервьюер Стефано Ронкорони)

— Как родился этот ваш фильм?

— У меня была идея: рассказать об одной семье, в лоне которой совершаются преступления, остающиеся фактически безнаказанными. Где, как и когда в современной истории могли случаться такие факты? Только во времена нацизма. В период нацизма учинялась резня, совершались убийства массовые, убийства отдельных людей, и все это оставалось безнаказанным. Вот почему я развернул историю этой семьи — которая должна была стать семьей стальных магнатов — в обстановке Германии времен подъема нацизма. <...>

— Почему вы не показали эту «историю чудовищ» на фоне нашей истории? Почему не отнесли ее к периоду итальянского фашизма?

— Такой вопрос мне уже задавали... Я отвечу на него так же: скажу о различиях между трагедией и комедией. Постараюсь уточнить. Разумеется, и в Италии фашизм сплошь и рядом оборачивался трагедией. Однако мне кажется, что если стремиться сделать что-то по-настоящему убедительное с точки зрения исторической ситуации, которая может привести к определенному типу преступности и определенному составу преступлений, то германский нацизм более показателен, чем итальянский фашизм: в этом отношении он, наверное, самый характерный в мире. Одним словом, нацизм обернулся величайшей трагедией. Он выступил наружу, как ужасное

кровавое пятно, и разлился по всему миру; тогда как итальянский фашизм на судьбы мира не влиял: можно сказать только об Италии, Албании, еще о некоторых местах. Поэтому я и ответил тогда: если нацизм был огромной трагедией, то итальянский фашизм — это, скорее, комедия. <...> Все-таки мне кажется, что обращение к германскому фашизму более продуктивно, если ты должен снять фильм, который в пределах трех тысяч пятисот метров резюмировал бы смысл переломного момента истории.

— Уточните: что для нас представляет немецкая культура, то есть вся та немецкая культура, которую вы всегда, так сказать, носили с собой?

— Она представляет для меня многое. Особенно произведения философов, романистов и композиторов. Я думаю, что это одна из самых серьезных, самых глубоких культур Европы, послужившая на благо всем европейцам, то есть всему миру. Когда читаешь Томаса Манна — читаешь сознательно, по-настоящему добираясь до сути, — то возникает такое чувство, что ты его полностью принимаешь, хотя он из Любека, а мы миланцы, мы южане, во всяком случае по сравнению с ним. Те самые пресловутые южане, которых сам он рассматривает иногда несколько отчужденно, например в «Смерти в Венеции», горячо любимом мною рассказе, с его описаниями Венеции, венецианцев, беспорядка, обмана, всего образа жизни, столь непохожего на образ жизни немцев. Этим важна немецкая культура. Но с этим никак не связано мое решение сделать Германию местом действия фильма. Развернуть действие в Германии я хотел именно потому, что мне нужно было рассказать историю о рождении нацизма, — мне это представлялось важным. Фильм, однако, не стал только лишь историческим, он представляет собою нечто большее: в определенный момент персонажи его становятся как бы символами. Иначе говоря, обстановка тех времен нужна не только для того, чтобы показать некие столкновения, но, главное, для того, чтобы представить образы в очищенном виде. Лично я вполне удовлетворен; мне кажется, что фильм сможет иметь определенный резонанс, сможет нанести удар — сильный, идеологически нацеленный удар в верном направлении. Сейчас, когда кино поворачивается к развлекательным сюжетам, к простеньким историям сексуальных связей или прямо к порнографии, я считаю, что мой фильм призывает к порядку, он говорит: «Дорогие господа, есть серьезные темы, которыми стоит заняться».

— Мне представляется, что в этом фильме нацизм, скажем — «нацифашизм», чтобы придать разговору более широкое значение, вас интересует, скорее, как некий неизбывный момент духовной жизни, как ситуация, которую каждому из нас, в одиночку или коллективно, суждено пережить, как концепция насилия и т. д., а не как определенное, ограниченное во времени историческое событие. Не кажется ли вам, что здесь есть опасность: когда вы ставите фильм или пишете, стараясь дезисторизировать проблему, не рискуете ли вы придать разговору чрезмерно символический характер?

— Но заметьте, что я не делал этого «разговора» символическим.

— Вы сами говорили о персонажах-символах.

— Дело в том, что при таком «дезисторизировании» раскрывается проблема, она встает как бы сама собой. Но сказал это вовсе не я. Из тех, кто видел фильм, некоторые говорили мне о своем впечатлении, что он «более чем исторический», и это была с их стороны положительная оценка. То есть фильм, который рисковал оказаться историческим фильмом, и не более того, не остался таковым. И не потому, что его персонажи символизированы, а потому, вероятно, что его смысл более широкий, чем изображение определенного периода истории Европы. Между прочим, я никогда и не хотел делать этот фильм как исторический.

Помимо всего прочего я думаю, что из всех интерпретаций фашизма самой правильной — и более верной, чем интерпретация фрейдистского, психоаналитического характера, — является точка зрения, рассматривающая нацизм как последнюю фазу мирового капитализма, как результат классовой борьбы, достигшей своих крайних последствий и находящей свой крайний выход; отсюда вся чудовищность нацизма или итальянского фашизма, после которой естественно должно следовать не что иное, как эволюция в направлении к социализму. <...>

— Но если бы я как зритель должен был ответить на вопрос, каково мое восприятие фильма, то я сказал бы, что меня поразила трактовка нацизма как предельной сексуальной извращенности.

— Да, и это именно для того, чтобы, рассказывая об установлении нацизма, подчеркнуть его непристойность — з подлинном смысле слова. Ведь фильм кончается, когда нацизм только еще начинается. Мы забываем, что в дальнейшем — по окончании моего фильма, скажем так, — нацизм развивался еще девять лет, и я именно хотел показать, что

восходил он на самой ужасной, самой гиблой почве; какая только возможна: тем самым я хотел дать обоснование девяти годам его жизни и всему тому, что нацизм за это время натворил во всем мире. <...> Я хотел взять какую-то одну маленькую группу, некое ядро, и взял семью, внутри которой решил развязать игру самых низких, самых подлых инстинктов. Это лишь один пример, им вовсе не исчерпывается весь нацизм; у нацизма были также и другие аспекты, но я принял во внимание данную его сторону, оставив без внимания другие, потому что иначе... мне пришлось бы писать историю Третьего рейха. А это было невозможно. <...>

— В начале фильма все персонажи готовятся в своих комнатах к праздничному обеду, чтобы поздравить дядю Иоахима, и это напоминает начало «Будденброков», — а потом неожиданно разражается трагедия.

— Столовая как место соединения семьи, столкновение участников этого типичного ритуала — это есть почти во всех моих фильмах. Есть это и в «Леопарде», есть даже в «Рокко и его братьях». В этом смысле всё так, как вы говорите: семья как улей, каждый трудится в своей ячейке, но потом все собираются в каком-то центральном месте, где находится пчелиная матка. И всегда именно там вспыхивают семейные драмы: в больших семьях почти всегда случается так. Действительно, обед в первой сцене отчасти вдохновлен обедом в «Будденброках». Хотя это и совсем другой сюжет, однако сбор семьи, чествование старика, определенный тон торжественности — все это, несомненно, в чем-то напоминает обед в «Будденброках». Мне хотелось бы сделать эту сцену еще немного более немецкой, чем она получилась. Но, к сожалению, я, наверное, недостаточно хорошо знаю Германию, хотя и вполне хорошо знаю страницы Манна. Мне надо было бы пожить в какой-нибудь патриархальной немецкой семье, чтобы лучше понять некоторые вещи. <...>

— Мне кажется, что, начиная с «Туманных звезд Медведицы...» и далее для интерпретации ваших фильмов все меньшее значение имеет Маркс и все чаще надо прибегать к Фрейд.

— Я не вижу в моем фильме ничего фрейдистского, кроме того, что касается отношений между матерью и сыном. А Маркс понят и истолкован не поверхностно, он понят и истолкован основательно. Ситуация этой семьи рассматривается с марксистской точки зрения: нет и не может быть никакого

выхода для семьи, которая вот так сложилась, которая таким образом действует, так себя ведет и которая несет за все это такую ответственность. Этот фильм у меня — более марксистский, чем когда-либо, потому что в нем марксизм, освоенный и осознанный, дает о себе знать при достаточно дистанцированной авторской позиции, что, на мой взгляд, возможно только при хорошем усвоении марксизма — без каких-либо «романтических» порывов к нему или отходов от него. Мне кажется, что все эти разговоры надо отбросить; проблему надо ставить более четко, более серьезно.

О Фрейде здесь не стоило бы и вспоминать, но если уж вам так хочется говорить о нем — что же, хорошо, ведь во всем можно усмотреть Фрейда. Вероятно, также и в моем фильме, поскольку в нем дан «эдипов комплекс»³⁴ — в финале, когда Мартин, который ведет семью к позору и гибели, доходит до того, что совершает свою последнюю выходку, раздевшись перед матерью. Вот тут, если вам угодно, мы вполне погружаемся во Фрейда, поскольку тут обнаруживается, развивается и приходит к завершению тот «эдипов комплекс», который с самого начала господствует в отношениях между матерью, сыном и любовником.

— Каково ваше впечатление от современного кино?

— Хватит, однако! Какое это имеет отношение к книге?

— Имеет отношение: хотелось бы знать, отражает ли эта похоронная мрачность, эта яростность вашего фильма тот климат, который царит в сегодняшнем кино?

— Меня ни в коей мере не затрагивает атмосфера сегодняшнего кино. Я вижу, что кино представляет собой то, что оно теперь представляет, я это вижу, я это констатирую — и basta. По-моему, самым сильным из всего, что дало нынешнее кино, остается до сих пор, к сожалению, трагедия, происшедшая не так давно в доме Полянского³⁵. Я хочу сказать, что фильмы, которые ставят эти господа, в конечном счете оказываются тем самым, что потом случается с ними в жизни. А вам разве не кажется сценой из фильма Полянского это убийство пяти человек, к тому же еще наркотизированных, у него в доме? То, что происходит за пределами кино, — куда более подлинная реальность, вот что я хочу сказать. А в общем, сегодняшнее кино, к сожалению, недостоверно, неглубоко, мало прочувствовано. Я никак не могу уловить в молодых и в самых молодых оригинальность, ощутить их подлинную природу. Мне кажется, они заняты скверным подражателем. Годар создал школу, но я всегда терпеть не мог годовцев. Кармело Бене, Фаэнца и Сампери³⁶ никогда не каза-

лись мне убедительными, тогда как для предшествующих нам поколений, я уверен, были убедительными «Пайза», «Похитители велосипедов», а может быть, даже и «Земля дрожит». Мы тогда зачинали определенное направление, чтобы последовательно, до конца развивать его. А что зачинают эти молодые? Если кино должно завтра опереться на их силы, то боюсь, что кадры пока еще очень жалкие. <...>

"La caduta degli dei".
A cura di S. Roncoroni.
Bologna, 1969

«Смерть в Венеции» и отношения с Томасом Манном (Интервьюер Лино Миччикé)

— Начнем с самого очевидного. Почему именно «Смерть в Венеции»? В твоих фильмах полно прямых и косвенных «манновских» отсылок («Рокко и его братья», «Гибель богов»), но «Смерть в Венеции», если не считать «хореографического действия» по «Марио и волшебнику», — это твое первое непосредственное обращение к Томасу Манну, хотя в творчестве писателя «венецианская новелла», при всех ее неоспоримых эстетических достоинствах, выглядит слишком уж привязанной к определенному времени и весьма мало актуальной по своей тематике.

— Прежде всего: я не нахожу, что то, о чем говорит Манн в «Смерти в Венеции», так жестко «датировано» в том смысле, что сегодня это уже превзойдено. Я бы сказал, что тема этой новеллы — а ее можно переосмыслить хотя бы как тему «смерти искусства» или как тему превосходства «политики» над «эстетикой» — все еще остается современной. С другой стороны, сам же ты признал, кажется, в своей статье «Висконти» в «Кинословаре», что у меня теперь уже широко развиты мотивы, более тесно связанные с непосредственной действительностью. А в данном случае речь шла о том, чтобы осуществить одно из моих давнишних желаний. Меня всегда привлекала тема разлада между искусством и жизнью. Тема разлада между художником, с его эстетическими устремлениями, — и жизнью, между его пребыванием как будто бы над историей — и его причастностью к «историческим» условиям буржуазного общества. Но не только это. Скажу тебе больше. Хотя эта тема меня привлекала давно, поначалу я не решался к ней обратиться и, действительно вынашивая ее долгие годы, все время откладывал этот свой проект. Я ждал,

пока достигну зрелости и опыта, достаточных для того, чтобы взыться за тему конечных итогов — тему, которой способствуют зрелость и опыт и которая также заключена в новелле Манна. Мне показалось, что подходящий момент наступил только теперь, после «Гибели богов», то есть когда почти закончен тот «разговор» во многих главах, что я веду уже столько лет. <...>

— Вопрос я задал для того, чтобы подвести к другому вопросу. Я тебе вначале сказал, что «Смерть в Венеции» Манна мне кажется слишком привязанной к времени. Я имел в виду, что эта вещь не есть ни «Улисс», ни «Процесс»³⁷. То есть она не обладает достаточной временной универсальностью. По-моему, ты сам это почувствовал, так же как почувствовал и то, что, если продолжить действие во времени, писатель Густав фон Ашенбах, увлекшийся эфебом в Венеции, мог бы не умереть от холеры, а дожить до 30-х годов и надеть, как Ашенбах в «Гибели богов», нацистский мундир. То, что ты это понял, доказывают, на мой взгляд, те контаминации, при помощи которых ты нарушил замкнутую линейную структуру новеллы Манна, введя в нее посредством flashback * новые элементы, отчасти порожденные «сознанием дальнейшего» и, так сказать, смещающие «датировку» повествования.

— Эти, как ты сказал, контаминации возникли из необходимости сопрячь в фильме ряд мотивов, которые у меня запрашивались. А то, что ты называешь «сознанием дальнейшего», — это, в сущности, мой интерес, который не ограничен отдельными эпизодами культурной жизни тех лет, а обращен ко всему характерному для них комплексу культурных веяний, делающему это время фундаментальным для понимания дальнейшей истории двадцатого века. Я думаю, что не случайно теперь, после «Смерти в Венеции», я хочу заняться прустовскими «Поисками». По существу, даты совпадают: ведь Марсель начал писать «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» ** именно в 1911 году, а закончил как раз в 1918-м³⁸, когда у Манна уже рассеялся реакционный туман «Размышлений аполитичного» и начал вырисовываться замысел «Волшебной горы». В эти годы, грубо говоря, между 1911-м и 1918-м, не только для Манна, но и вообще для европейской буржуазной культуры настала пора отдать пол-

* «Бросков назад», ретроспекций (англ.).

** «Давно уже я привык укладываться рано» — первая фраза романа Марселя Пруста «По направлению к Свану» (перевод Н. М. Любимова).

ный отчет в происшедшем. Все проблемы встали в новом свете, а все прежние решения, все старозаветные иллюзии были сметены войной. Также и поэтому мне хотелось наметить некоторое расширение тематики «Смерти в Венеции»; чтобы сделать ощутимым то «сознание дальнейшего», которое у Манна выражается исключительно с помощью иронии. <...>

— В новелле Ашенбах — литератор, даже преуспевающий литератор, более того, «образцовый» представитель культуры. Ты сделал из него музыканта. По-моему, такая перемена требует каких-то объяснений.

— Основным исходным пунктом было то, что в кино легче изображать композитора, чем писателя. Потому как, рассказывая о композиторе, всегда можно дать услышать музыку, а рассказывая о литераторе, приходится прибегать к надоедливому и маловыразительным уловкам вроде «закадрового голоса». Но хотя это и первое обоснование того, почему я превратил Ашенбаха из писателя в композитора, все-таки решающим, надо сказать, тут было побуждение, вызванное некоторыми свидетельствами и пояснениями к новелле, из которых явствует, насколько повлияла на Манна, вдохновляя его, исторически конкретная фигура музыканта — Густава Малера. Помимо Эрики³⁹, которая так прямо и говорит в предисловии к опубликованному собранию писем отца, сам он утверждал это в одном своем письме 1921 года к художнику Вольфгангу Борну⁴⁰, который без всякой предварительной договоренности с писателем по этому вопросу выполнил серию иллюстраций к новелле, придав Ашенбаху внешность Малера. Также и встреча Малера с Манном, хотя и мимолетняя, не получившая продолжений, произвела глубокое впечатление на писателя, который в записке Малеру, написанной сразу после той их встречи, назвал его человеком, «в котором воплощена самая святая и строгая художественная воля нашей эпохи». И опять-таки, как утверждал Манн, именно в то время, когда он на Бриони готовился писать «Смерть в Венеции», он читал медицинские бюллетени об агонии композитора, а затем и сообщение о смерти, которое его глубоко потрясло. И никак нельзя считать случайным тот факт, что имя Ашенбаха — Густав, точно как у Малера.

И наконец, следует добавить, что уже для «Гибели богов» я намеревался использовать музыку Малера, а отказался от этого только потому, что американцы упростили меня взять Мориса Жарра⁴¹, на что я пошел отчасти против собственного желания.

— И, я бы сказал, с очень плохими результатами. С точки зрения музыкальной это твой худший фильм. Возвращаясь к музыке в «Смерти в Венеции» и к Малеру, я тебе должен признаться, что был немного изумлен таким исключительным и, в сущности, довольно самоочевидным выбором: из всего, как-никак обширного, малеровского творчества ты взял самый известный отрывок — маленькое Адажио из Пятой симфонии. И используешь ты его добрых шесть раз (пять — в оркестровой версии и один — в фортепианном переложении), притом очень протяженно по сравнению с относительно короткой цитатой из Третьей симфонии, которая меня, впрочем, тоже несколько удивила, ибо я-то ожидал услышать — с точки зрения более полного соответствия зрительному ряду и самому сюжету — пятаю из «Песен об умерших детях». Ведь Третья симфония входит в фильм таким образом, что служит как бы прелюдией к похоронам девочки. А с другой стороны, почему не предчувствия смерти из последней части Шестой симфонии, почему не ирония Анданте аморозо из Седьмой, почему не апокалипсизм Адажио из Десятой?..

— Вначале у меня было много идей и всяких предположений, и я заново разобрался во многих малеровских «кусках». Более того, я уже приготовил другие отрывки, предназначая их для пробного монтажа с изображением, чтобы определить, как они работают. И вот в тот день, когда я проверил маленькое Адажио из Пятой, мне сразу стало ясно, что оно в совершенстве, как если бы прямо предназначалось ad hoc *, смыкается с образами, движениями, монтажными стыками, внутренними ритмами. Также и первая часть Десятой, как ты говорил, могла бы работать в некоторых местах; но маленькое Адажио из Пятой — оно работало лучше. Нечто похожее произошло и с «Песнями об умерших детях», которые я имел в виду вплоть до самого начала съемок. Они не подошли к изобразительному ряду. Впрочем, выбор четвертой части Третьей симфонии был продиктован еще и прекрасными стихами Ницше, которые в ней поются:

«О человек!
Внимай! Внимай!
Что говорит полночный мрак?
«Я спал, я спал —
и я очнулся от глубокого сна...»

Эти стихи очень многое выражают, и они полностью совпадают со смыслом данной группы кадров и всего фильма в

* Для данного случая (*лагин*).

целом. Жаль только, что поймут их единственно лишь в Германии.

— А колыбельная Мусоргского, которую поет Маша Предит? Она очень красива, но в музыкальном отношении придает финалу фильма тональность несколько иную, чем малеровская музыка.

— Колыбельная не была запланирована и возникла нечаянно. Я предполагал, что незадолго до смерти Ашенбаха пляж, ранее переполненный толпой, превратится как бы в пустыню и останутся на нем только русские, то есть самые бесстрашные, самые общительные, самые большие говоруны. А когда я приступал к съемкам этой сцены, мне пришло в голову, что ведь среди статистов находится Маша Предит, в прошлом превосходная камерная певица. И тогда я попросил ее спеть мне что-нибудь по-русски. Она немного испугалась, так как у нее не было нот и петь ей пришлось бы на память, и она раздумывала двадцать четыре часа, а потом спела эту колыбельную Мусоргского. Когда она пела, вся «труппа» стояла вокруг в ошеломлении и была глубоко растрогана, а я сразу подумал, что этот лирический момент может явиться самой точной, какую только можно желать, музыкальной прелюдией к смерти Ашенбаха.

Чтобы удовлетворить твое любопытство, могу сказать, что музыкальный фрагмент, который в фильме Альфрид играет на рояле,— это отрывочек из Четвертой симфонии, исполняемый самим Малером: он переписан со старой пластинки, где собрана музыка Малера, Рихарда Штрауса и других в авторском исполнении.

— А при чем здесь «К Элизе» Бетховена, которую Тадзио играет в зале гостиницы, а потом, ненамного лучше, играет Эсмеральда в борделе?

— А, это получилось в самом деле случайно. Я хотел снять сцену с Тадзио за роялем и попросил мальчика сыграть мне что-нибудь такое, что он умеет. Тогда он и сыграл «К Элизе», которую я повторил в следующей затем сцене в публичном доме.

— Но таким образом ты сделал Тадзио немножко проституткой, а проститутку — немножко Тадзио.

— Именно этого я и хотел. Для меня действительно было важно соединить и в то же время разделить элемент «заражения» и чувственной привлекательности, с одной стороны, и элемент детской чистоты — с другой. Ведь девушка из публичного дома немного напоминает Тадзио, у нее чистое личико маленькой девочки, и, кроме того, она заставляет вспомнить

(по крайней мере тех, кто читал) о «Докторе Фаустусе», а точнее говоря, о том намеке на биографию Ницше, который дан в этой книге. В общем, Ашенбах, связывая присутствие Тадзио с воспоминанием о проститутке, то есть с прикосновением к «испорченности», происшедшим много лет назад, до конца осознает двусмысленный, «греховный» аспект своего отношения к Тадзио. Одним словом, он жертва: как некогда с Эсмеральдой, он опять жертва собственной слабости. Стало быть, Тадзио как бы заново воспроизводит то, что было одним из полярных противоречий жизни Ашенбаха. И это противоречие, представляя ему жизнь как альтернативу и антитезу тому строго интеллектуальному миру, тому «сублимированному образу жизни», в котором Ашенбах себя замкнул, — оно завершается смертью. Эсмеральда и Тадзио представляют собой не просто жизнь, но ту ее особую, волнуемую и заражающую сторону, которой является Красота. Томас Манн в своей статье «О браке» цитировал Платона:

«Кто увидел красоту воочью,
Тот уже отмечен знаком смерти» *.

Я даже хотел, чтобы эти слова стали «рекламным девизом» фильма, потому что именно в них заключен его главный смысл.

— В твоём подходе к образу Тадзио я нахожу любопытное противоречие. В самом деле: с одной стороны, ощутима тенденция дезэротизировать взаимоотношения Ашенбаха и Тадзио, наделяя их, посредством flashback, приметам чьего-то отцовского или же вводя ассоциации прямо-таки ангелические (как в том крупном плане мальчика в соборе Сан Марко — со свечами, образующими венчик); а с другой стороны, у тебя по сравнению с текстом новеллы происходит гораздо чаще обмен взглядами, более напряженными становятся эти хождения вслед...

— Ты прав по первому пункту. Ведь Тадзио — это, между прочим (хотя и не только), мальчик, отдыхающий у моря вместе с мамой. То, что изумляет Ашенбаха на пляже, — это атмосфера семейной идиллии, чистейшего счастья, спокойной ясности. Но flashback его идиллии завершается видом туч, заволакивающих небо. И Тадзио, вновь появившись на пляже, кажется словно вышедшим из этой непогоды... А с другой стороны, отношения с Тадзио двойственны и у самого Манна. То, что происходит с Ашенбахом, имеет чисто головной, ин-

* Перевод С. К. Апта.

теллеktуальный характер: у Манна по этому поводу сказано, что речь идет «о чем-то очень чистом» (по-французски даже еще лучше: «trés convenable» *). И в то же время здесь имеется нечто такое, что беспокоит Ашенбаха, выводит его из равновесия, нарушает его привычную выдержку. Вот в чем тут дело, а значит, и рассказывать обо всем этом следовало в манере легкой, несколько изысканной, с той деликатностью, которая не допускала бы ничего неблаговидного. Надо было учитывать еще и то, что все факты, когда они переносятся со страниц книги на экран, приобретают как бы иную плотность, начинают по-другому выглядеть.

Скажу тебе больше: именно потому, что я хотел удержаться на уровне этой, все-таки неоднозначной, деликатности, я не стал снимать эпизод кошмара, который есть в новелле и предусматривался по сценарию. Честно говоря, этот эпизод кошмара и в самом тексте ужасен, хотя там он имеет какое-то оправдание, поскольку выражает вкус той эпохи ко всяческой живописности и причудливости. Но если бы я сегодня попытался воспроизвести такого рода вакханалию, то у меня получился бы либо самый худший вариант Феллини, либо, того хуже, самый лучший вариант Фульчи⁴². Вначале, правда, я думал снимать эпизод кошмара в «Блоу-ап» — это такой ресторан в Мюнхене, очень похожий на Malebolge **, со многими кругами и оркестром проклятых: Ашенбах там появился бы, словно совершив прыжок более чем в полвека. Но потом я счел за благо отказаться от этого, имея в виду, что в фильме это привело бы к несообразности, к нарушению единого тона. И я предпочел заменить эпизод кошмара, который в книге соответствует предельному моменту депрессии, предвещающей смерть, эпизодом фиаско на концерте, который в фильме так же соотносится с моментом наибольшей подавленности, отчаяния перед концом.

— В твоём предыдущем обращении к Манну — хореографическом действе «Марио и волшебник» — явно присутствовал целый ряд элементов и отсылок исторического, бытового и политического характера, которые в рассказе как бы только подразумевались, хотя метафора была совершенно ясна во всех своих деталях. Здесь же, напротив, отсутствует даже минимум историко-политических примет времени, если не считать примет декоративно-обстановочных. Наверняка найдутся люди, которые упрекнут тебя, например, в том, что ты не вложил в уста кому-нибудь из второстепенных персонажей хотя бы

* «Очень приличном».

** «Злые Щели» (Данте. Ад. XVIII. Перевод М. Л. Лозинского).

какую-то реплику про ливийскую кампанию или про Джолитти⁴³.

— Скажу тебе, что вначале я предполагал что-то такое в этом роде. К примеру говоря, упоминание о войне в Ливии среди фоновых реплик, которые можно было бы слышать в холле гостиницы или на пляже. Но я от этого сразу же отказался. Мне это представилось похожим на какой-нибудь телевизионный горе-спектакль, где кто-то входит и изрекает: «Верди сказал, что мысль летит на золотых крыльях», или вдруг появляется Сент-Бёв и озадачивает присутствующих: «Флобер говорит, что мадам Бовари — это он». Ведь ясно, что такого рода псевдоисторическая дидактика не срабатывает вовсе, а, наоборот, вызывает противоположный эффект. В «Марио и волшебнике» — другое дело, там все было заключено в обстановке и фашистская Италия представляла тот подлинный сюжет, на котором Манн строил свою метафору. <...>

— Говоря об историческом «расположении» сюжета и его отличиях от других твоих произведений, необходимо, мне кажется, констатировать, что в «Смерти в Венеции» исчез положительный персонаж, который все-таки у тебя присутствовал вплоть до «Гибели богов» (там это Герберт). Среди критиков творчества Висконти целое течение составляют те, которые на твоих положительных персонажах (муж Магдалены Чеккони, Уссони, Чиро, Герберт) целиком построили систему истолкования Висконти как певца прогрессивного будущего мира и рвут на себе волосы, если «положительный герой» оказался персонажем второстепенным или ты его недостаточно развил. Мне представляется, что эта теория неубедительна, если не считать «Земля дрожит», которая для меня, как бы там ни было, остается твоим самым лучшим фильмом. Но так или иначе, в данном случае о каких-либо положительных персонажах нельзя даже и говорить.

— Ну, знаешь ли, сам выбор темы не позволил этого. В фильме только один герой, Ашенбах, а все остальные подчинены ему. Было просто объективно невозможно, кроме как в эвентуальном обмене репликами насчет смены кабинета Криспи кабинетом Джолитти⁴⁴, включить в фильм какой-либо исторически более четко очерченный персонаж, а тем менее — «положительный персонаж». С другой стороны, мне кажется, что можно иметь, и продолжать иметь, определенные убеждения без того, чтобы постоянно читать самому или заставлять своих героев читать «Верую». Что касается всей этой истории с «положительными персонажами», как интерпретируют это некоторые критики и как я сам к этому от-

ношусь, в твоих словах есть доля правды. Не далее как вчера мне попалося на глаза письмо Аристарко: он пишет мне, что прочитал сценарий «Гибели богов» и очень рад тому, что я вернулся к своим «большим темам», но ему не нравится, что с образом Герберта произошло примерно то же самое, что и с образом Уссони. В этом смысле, мне кажется, ты попал в точку. Разумеется, если я вскорости, как я надеюсь, буду делать «Волшебную гору», там найдется место — более того, там обязательно нужно найти место — и для противопоставления персонажей и для конкретных исторических соотношений. Но в «Смерти в Венеции» это было невозможно. <...>

— <...> Если переменить тему: у Томаса Манна в «Размышлениях аполитичного» есть один пассаж, в котором он касается проблемы, уже намеченной им в прошлом, и к ней он еще вернется впоследствии⁴⁵. Это звучит так: «Живая, духовно незначительная общедоступность воплощения приводит в восторг буржуазное большинство, но молодежь, страстную и непосредственную, захватывает только проблематическое»*. Другими словами, Манн очень точно понимает ту дихотомию, что существует между «буржуазным большинством» (а в нашем случае мы могли бы сказать — широкой публикой) и «молодежью». Так вот, не находишь ли ты, что твои недавние высказывания о молодежи, особенно о молодом кино, в полемичности своей недостаточно великодушны?

— Может быть. Но я хочу только одного — понять. Пусть мне дадут возможность их понять. Я никогда не требовал ничего иного, но ответа так и не нахожу. Появился бы сейчас Виго⁴⁶ — я уверен, он смог бы донести до меня проблемы и желания молодых. Но похоже, что нет такого Виго, и я это говорю с огорчением. Потому что наше поколение — старое, оно идет к концу, а наследников у него нет. <...>

“Morte a Venezia”.

A cura di Lino Micciché.
Bologna, 1971

От «Семейного портрета» к Д'Аннунцио (Интервьюер Лина Колетти)

— Висконти, все вокруг ждут не дождутся. Говорят, этот ваш новый фильм, «Семейный портрет в интерьере», — такой автобиографический, такой глубоко интимный... Как бы кусок вашей жизни. Прямо-таки краткий пересказ...

* Перевод Н. Ман.

— Нет-нет, постойте,— это неправда. В нем нет ничего автобиографического. Разве что общее настроение, какие-то глубинные чувства... Но это ведь само собой: когда создаешь что-то, не можешь раздвоиться — какая-то часть тебя неизбежно туда «переливается», и в конечном итоге это всегда ощути-мо. Ну, хватит об этом. Герой моего фильма — кто? Профессор. Человек, который собирает картины и живет этой своей страстью. А я кто? Киношник, который ежедневно отправляется на съемочную площадку. Даже теперь, когда эта болезнь меня скрутила, такой удар нанесла... И потом... Ведь он же отшельник, он себя отделил от мира, он говорит: «Если бы вместо произведений искусства я занимался людьми, их проблемы становились бы моими и в конце концов поглотили бы меня». Я вовсе не таков: у меня есть моя работа, есть мой круг людей, и я очень рад людям, ими я занят в первую очередь, а уж потом только — произведениями. Полного одиночества я избегал всегда, всегда его ненавидел, а если и стремлюсь к одиночеству, то к совершенно другому. Которое выбираешь сам, когда ограничиваешься немногими друзьями или предпочитаешь остаться один, со своими книгами, со своей музыкой, нежели быть среди тех, кто ничего не может тебе дать и кому ты сам тоже ничего не сумел бы дать. Есть у меня человек десять или пятнадцать, которых я люблю очень и которые меня любят. Которые всегда были со мной чистосердечны, искренни. Я тяжело болел, вы знаете. И за это время стал как-то еще больше понимать, все поверхностное отошло на задний план. Два месяца в больнице... Нелегкие месяцы, поверьте. И вот: кто-то посылал мне телеграммку, такую сердечную, дружескую... Люди приезжали в Цюрих — на день, на десять дней, на месяц. А некоторые, знаете, специально ехали из Франции, чтобы со мной повидаться, хотя бы на несколько минут. Пусть это банально, давно всем известно, но я вам скажу: вот так и поступают настоящие друзья, а другие... Какое ужасное разочарование, как это горько... Думаешь: «Ты их так любил, казалось, что они тебя тоже... Где же они теперь?»

Это, милая моя, не эгоизм. И не эгоцентризм. А просто — когда наступает решающий момент в жизни человека, то, если ты его на самом деле любишь, тебя ничто не остановит. Ни расстояния, ни важные дела, ни трудности. Это так естественно. Конечно, если ты человек. Если ты способен чувствовать. Если тебе тоже довелось кое-что претерпеть и ты не старался всю жизнь любой ценой уберечь свою шкуру... Чтобы вам было ясно: по мне, в тысячу раз лучше чувствительный идиот,

чем холодный циник семи пядей во лбу. С таким типом мне всегда было и будет неловко, и всегда он для меня был и останется далек. <...>

— Да, так ваша болезнь, Висконти...

— Мне, милая моя, послезавтра исполнится шестьдесят восемь. Но клянусь, ни старость, ни болезнь не подавили моего желания жить и создавать. Я чувствую себя в силах сделать еще не один, а десять фильмов. Кино, театр, мюзикл... Хочется браться решительно за всё. Со страстью! Потому что всегда надо гореть страстью, когда берешься за что-то. Да и вообще, для чего мы здесь, как не для того, чтобы гореть — до тех пор, пока смерть, этот последний акт жизни, не завершит нашу оперу, превращая нас в пепел...

В моем возрасте обычно отправляются на покой. А уж если ты болен, то и подавно. Но если бы меня заставили лежать в постели и дожидаться, пока истечет положенный срок, — вот тогда я наверняка... окошел бы гораздо раньше времени. Профессор Крайенбюль⁴⁷ там, в Цюрихе, сразу понял, как я устроен. Он так прямо и сказал: «Не надо вам, Висконти, задерживаться здесь. Выходите из больницы и принимайтесь за дело». Я отбыл сразу, как только это стало возможным. Шел монтаж «Людвига» — работа тяжелая, беспокойная. Но в ней-то и было мое спасение: я могу жить, только если сопротивляюсь, если хватаюсь за возможности разума — он, к счастью, не поражен... Боже мой, раньше я был свободен. Я так небрежно обращался со своим организмом — так, как будто ничего естественнее на свете и быть не может. А потом вдруг... Удар, пощечина, иначе не скажешь. И полный пересмотр всего. Вдруг оказалось, что некоторые вещи я уже не смогу делать. Что свобода ушла навсегда. Вот за это я ненавижу свою болезнь: за то, что она лишила меня свободы. За то, что унизила меня и постоянно продолжает унижать. Ведь нужно было заново учиться ходить, двигать руками, делать ими что-то. Да еще кто-нибудь должен присматривать за тобой, все время быть рядом, чтобы помочь тебе одеться, обуться, помыться, причесаться... Это так унижает, милая моя. Это так больно ранит. Ну и, конечно, начинаешь возмущаться. Но только внутри себя: при людях — ни к чему, это было бы несправедливо. Знаете, бывают дни, когда я сам себя с трудом выношу. И тогда, чтобы не думать, чтобы «не чувствовать», веду себя еще прилежнее, еще больше отдаюсь работе. Не сказать, чтобы я вообще был особенно дисциплинированным человеком: и курить продолжаю, и на работе тяну воз тяжелее, чем надо бы, — если раньше выдавал сто, сейчас

стараюсь не меньше девяноста. Живости поубавилось, конечно... На днях тут был Делон, и он сказал мне: «Vous rappelez que vous faites tous, tous les personnages, dans la piece...» «Et maintenant, mon cher Alain,— ответил я ему,— je ne peux plus faire tous les personnages. Je reste là à dire: faites ça, ça, ça et ça...» *. Да, так оно и было, дорогая моя: я всегда вставал перед актерами и проигрывал их роли. Теперь уже — нет, теперь приходится ограничиваться объяснениями на словах. Эти ограничения, с которыми ты вынужден смиряться, — страшная вещь.

— Вернемся к фильму, Висконти. К его теме. Ведь это опять постоянная для вашего творчества тема семьи. Вернее, ее распада, ее саморазрушения.

— Да, верно — мои фильмы действительно таковы. Они — о семьях, которые терпят крах. Вспомните «Леопарда», вспомните «Гибель богов». Это всегда «негативные» истории, вы правы... Кроме фильма «Земля дрожит», пожалуй... Вы спросите почему? Почему я рассказываю так, как если бы мне нужно было вознести заупокойную молитву? Да потому, что говорить о добрых чувствах легче, а о менее добрых труднее, но в то же время более правильно и более уместно. Я люблю рассказывать трагические истории, это правда. Рассказывать об отношениях, которые обостряются до такой степени, что уже не могут дать начало ничему позитивному. Но только личные воспоминания тут ни при чем, с моим прошлым это никак не связано.

Вы знаете, у меня была такая необыкновенная семья. Между нами было и осталось такое согласие, такая тесная связь. Нас было семеро детей, и вырастили нас удивительные отец и мать. Мой отец! Он был аристократ, но человек вовсе не пустой и уж никак не глупый. Образованный, чувствительный, любил музыку, театр. Помогал нам всем понимать и ценить искусство. Я с детства привык к запаху сцены. Какие актеры бывали у нас на виа Черва! ⁴⁸ А удивительная, великолепная труппа «Ла Скала»? Тогда «Ла Скала» была частной компанией, существовала на средства меценатов — сначала моего дедушки, потом дяди... И еще — аптечный запах, я его запомнил с детства. Потому что фамилия моей матери — Эрба. Она была из мещанской семьи, ее родные начинали с того, что продавали лекарства на улице, с тележки. Но в годы моего детства это уже было крупное предприятие. И вот мы,

* «Смотрю на вас и вспоминаю, как вы изображали всех персонажей пьесы». — «А теперь, мой дорогой Ален... я уже на это не способен, я только говорю: делайте так, так и вот так...» (франц.).

дети, входили в пропахшие карболкой коридоры — это было так увлекательно, настоящее приключение... Я думаю, что чувство конкретности, которым я оказался наделен, — оно передалось именно по этой линии, по материнской. Знаете, моя мать вела чрезвычайно светскую жизнь: эти большие балы, эти обеды, эти приемы, каких уже нигде не устраивают, — в наших гостиных бывали все сливки миланского общества... И всем этим занималась моя мать, но в первую очередь — детьми. Как сейчас помню: у каждого из нас был какой-то музыкальный инструмент, и вечером она приходила в спальню и прикалывала к стене листок, где ее рукой было написано: «Шесть часов — урок виолончели у Лукино. Полседьмого — урок фортепиано у Луиджи...» Конечно, было нелегко. Ведь потом это пришлось совмещать со школой. Но все-таки растили нас живыми людьми, а не аристократическими неряхами вроде некоторых римских князей — тех, которые не хотят ничего, кроме как бездельничать... Вот именно тогда я научился быть строгим. И к себе самому и к другим. Это и понятно: если привык требовать максимальной отдачи от себя, потом требуешь того же от других. В самом деле, я никогда не допускаю приблизительности. Нужно выполнить работу — работаю, и точка. А все эти перерывы, чтобы пить кофе, чай или заниматься бесполезной болтовней, — их я с трудом терплю...

— Да, этим вы славитесь. Говорят, что и на съемочной площадке и на сцене Висконти в высшей степени строг.

— Эта «высшая степень» необходима. Ведь человек сам по себе — существо не столь уж дисциплинированное и сознательное.

— Я забыла: вы пессимист...

— Я объективен, только объективен. В конце-то концов, достаточно поглядеть вокруг. К чему пришел человек — с его маниями, с его ложными идеалами? К тому, что мир рушится. К отчуждению, злобе, убожеству. К полной неспособности владеть собой. И в Италии дела обстоят хуже, чем в других местах. В этой стране на правительство нельзя надеяться, потому что не преодолено вот это все: мелкая ревность, мелкая зависть, мелкие противоречия... мрачно все это, что говорить. И нелепо. <...>

— Вот о чем я хотела завести разговор, Висконти. Ведь и впрямь непонятно... В разгар фашизма, в то время, когда кино еще не поднималось выше идиотского уровня «белых телефонов», вы подарили нам «Наваждение», вы осмелились представить на экране срез Италии, великолепной по своей

подлинности и истинно народной. Потом, в сорок восьмом году, вы создали фильм «Земля дрожит». Его мало смотрели, но он во всеуслышание провозглашал, что угнетенные могут на что-то надеяться, только если они объединятся и будут солидарны... А реализм фильма «Рокко и его братья», который стал прекрасным вкладом в борьбу за возрождение Юга... Короче, я хочу спросить: что заставило вас переменить курс, устремить свое внимание на прошлое — на все эти гибели богов, смерти в Венеции, на этих людвигов... Мир идет прахом, а вы предлагаете нам истории одиночества.

— Ваша наивность меня умиляет. Вы спрашиваете, почему я не делаю больше фильмов чисто политических. Отвечаю: все очень просто. Чтобы сделать фильм, нужны деньги, деньги вкладывают продюсеры, а продюсеры — они отнюдь не аскеты, одержимые проблемой социальной несправедливости. В любом случае это дельцы. А иногда, вы знаете, и грязные аферисты. При том еще и трусливые, и связанные по рукам и ногам зависимостью от иностранного капитала. Вы же сами должны знать, что сейчас наше отечественное кино почти не может шагу ступить без долларовой поддержки. Американской, разумеется. Соединенные Штаты, которые не допускают, чтобы у нас пришло к власти левое правительство, — они и в этом деле тоже круто распоряжаются: кино не должно ничего «подрывать», не должно ни к чему побуждать...

— И все-же кое-кто...

— Кто? Я смотрю вокруг и ничего не вижу. А если вижу, то одни неудачи. Единственные, кто делает политическое кино, — это братья Тавиани⁴⁹. Хотя не сказать, чтобы они достигли таких уж исключительных результатов.

— Но Рози...

— Рози был моим ассистентом, он выросал у меня на глазах, я его очень люблю. И всё-таки нельзя отрицать, что он тоже изменил курс⁵⁰.

— Но...

— Да нет же, слушайте. Продюсерам нужно другое: они хотят голого тела, они хотят эротики... «Ладно. Если уж в фильме обязательно должны быть разоблачения, ты по крайней мере смягчи их возбуждающими любовными сценами и показом задниц». Вот как они ставят вопрос. А поскольку я от этого отказываюсь, поскольку я не могу на седьмом десятке уподобиться Питтигрилли⁵¹, поскольку я сохраняю верность моему кино и меняться не собираюсь... В общем, некоторые вещи я предпочитаю не делать, если сделать их можно, только пойдя на компромисс либо подчинившись диктату. Но все же

меня нельзя упрекнуть в том, что я от всех забот нахожу себе убежище в прошлом — и аминь! Милая моя, в конечном счете календарь не так уж важен. Важны темы, идеи... Для чего нужно прошлое? Чтобы объяснять *всегдашнее*. Ведь из каждого моего рассказа, из каждого фильма явствует, что история повторяется, что ее уроки сохраняют свою силу... Что всякая тиранья, будь то политическая или интеллектуальная, всегда отвратительна, всегда ужасна... Это правда, я рассказываю о предательствах, о больных семьях, о борьбе внутри них. Но рассказываю в надежде, что всего этого не будет, что символ семьи вновь обретет свою ценность, свое значение... К тому же последний мой фильм более тесно связан с политикой: там речь идет о «черных заговорах», о перевороте... А это уже немало, если иметь в виду общую картину нашего кинематографа. Подумать только: делали ставку на Сампери⁵² и ему подобных, а эти Сампери ударились во всякие там «хитрости», набросились на роскошный бюст Антонелли...⁵³ Так-то оно проще: девочка соблазнительная, оголить ее слегка — и фильм такого рода уже готов. Нет, нет, не хватает им духу, моим молодым коллегам, да и конформизмом они пропитаны насквозь. <...>

— Значит, можно сказать, что лидеры все те же самые: Висконти, Феллини, Антониони.

— Но скажите мне, кто еще.

— Ну, например...

— Кто? Беллоккио⁵⁴? Я в него никогда не верил, и он в самом деле сошел на нет. Бертолуччи? «Танго»⁵⁵ я не видел, «Конформист» хорош, но мог бы быть гораздо лучше, если бы Бертолуччи оставил некоторые свои выкрутасы. Пазолини? Кое-что хорошо, другое — нет. Дзеффирелли⁵⁶? Мальчик подавал надежды, но по дороге испортился, а теперь то и дело впадает в такое глупое, в такое женское тщеславие... Вы знаете, я ему даже звонил. Я ему сказал: «Ты хуже Тейлор...» Нет, если уж кто остается, так Петри, Розии...

— Еще Кармело Бене...

— Господь с вами! Его вознесли до небес после первых театральных постановок — тоже, кстати, дрянь была порядочная. Я видел одну. И сбежал в самом начале. Чтобы такое добро ставить, много ума не надо: любой мало-мальски причудливый парень при желании сумел бы. Нет! Знаете ли вы, кто самый революционный, самый передовой из всех? Бунюэль⁵⁷. Бунюэль, в свои семьдесят с лишним, всех этих наших самонадеянных авангардистов за пояс заткнет.

— В общем, ваши взгляды на кинематограф не изменились. Двадцать лет назад, в «Самой красивой», вы уже обликали его как источник мистификаций...

— Этот фильм я сделал потому, что хотел работать с Маньяни. Она была такая удивительная актриса, такая необыкновенная женщина! После ее смерти все запели дифирамбы. А пока была жива, смотрели свысока. Совсем как сейчас, в том же самом духе: «Какая-там-еще-актерская-игра-хватит-хорошей-фигуры-и-чтобы-зад-раскачивался-правильным-манером». Нет, вы знаете, если бы мне сейчас снова пришлось снимать этот фильм, я был бы гораздо пессимистичнее, гораздо жестче. Я уже сказал: общая картина нашего кино не вызывает никакого восторга. Кругом сплошное самомнение, сплошное имитаторство, идеи постепенно растерялись, и остается только одно — пытаться заполнять эту абсолютную пустоту самой непотребной порнографией и самым отвратительным насилием.

— И еще эта мания воскрешать прошлое, Висконти. Этот постоянный revival*, бесконечные перепевы все той же песни о добрых старых временах...

— Ну, видите ли, revival наподобие «Великого Гэтсби»⁵⁸ меня мало интересует. А если делать это по-настоящему, — то почему бы и нет? Почему, если ты уже рассказывал о 1850 годе, ты не должен иметь права рассказывать о 1930-м?

— Да, я забыла: хоть вы и преподносите нам эпизоды из прошлого как уроки на все времена, однако ведь нередко сами оказывались в плену у воспоминаний. Начиная еще с «Чувства». И настолько, что порой допускали откровенный китч...

— Но, дорогая моя, ведь я рос в эпоху «либерти»⁵⁹. Вполне естественно, что я дышал ее воздухом. И видел этот китч вокруг себя. И еще: что мелодрама была моим первым мальчишеским увлечением, а в центре всего была для меня «Ла Скала». Но годы, которые меня сформировали, — они наступили потом. В 1936-м я оказался в Париже: захотел делать кино... То были времена Народного фронта, и я так хорошо все помню, как будто это происходило вчера. Выборы, шествия на площади Республики, всеобщее воодушевление... Живое было время. Вдохновляющее. Высвобождалась такая энергия, жизнь буквально кипела вокруг... Вам в этом смысле не повезло. Некоторых чувств вам так никогда и не довелось испытать. Молодые!.. Последнее, что мне врезалось в память

* Возрождение прошлого, возобновление (англ.); в данном случае — «мода ретро».

перед болезнью,— пьядца Навона, заполненная молодежью. Это было похоже на какой-то огромный паноптикум...

— Значит, все-таки не обходится без ностальгии.

— Да, пожалуй. Это — как если теряешь любимое существо. И ведь знаешь, что это неизбежно. Что в этом есть даже своя справедливость... Но, как бы там ни было, я ни о чем не жалею, нет. Мое прошлое было таким наполненным, я так глубоко его пережил...

— Ах да: «Висконти — красный аристократ». Ведь так вас называли?

— Какая глупость! Я никогда не кичился своим происхождением. Меня не растили аристократическим дураком — таким, который потом чувствует себя раздавленным под бременем фамильного наследия... Я всегда был либералом до мозга костей, бунтарем отъявленным. Хотя мои политические взгляды определились довольно поздно. А в шестнадцать лет я первый раз убежал из дому. Я удрал в Рим. Отец приехал туда меня вылавливать, а потом сказал: «Ну, ладно, раз уж ты здесь, оставайся. Но смотри, по крайней мере хоть учись и на памятники поглядывай...» И сразу потащил меня в Сан Пьетро ин Винколи — любоваться Моисеем⁶⁰. Мой отец вообще был помешан на культуре. Но даже когда я всучивал ему какие-нибудь ужасные сказки от Бальдини и Кастольди⁶¹, он не сокрушался. «В том, что касается книг,— говорил,— можешь чудить в свое удовольствие». Вы знаете, я мальчишкой прочел всего Шекспира. Я его всего знал на память. А Пруста начал читать году в 1921-м или двадцать втором... Отец дал мне «По направлению к Свану». В общем, я буквально заболел. Так потом это и осталось: Пруст, Стендаль, Бальзак... Я своих пристрастий в искусстве не менял. Как, впрочем, и в политике: там я если и сомневался в чем-либо, то только в людях, но в принципах — никогда...

— И все-таки нет сомнений, Висконти: вы как были, так и остались эстетом...

— Говорите прямо «декадентом», дорогая, не стесняйтесь. Я уже к этому привык, теперь это постоянная присказка... Жаль только, что некоторые употребляют это слово в значении, прямо противоположном его истинному смыслу: как синоним порочности, болезненности... А на самом деле оно обозначает лишь определенный подход к пониманию искусства, определенный способ оценивать, творить... Томас Манн — декадент? Такое сравнение меня вполне устраивает.

— Кстати, о Манне: вы собираетесь экранизировать «Волшебную гору»...

— Вот это будет действительно автобиографический фильм. Ведь это клиническая история болезни, а я теперь... Но, так или иначе, мне придется ждать, пока уладятся некоторые проблемы, связанные с авторскими правами. А пока буду работать над «Невинным» — по Д'Аннунцио. С участием Делона и, я надеюсь, Рэмплинг⁶².

— А знаете, что мне сказал про вас Делон? «Висконти обращается с актерами, как когда-то обращался с лошадьми».

— Верно. До того как заняться кинематографом, я держал конюшню. А что такое актеры? По сути дела, те же чистокровные лошади. Такие же нервные, сверхчувствительные... И подход к ним нужен то ласковый, то строгий — в зависимости от момента... И между прочим, ведь это и есть одна из причин, по которым я ставлю этого Д'Аннунцио: мне нравится находить те или иные сочетания актеров, чтобы потом стараться соединять их в одно целое, управлять ими... Как бы укрощать их...

Ну, а под конец хочу сказать вам кое-что для вашего успокоения: если бы я мог, то вместо Д'Аннунцио взялся бы делать еще одного «Рокко...».

“L'Europeo”,
1974, 21 nov., № 47

[Из последних бесед]

Говорят, что я не оставляю места для надежды. И все-таки в моих фильмах надежда никогда не покидает даже тех несчастных, которые отчаялись. Иногда и ожидание уже само по себе счастье.

В «Гибели богов» — да, там я не оставил ни проблеска надежды. Вообразить некое спасение для этого клубка змей — всё равно как если бы сказать: будем надеяться, что эти чудовища вернутся к жизни. Но у семьи Валастро в «Земля дрожит» есть надежда. И Рокко верит в лучшую участь для итальянцев, живущих на Юге. И Аппенбах в «Смерти в Венеции» надеется на благую весть красоты.

Это верно, что так называемые положительные персонажи в моих фильмах сравнительно мало проявлены. Я предпочитаю рассказывать о поражениях, об одиноких душах, описывать судьбы, разбитые действительностью. Я рассказываю о персонажах, история которых мне хорошо знакома. В каждом из моих фильмов как бы таится другой, мой истинный фильм, никогда не поставленный, — о семье Висконти вчера и сегодня.

Грустная правда состоит в том, что жизнь человеческая разрывается явлениями противоположными, противостоящими друг другу. Как говорил Юнг⁶³, день и ночь, рождение и смерть, счастье и беда, добро и зло. И невозможно быть уверенным в том, что одно возобладает над другим. Жизнь — это поле битвы, где также сталкиваются молодость и старость. Молодые, с их обаянием, жизненной силой, безрассудством, с их упрямым нежеланием верить... И старики, лишенные иллюзий, замкнутые в воспоминаниях, гордые своею опытностью и культурой.

Современный мир переживает кризис. Кризис моральный, социальный, духовный. Но поражения не бывают ни тотальными, ни окончательными, они, скорее, только временны. Любом поражении рождаются новые силы, новая бодрость. Такой взгляд разделяют и некоторые мои герои.

Я не пессимист. Во всякой эпохе бывают темные периоды. Осознание всегда приходит после. Вот пройдет немного времени, и станут ясны также и эти годы, которые нам кажутся такими смутными. Молодые, я надеюсь на вас. Вам принадлежит мой труд. И пусть вас объединяет солидарность. Будьте едины, насколько это возможно. Я не читаю вам мораль, но говорю от чистого сердца.

Комментарий и приложения

Комментарий

I. Творческий путь художника

Статьи, входящие в этот раздел, написаны специально для данного сборника. Первоначальный вариант статьи С. И. Юткевича был опубликован в журнале «Искусство кино», 1979, № 12. В процессе работы над сборником автор подготовил новую редакцию текста, которая и публикуется здесь. Журнальный вариант статьи В. Е. Баскакова см.: «Искусство кино», 1984, № 3.

¹ Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. М. Л. Лозинского. М., «Наука», 1967, с. 190.

² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., «Мысль», 1978, с. 126.

³ Ильенков Э. В. Проблема противоречия в логике.— В кн.: Диалектическое противоречие. М., Политиздат, 1979, с. 129—130.

⁴ «Cinema», Roma, 1943, № 173—174 (см. с. 210, 212 наст. изд.).

⁵ «Vie nuove», Roma, 1960, № 42 (см. с. 231 наст. изд.).

⁶ Цит. по кн.: Философские и социологические вопросы культуры социалистического общества. Изд. ИНИОН АН СССР. М., 1978, с. 52.

⁷ Шабоук С. Искусство, система, отражение. М., «Прогресс», 1976, с. 22.

⁸ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.—Л., Гослитиздат, 1944, с. 69—70.

⁹ Пастернак Б. Охранная грамота. Л., 1931, с. 81.

¹⁰ Visconti L. Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare.— «Rinascita», Roma, 1948, № 12.

¹¹ Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., Гослитиздат, 1960, с. 417—418. При повторных ссылках на это и другие собрания сочинений и избранные произведения дается фамилия автора и том; на другие источники — фамилия автора.

¹² Феррара Дж. Новое итальянское кино. М., Изд-во иностр. лит., 1959, с. 184, 182.

¹³ «Cahiers du cinema», Paris, 1959, mars, № 93 (см. с. 221 наст. изд.).

¹⁴ Сахновский-Папкеев В. Соперничество — содружество. Л., «Искусство», 1979, с. 127.

¹⁵ См.: Ferrara G. Luchino Visconti. Paris. Seghers, 1963, p. 175.

¹⁶ Ibid., p. 106.

¹⁷ Barthes R. Visconti et le realisme au theatre.— «Theatre populaire», Paris, 1956, 1 sept., № 20. Цит. по ст.: Luchino Visconti par Giulio Castello.— «Premier plan», Lyon, SERDOC, 1961, № 17, p. 73.

¹⁸ «La table ronde», 1960, mai. (См. с. 226 наст. изд.)

¹⁹ Шах-Азизова Т. Чехов, кино и телевидение.— В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 15. М., «Наука», 1974, с. 168.

²⁰ Там же, с. 153.

²¹ См.: «Rinascita», 1948, № 12.

²² «La table ronde», 1960, mai. (См. с. 225—226 наст. изд.)

²³ Грамши А. Избр. произв. М., Политиздат, 1980, с. 314.

²⁴ Там же.

²⁵ Geitel Kl. Welttheater Luchino Visconti.— In: Luchino Visconti. Munchen, Carl Hanser Verl., 1975, S. 42.

²⁶ Ferrara G., p. 108.

²⁷ См.: «Cahiers du cinema», Paris, 1960, avr. № 106, p. 41.

²⁸ Манн Т. Письма. М., «Наука», 1975, с. 53.

- ²⁹ Цит. по кн.: Брейтбурд Г. На стороне разума. М., «Сов. писатель», 1978, с. 57—58.
- ³⁰ Мани Т. Письма, с. 29.
- ³¹ Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М., «Науч. слово», 1917, с. 20.
- ³² Шах-Азизова Т. К. Синтетизм драматического театра. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., «Наука», 1978, с. 60. Приводимые автором брехтовские высказывания цит. по изд.: Брехт Б. Театр. Т. 5, полутом 2. М., «Искусство», 1965, с. 151, 453.
- ³³ Шах-Азизова Т. К., с. 61.
- ³⁴ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. 1964, с. 423.
- ³⁵ Цит. по журн.: «Ekran», Warszawa, 1976, № 17, str. 14.
- ³⁶ Lacourbe R. L'invasion des amateurs. — «Ecran 77», Paris, № 59, p. 43.
- ³⁷ Цит. по кн.: Ferraga G., p. 103 (см. с. 245 наст. изд.).
- ³⁸ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., «Худож. лит.», 1967, с. 454.
- ³⁹ Мани Т., т. 7, с. 362, 364.
- ⁴⁰ «Нов. время», 1961, № 31, с. 15 (см. с. 235 наст. изд.).
- ⁴¹ «Сов. экран», 1961, № 17, с. 17; см. также: Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., «Искусство», 1980, с. 548, 549.
- ⁴² «Il Contemporaneo», Roma, 1965, № 4, p. 7—8.
- ⁴³ «Искусство кино», 1964, № 2, с. 139.
- ⁴⁴ Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М., «Искусство», 1982, с. 160.
- ⁴⁵ Там же, с. 169.
- ⁴⁶ Эйзенштейн С. М., т. 2, 1964, с. 99.
- ⁴⁷ Дзаваттини Ч. Умберто Д. От сюжета к фильму. М., «Искусство», 1960, с. 35.
- ⁴⁸ «Rivista del cinema italiano», Roma, 1954, № 3, p. 86.
- ⁴⁹ «Film Culture», N.-Y., 1958, vol. 4, № 2, p. 21.
- ⁵⁰ Micciché L. Per una verifica del neorealismo. — In: Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del Nuovo Cinema. Venezia, 1975, p. 26.
- ⁵¹ См.: Micciché L.; Pecori F. Cinema: Forma e metodo. Roma, 1974, и другие работы.
- ⁵² Lizzani C. Il neorealismo: quando e finito, quello che resta. — In: Il neorealismo cinematografico italiano..., p. 102.
- ⁵³ Ibid., p. 103.
- ⁵⁴ Ibid., p. 105.
- ⁵⁵ См.: «L'Europeo», Milano, 1976, № 5, p. 31.
- ⁵⁶ Брехт Б. О литературе. М., «Худож. лит.», 1977, с. 269.
- ⁵⁷ Эйзенштейн С. М., т. 3, с. 46.
- ⁵⁸ См.: Шитова В. В. Лукино Висконти. М., «Искусство», 1965, с. 129.
- ⁵⁹ Ср. определения, высказанные Ю. М. Лотманом (см. с. 132 наст. изд.).
- ⁶⁰ См. с. 141 наст. изд.
- ⁶¹ Шитова В. В., с. 151, 154.
- ⁶² С. 142 наст. изд.
- ⁶³ Цит. по кн.: Брейтбурд Г., с. 156.
- ⁶⁴ Записка воспроизведена в книге: Album Visconti... Milano, Sonzogno, 1978, p. 197.
- ⁶⁵ С. 249 наст. изд.
- ⁶⁶ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., «Худож. лит.», 1973, с. 135, 136.
- ⁶⁷ См.: «Panorama», Milano, 1980, 14 gen., p. 64.
- ⁶⁸ Манн Т., т. 5. 1960, с. 266—267.
- ⁶⁹ Bencivenni A. Luchino Visconti. Firenze, «Nuova Italia», 1982, p. 88.
- ⁷⁰ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., «Наука», 1980, с. 131.

II. Фильмы и проблемы

Публикуемые в этом разделе материалы представляют своего рода панораму эволюции кинематографа Висконти в том освещении, какое дано исследователями, критиками и свидетелями его творчества. Наряду с текстами, относящимися к фильмам как таковым (во многих случаях это непосредственные критические отклики на выход того или иного фильма), сюда включены также и работы проблемного характера, в которых, с одной стороны, речь идет об осмыслении важнейших тенденций развития кинематографа Висконти, о методе и стиле художника на разных этапах его деятельности, а с другой стороны, характеризуются особенности творческого процесса режиссера.

Кинематограф Висконти за минувшие четыре десятилетия получил в мировой критике широкое, чрезвычайно разнообразное и весьма противоречивое отражение. Обращаясь к этой разноязыкой «критической Висконтиане», мы по необходимости делали строгий отбор. Так, с самого начала была отвергнута возможность представить в сборнике те критические суждения и интерпретации (а их достаточно много), которые выносились с вульгарно-социологических и, в частности, леворадикальных позиций. Мы также отказались и от того, чтобы включить в нашу панораму тексты, интерпретирующие фильмы Висконти с позиций в конечном счете эстетских. Таким образом, в сборнике отнюдь не представлен весь диапазон споров о Висконти, продолжающихся до сего времени. Однако мы полагаем необходимым отразить в отборе текстов определенное различие точек зрения критиков (например, на такие фильмы, как «Чувство», «Белые ночи», «Леопард», «Смерть в Венеции», «Людвиг») — исходя из основной задачи раздела. Задача эта состоит в том, чтобы предложить читателю информационный материал, который помогал бы составить конкретное и объективное представление о кинематографе Висконти, не минуя те его моменты, которые становились (и еще могут быть) предметом дискуссий.

Тексты, включенные в данный раздел, написаны разными авторами, в разных странах, в разные годы. Естественно, что особое внимание было уделено по возможности точному и справедливому выбору тех работ, которые характеризуют собою вклад прогрессивной итальянской критики в осмысление творчества Висконти. Естественно и то, что в данной критической панораме, интернациональной по своему составу, представлены и те оценки, те интерпретации, которые были высказаны советскими критиками.

Все тексты, опубликованные ранее, даются либо в фрагментах, либо в выборочном сокращении. Они снабжены ссылками на соответствующий печатный источник. Тексты, ранее не публиковавшиеся (или представленные в новой авторской редакции), датируются годами написания.

¹ «Прощай, оружие!» — роман Эрнеста Хемингуэя.

² ...не о патернализме в отношении к пролетариату. Патернализм — буржуазная концепция, выражающая идею «классового мира» и переносящая принципы филантропического покровительства на трудовые и идеологические отношения между так называемыми «вышшими» и «низшими» классами.

³ ...аналогичного сюжета у Пискатора. Имеется в виду фильм немецкого режиссера Эрвина Пискатора «Восстание рыбаков», поставленный им в СССР в 1933—1934 гг.

⁴ ...«холодной и манерной преднамеренности»... Антониони в данном случае полемизирует с точкой зрения на фильм «Земля дрожит», высказанной критиком Ренцо Ренци.

⁵ Гионе Рикардо — деятель итальянского кино, сценарист, продюсер.

⁶ Феррери Марко (р. 1928) — продюсер, впоследствии один из видных режиссеров итальянского кино.

⁷ *...как считают мои оппоненты...* Имеются в виду прежде всего Карло Салинари и Гуидо Аристарко, наиболее активно выступавшие в защиту фильма «Чувство», подчеркивая его значение как этапа в развитии реализма в итальянском кино.

⁸ Джерми Пьетро (1914—1975) — видный итальянский кинорежиссер. В данном случае имеются в виду его работы 60-х гг. («Развод по-итальянски» и др.).

⁹ Автор цитирует статью Висконти «Традиция и изобретение», опубликованную в 1941 г.

¹⁰ «Морской эпизод» — второе название фильма «Земля дрожит», согласно первоначальному замыслу Висконти.

¹¹ Лукач Дьёрдь (Георг) (1885—1971) — крупнейший венгерский философ-эстетик и литературовед, автор ряда трудов, внесших вклад в разработку марксистской теории искусства.

¹² Миллер Артур (р. 1914) — известный американский драматург.

¹³ *...образ герцогини ди Лейра.* Речь идет об одном из поздних, неосуществленных замыслов Джованни Верги.

¹⁴ «Реджина Чёли», «Мантеллате» — названия римских тюрем.

¹⁵ *...прочих основных персонажей «Орестейи»...* Имеется в виду драматическая трилогия Эсхила, в которой был претворен мифологический сюжет об Оресте и Электре.

¹⁶ «Сады Финци-Контини» — роман итальянского писателя Джорджо Басани, впоследствии экранизированный Витторио Де Сикой.

¹⁷ *...что будет сделана в Женеве.* Речь идет о трагической смерти Елизаветы Австрийской, которая в 1898 г. была убита в Женеве итальянским анархистом.

III. Говорит Висконти

Все статьи и интервью, публикуемые в этом разделе (кроме случаев, специально оговоренных), воспроизводятся по текстам сборников «Leggere Visconti» (Pavia, 1976) и «Visconti: il cinema» (Modena, 1977).

Антропоморфическое кино

Опубликованная в 1943 г. — после выхода на экраны фильма «Наваждение» и сразу после того, как Висконти включился в подпольную антифашистскую борьбу, — эта статья является подлинным творческим манифестом. Висконти выразил здесь свои вполне сложившиеся взгляды не только на кинорежиссуру как таковую, но и на эстетику кинематографа вообще, а также высказал свое понимание социальных задач искусства настолько ясно, насколько это было возможно сделать в условиях тогдашней цензуры.

Термин «антропоморфическое кино» по его смыслу мог бы быть переведен как «кино человеческого образа». Мы сохраняем буквальный перевод, учитывая, что он давно стал общепринятым в публикациях этой статьи на разных языках, так же как и в исследованиях, посвященных Висконти.

Из писем с Сицилии о фильме «Земля дрожит»

Один из немногих текстов Висконти, документирующих его работу над этим фильмом. Его адресат, Марио Серандрей, опубликовал отрывки из полученных писем в своей статье в журнале «Бьянко э Неро». Здесь они воспроизводятся по тексту сборника «Leggere Visconti».

«Самая красивая»: история одного кризиса

Интервью дано по окончании работы над фильмом, за месяц до премьеры. Вполне естественно то, что режиссер, по сути, не формулирует идейную концепцию фильма, но говорит лишь о его сюжете и о творческом процессе. Концепцию «Самой красивой» Висконти определял по-разному. Например, еще в период съемок он отвечал на вопрос о смысле фильма таким образом: «Кино — это работа, это серьезное дело, если оно делается с серьезностью. А в противном случае это инструмент коррупции, орудие интриг» («L'Unità», 1951, 26 аг.). С этим определением можно сопоставить те высказывания, которые даны в публикуемых далее интервью — «От «Загородной прогулки» до «Белых ночей» (1959) и «От «Семейного портрета» к Д'Аннунцио» (1974). Висконти как будто противоречит сам себе в истолковании основной темы фильма, его идейного смысла. Вернее всего рассматривать эти различные авторские характеристики «Самой красивой» как дополняющие одна другую.

¹ «Повесть о бедных влюбленных» — роман Васко Пратолини, который Висконти был намерен экранизировать в 1949 г. В 1953 г. фильм по этому роману поставил Карло Лидзани.

² «Карета святых даров» — см. с. 26 и 165 настоящего издания.

³ Д'Анджело Сальво (р. 1910) — деятель итальянского кино, художник-декоратор и продюсер, активный сотрудник Висконти в работе над фильмами «Земля дрожит» и «Самая красивая».

Опыт режиссера на сцене и на съемках

Висконти излагает здесь свое понимание закономерностей режиссерской работы, уже будучи постановщиком нескольких фильмов и многих театральных спектаклей, в том числе оперных. Для его позиции характерен (как и в дальнейшем) отказ от жестких теоретических схем, нежелание абсолютизировать специфические разграничения между кино и театром. Подчеркивая (как, впрочем, и в других статьях и интервью) особенности творчества кинорежиссера, связанные с «непредвиденной реальностью», Висконти тем самым подчеркивает и индивидуальные качества своей режиссерской методологии, в полной мере проявившиеся в процессе работы над фильмом «Земля дрожит», но воспитанные еще раньше, в годы совместной работы с Жаном Ренуаром.

⁴ ...приглашены из *Burgtheater*. Название знаменитого венского драматического театра, одного из старейших в Европе, в данном случае символизирует традиционную систему театральной условности, актерских амплуа, навыков сценической игры и т. д.

От «Загородной прогулки» до «Белых ночей»

Заголовок дан по сборнику «*Leggere Visconti*», текст воспроизводится в переводе с французского, по первой журнальной публикации. Это интервью — один из самых известных документов творческой автобиографии Висконти.

⁵ ...продюсером «*Эротикона*». Явная оговорка. Габриэль Паскаль (1894—1954) прославился как инициатор постановки фильма «Пигмалион» (1938, реж. Энтони Асквит), первой из всех экранизаций Бернарда Шоу, но не имел отношения к фильму «Эротикон» (1929, реж. Густав Махаты).

⁶ Корда Александр (Шандор) (1893—1956) — кинорежиссер, видный деятель английского кино 30-х гг. и периода второй мировой войны.

⁷ Шанель Коко (Габриэль) (1883—1971) — французская художница-модельер, основательница всемирно известной фирмы дамских мод; была связана с Висконти долготелней дружбой.

⁸ «Сука» (1931) — второй звуковой фильм Ж. Ренуара, ставший в его творчестве, по собственному признанию режиссера, важнейшим поворотом на путях к реализму.

⁹ Беккер Жак (1906—1960) — впоследствии один из крупнейших режиссеров французского кино.

¹⁰ Картье-Брессон Анри (р. 1908) — впоследствии выдающийся мастер репортажной фотографии.

¹¹ Пуччини Джанни (р. 1914) — кинодраматург, критик, один из деятелей неореалистического кино.

¹² Аликата Марио (1918—1966) — критик, публицист; активный участник антифашистского Сопротивления; после 1945 г. — главный редактор газеты «Унита»; в последние годы жизни — член Руководства Итальянской коммунистической партии.

¹³ Фаттори Джованни (1825—1908) — итальянский живописец, известный своими пейзажами.

¹⁴ *Ошибка Кристиана-Жака...* Имеется в виду фильм «Пармская обитель» (1947), поставленный французским режиссером Кристианом-Жаком.

¹⁵ Чекки Эмилио (1884—1966) — деятель итальянской культуры, литературовед и художественный критик. В 30-е гг. сыграл большую роль в деле сохранения творческих сил итальянского кинематографа. Отец Сузо Чекки д'Амино, постоянной сценаристки Висконти.

Видеть больше, чем предвидеть

Воспроизводится по тексту сборника «Leggere Visconti», сверенному с французским текстом первой публикации.

Чиро и его братья

Это интервью — важный документ, свидетельствующий о том, какими непростыми подчас путями взаимодействовали идеологическое сознание Висконти-художника и его творческая интуиция. В осмыслении образа Чиро сам автор оказался на перепутье. С одной стороны, он относился к этому персонажу как к социальному герою нового типа, а с другой — чувствовал в нем некие иные возможности развития. Известно, что в ходе работы над сценарием Висконти пытался наметить ситуации, в которых Чиро прямо характеризовался бы как сознательный рабочий, один из руководителей стачки и т. д., однако эти попытки не привели к убедительным результатам. В итоге образ оказался недописанным. И если в пределах законченного фильма Чиро выступает для автора все-таки как положительный персонаж, обозначающий истинную перспективу, словно бы преодолевающий границы буржуазного сознания и буржуазного бытия, то в своих гипотезах о продолжении «Рокко и его братьев» автор связывает Чиро с традиционной для критического реализма (и самому Висконти очень близкой) темой *эволюции буржуазии*. Не случайно то, что режиссер тут же возвращается к своему давнему замыслу фильма о «старом Милане». Перспектива уступает место ретроспективе. Висконти явно отказывается «забегать вперед» и ставить перед своим искусством прогностические задачи (что было бы для него неорганично) и предпочитает обосноваться на испытанных позициях художника-историка, исследующего прошлое и извлекающего из него уроки в свете современного опыта. Здесь существенно и то, что говорится об автобиографических истоках творчества режиссера (такого рода признания чрезвычайно редки у Висконти).

¹⁶ Буццати Дино (1906—1972) — итальянский прозаик, драматург, журналист; неоднократно выступал в качестве кинокритика.

¹⁷ ...в пратолиниевском духе... Имеются в виду сюжеты произведений Васко Пратолини.

¹⁸ ...цикл Верги... Речь идет о цикле «Побежденные», из которого писатель успел завершить два романа: «Семья Малаволья» и «Мастро Дон Джезуальдо».

¹⁹ ...у себя на Сицилии, смотрит, убеленный сединами, вглядывается... Важный для Висконти образ художника, возвратившегося на родную почву. Верга, будучи уроженцем Катании (Сицилия), долгие годы жил и работал в Милане, а потом, к концу жизни, вернулся в Катанию.

От Верги до Грамши

Одна из наиболее известных статей Висконти, в которой он формулирует свои программные позиции, связывая непосредственно творческие проблемы с определением идеологических принципов и социальных задач реалистического киноискусства. Статья неоднократно издавалась в Италии и в других странах.

²⁰ «Мастро Дон Джезуальдо» — см. примеч. 18 к интервью «Чиро и его братья».

²¹ Мецподжорно — принятое в Италии обозначение южных областей Апеннинского полуострова.

²² Витторини Элио (1908—1966) — выдающийся итальянский писатель и деятель культуры. Речь идет о его книге «Сицилийские беседы», написанной еще в годы муссолиниевского режима и сыгравшей большую роль в процессе консолидации сил антифашистской интеллигенции Италии.

²³ ...озаряющее чтение Грамши... Далее Висконти обращается к тем определениям, которые были даны Антонио Грамши, в частности в его работе «Заметки по южному вопросу» (1926).

²⁴ ...табу чести. Имеется в виду тема, которая в фильме «Рокко и его братья» наиболее прямо воплощена в отношениях Рокко с Симоне.

Об оптимизме и пессимизме в искусстве

Статья написана в Москве, в дни II Международного кинофестиваля (1961), на котором Висконти присутствовал в качестве члена жюри.

²⁵ «Чистое небо» — фильм режиссера Г. Чухрая, удостоенный главного приза на Московском кинофестивале 1961 г.

После премьеры «Леопарда»

Печатается по тексту первой публикации (газета «Les Lettres françaises», 1963, № 980).

²⁶ «Фабиола» — фильм режиссера Алессандро Блазетти (1948).

²⁷ ...перенести на экран Библию. Речь идет о проекте, выдвинутом в начале 60-х гг. продюсером Дино де Лаурентисом. Предполагалось, что несколькими виднейшими режиссерами будет создан цикл экранизаций избранных библейских сюжетов. Кроме Висконти и Брессона предложение участвовать в этом деле получил Орсон Уэллс. Проект не был осуществлен.

Разговор о кино

Интервью было взято у Висконти Джузеппе Феррарой, специально для его книги «Лукино Висконти», изданной в Париже в 1963 г. Печатается по тексту сборника «Leggere Visconti», сверенному с французским текстом первой публикации.

²⁸ Серандреи Марио (1914—1966) — известный режиссер-монтажер, видный деятель неореализма, постоянный сотрудник Висконти по всем его фильмам, вплоть до «Туманных звезд Медведицы...».

²⁹ «Жить в мире» — фильм режиссера Луджи Дзампы (1947).

³⁰ Де Сета Витторио (р. 1923) — итальянский кинорежиссер, дебютировавший в 1961 г. фильмом «Бандиты из Оргозола».

³¹ Болоньини Марио (р. 1922) — итальянский кинорежиссер, постановщик ряда фильмов, весьма разнообразных по тематике и жанру.

³² Петри Элио (1924—1982) — итальянский кинорежиссер, впоследствии (в конце 60-х — начале 70-х гг.) занявший одно из ведущих мест в итальянском политическом кинематографе.

«Туманные звезды...», Чехов и Камю

Одно из известных интервью Висконти, неоднократно переиздававшееся во Франции и Италии.

³³ ...только перенести страницы Камю на экран. Впоследствии замысел Висконти претерпел серьезные изменения. Как свидетельствовал он сам в 1969 г., у него сложилась идея композиционной перестройки сюжетного материала романа Камю, подчиненной новому идейному замыслу — выявить в сюжете Камю и в характеристиках его главного персонажа приметы психологии расизма. Речь шла, как он говорил, о тех отзвуках «Постороннего», которые «откликнулись эхом» во времена войны в Алжире и крушении колониализма. Однако Франсина Камю, вдова писателя, наложила вето на предложенный Висконти (совместно с Жоржем Коншоном) сценарий и поставила условие, что создаваемый фильм должен следовать сюжету и тексту романа буквально.

«Гибель богов» и Германия

В данном интервью отчетливо отразились самосознание и состояние Висконти в конце 1960-х гг. Отстаивая свои позиции и разъясняя свой замысел, режиссер косвенным образом дает ответ представителям тогдашней «левой» (и леворадикальной) критики, обвинявшим его в отходе от актуальных проблем современности.

³⁴ ...в нем дан «эдипов комплекс»... Висконти с явной неохотой соглашается интерпретировать данную тему «Гибели богов» с помощью выдвинутого Зигмундом Фрейдом понятия «эдипов комплекс» (сексуальное влечение сына к матери, выражающее его протест против власти отца). В самом деле, для понимания данной темы и данной ситуации фильма гораздо более важна та символика, которая воплотилась в древнегреческом мифе об Эдипе и определенным образом осмысливалась в античном сознании, а именно символика абсолютной, тираннической власти. Как указывают исследования античной мифологии, «мотив incestа с матерью, был символически сопряжен с идеей овладения и обладания узурпированной властью» (Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе.— В кн.: Античность и современность. М., «Наука», 1972, с. 95). Такое толкование, восходящее к истокам мотива, претворенного в фильме Висконти, гораздо точнее соотносится с развитой в этом фильме темой борьбы за власть.

³⁵ ...в доме Полянского. Имеется в виду садистское убийство американской киноактрисы Шарон Тэйт (жены режиссера Романа Полянского) и четверых ее гостей, совершенное 9 августа 1969 г. так называемой «бандой Мэнсона».

³⁶ Бене Кармело (р. 1937), Фаэнца Роберто (р. 1943) и Сампери Сальваторе (р. 1942) — режиссеры, дебютировавшие в итальянском кино в конце 60-х гг.

«Смерть в Венеции» и отношения с Томасом Манном

³⁷ ... ни «Улисс», ни «Процесс». Речь идет о наиболее известных романах Джеймса Джойса и Франца Кафки.

³⁸ ...Марсель начал писать... в 1911 году, а закончил как раз в 1918-м... Завершение романа Пруста «По направлению к Свану» Висконти датирует по памяти. 1918 г.— год выхода романа «Любовь Свана» (второй части прустовского цикла) и начала литературной славы писателя.

³⁹ Помимо Эрики... Имеется в виду Эрика Манн (1906—1975), дочь Томаса Манна.

⁴⁰ Выдержки из письма Т. Манна В. Борну — см с. 31 настоящего издания.

⁴¹ ...американцы упростили меня взять Мориса Жарра... Речь идет о представителях киноконцерна «Уорнер бразерз», имевшего значительную долю в финансировании постановки фильма «Гибель богов». Жарр Морис (р. 1924)—французский композитор, автор музыки к многим фильмам; в 60-е гг. стал особенно известен, написав музыку к фильму «Доктор Живаго» (реж. Дэвид Лин); это и было главным основанием для его кандидатуры на фильм «Гибель богов».

⁴² Фульчи Лучио (р. 1927) — итальянский сценарист и поэт-песенник, впоследствии режиссер, признанный на Западе как мастер «фильма ужасов по-итальянски». Для его работ характерны склонность к фантастике и намеренно дурной вкус.

⁴³ Джолитти Джованни (1842—1928) — один из виднейших политиков буржуазной Италии. В 1911 г., в четвертый раз возглавив правительство, подготовил «ливийскую кампанию» — колониальную войну против Турции в Северной Африке; завершившуюся аннексией Триполи и Киренаики (до этого — турецких провинций).

⁴⁴ ...смены кабинета Криспи кабинетом Джолитти... По-видимому, оговорка. В 1911 г. предшественником Джолитти на посту премьер-министра был уже не Криспи, а Луццатти.

⁴⁵ Ссылаясь на трактат Т. Манна «Размышления аполитичного», Миччике приводит цитату, совпадающую с известным местом из текста новеллы «Смерть в Венеции». Здесь цитата дается по опубликованному русскому переводу этой новеллы.

⁴⁶ Виго Жан (1905—1934) — выдающийся французский кинорежиссер.

От «Семейного портрета» к Д'Аннунцио

Воспроизводится по тексту сборника «Leggere Visconti», сверенному с первой журнальной публикацией. Интервью дано 31 октября 1974 г., по окончании работы над фильмом «Семейный портрет в интерьере».

⁴⁷ Профессор Крайенбюль — цюрихский врач, руководивший лечением Висконти; поклонник его режиссерского таланта.

⁴⁸ ...у нас на виа Черва! Речь идет о родительском доме (палаццо Висконти ди Модроне, Милан, виа Черва, 44).

⁴⁹ Тавиани Паоло (р. 1931) и Витторио (р. 1929) к этому времени поставили шесть фильмов, в том числе «Под знаком Скорпиона» (1969), «Был у святого Михаила петух» (1971) и «Аллонзанфан» (1973—1974).

⁵⁰ ...тоже изменил курс. Возможно, имеется в виду отход Розы от социальной проблематики и от современного материала, проявившийся в его работах конца 60-х гг., после чего, однако, им были поставлены фильмы «Дело Маттеи» (1972) и «Счастливчик Лучано» (1973).

⁵¹ Питигрилли (настоящее имя — Дино Серге, 1893—1975) — беллетрист, имевший в 20-е гг. скандальную известность как автор скабрёзно-эротических повестей; в 30-е гг. был разоблачен как агент ОВРА (муссолини-

Комментарий и приложения

евской охраны); с поражением фашизма эмигрировал, а позднее пытался вернуться в итальянскую литературу в качестве «католического писателя».

⁵² Сампери привлек к себе интерес своей первой работой — фильмом «Спасибо, тетя» (1968), однако вскоре эволюционировал в направлении банальной эротики, что сказалось и в его фильме «Хитрость» (1973), который имеет в виду Висконти.

⁵³ Антонелли Лаура с конца 60-х гг. снималась (в Италии, ФРГ, Франции) в фильмах по преимуществу эротических. Ее работа в фильме «Хитрость» была отмечена призом итальянской критики.

⁵⁴ Беллоккио Марко (р. 1939) поставил ряд фильмов, из которых первый, «Кулаки в кармане» (1965), вызвал сенсацию в западной критике и возбудил острые дискуссии. В дальнейшем его работы были отмечены явным стремлением к «сексуализации» общественных проблем.

⁵⁵ «Танго» — имеется в виду фильм Бернардо Бертолуччи (р. 1941) «Последнее танго в Париже» (1972).

⁵⁶ Дзеффирелли Франко (р. 1923) начал самостоятельную режиссерскую работу в кино в 1957 г. и завоевал известность фильмами «Укрощение строптивой» (1966), с участием Элизабет Тейлор, и «Ромео и Джульетта» (1968). В 1972 г. поставил картину «Братец Солнце, сестрица Луна» — о св. Франциске Ассизском.

⁵⁷ Бунюэль Луис (1900—1983) — выдающийся испанский режиссер. Говоря о нем, Висконти, скорее всего, имеет в виду его фильм «Скромное обаяние буржуазии» (1972).

⁵⁸ «Великий Гэтсби» — американский фильм (по роману Скотта Фицджеральда, реж. Джек Клейтон, 1974), ставший одним из заметных примеров так называемого «стиля ретро».

⁵⁹ ...в эпоху либерти. Речь идет о стиле архитектуры, декоративного и изобразительного искусства, распространенном в Европе в первые десятилетия XX в. (другие его обозначения: «югендштил», «сецессион», в России — «стиль модерн»).

⁶⁰ ...любоваться Моисеем. Имеется в виду знаменитая статуя работы Микеланджело, установленная в церкви Сан Пьетро ин Винколи.

⁶¹ Бальдини и Кастольди — книготорговая фирма, владевшая в Милане магазином, который Висконти особенно любил посещать в детстве.

⁶² ...с участием Делона и, я надеюсь, Рэмплинг. Выбор исполнителей для фильма «Невинный» определился не сразу. Как известно, в конце концов главную мужскую роль в этом фильме исполнил Жанкарло Джаннини, а в роли Джулианы вместо Шарлотты Рэмплинг выступила Лаура Антонелли.

[Из последних бесед]

В январе 1976 г., за два месяца до смерти режиссера, миланский журнал «Иль Мондо» опубликовал под заголовком «Я, Лукино Висконти» обширный монтаж висконтиевских высказываний, составленный журналистом Аурелио Ди Совико. Материал был взят из разных источников, в том числе печатных, за минувшие несколько лет. В нашем сборнике воспроизводятся (по журнальному тексту) фрагменты этого «монтажного интервью», которые представляются безусловно характерными для самосознания художника в конце его творческого пути.

⁶³ Юнг Карл-Густав (1875—1961) — крупнейший швейцарский психолог и философ культуры, чьи труды так или иначе оказали влияние на многих представителей западного искусства, от Томаса Манна до Федерико Феллини.

Приложения

Фильмы, поставленные Лукино Висконти

1942

Наваждение (Одержимость)

Osessione

Сюжет: по роману Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Сценарий: Лукино Висконти, Марио Аликата, Джузеппе Де Сантис. Операторы: Альдо Тонти, Доменико Скала. Декорации: Джино Франци. Костюмы: Мария Де Маттеис. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Джузеппе Розати. В ролях: Клара Каламаи (Джованна Брагана), Массимо Джиротти (Джино Коста), Хуан де Ланда (Джузеппе Брагана), Элио Маркуццо («Испанец»), Дия Кристиани (Анита), Витторио Дузе (полицейский агент), Микеле Риччардини (дон Ремиджо). Продюсер: Либери Солароли, для «И.Ч.И.». Съёмки: июнь — ноябрь 1942. Премьера: июнь 1943, Рим.

1945

Дни славы

Giorni di gloria

(Эпизоды процесса Карузо)

Руководитель постановки: Марио Серандреи. Режиссеры: Джузеппе Де Сантис, Марчелло Пальеро, Лукино Висконти. Операторы: Массимо Терцано, Джованни Пуччи, Джанни Ди Венанцо и др. Монтаж: Марио Серандреи, Карло Альберто Кьеза. Дикторский текст: Умберто Калоссо, Умберто Барбаро. Продюсер: Фульвио Риччи, для «Титанус». Премьера: октябрь 1945, Рим.

1948

«Земля дрожит»

La terra trema

Сюжет: Лукино Висконти, по роману Джованни Верги «Семья Малаволья» (фильм снимался без сценария). Дикторский текст: Лукино Висконти, Антонио Пьетранджели. Оператор: Г.-Р. Альдо. Монтаж: Марио Серандреи. Редакция музыкального

сопровождения: Лукино Висконти, Вилли Ферреро. В ролях — жители деревни Ачи Трецца (Сицилия): Антонио Арчидиаконо (Нтони), Джузеппе Арчидиаконо (Кола), Джованни Греко (дедушка), Неллучча Джаммона (Мара), Аньезе Джаммона (Лучия), Никола Касторина (Никола), Розарио Гальваньо (дон Сальваторе), Лоренцо Валастро (Лоренцо), Роза Костанцо (Недда). Продюсер: Сальво Д'Анджело, для «Универсалиа». Съёмки: ноябрь 1947 — май 1948. Премьера: 2 сентября 1948, Венеция.

1951

Заметки о проишествии

Appunti su un fatto di cronaca

Дикторский текст: Васко Пратолини, читает Джорджо Де Лулло. Музыка: Франко Маннино. Продюсеры: Марко Феррери, Риккардо Гионе. Съёмки: 1951. Премьера: январь 1953, Париж.

1951

Самая красивая

Bellissima

Сюжет: по идее Чезаре Джаваттини. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Франческо Рози, Лукино Висконти. Операторы: Пьеро Порталупи, Поль Рональд. Декорации: Джанни Полидори. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Франко Маннино (по темам, заимствованным из оперы Доницетти «Любовный напиток»). В ролях: Анна Маньяни (Мадалена Чеккони), Тина Апичелла (Мария Чеккони), Гастоне Ренцелли (Спартакo Чеккони), Вальтер Кьяри (Альберто Анноваци), Текла Скарано (бывшая актриса), а также Лилиана Манчини, Алессандро Блазетти, Марио Кьяри, Витторио Глори, Джео Тапарелли (играют самих себя).

Продюсер: Сальво Д'Анджело, для

«Беллиссима фильм». Съёмки: лето 1951. Премьера: 28 декабря 1951, Рим.

1953

Мы — женщины

Siamo donne

(Эпизод «Анна Маньяни»)

Сюжет: Чезаре Дзаваттини. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико и Чезаре Дзаваттини. Оператор: Габор Погани. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Алессандро Чиконьини. В главной роли: Анна Маньяни (играет сама себя).

Продюсер: Альфредо Гуарини, для «Титанус-фильм Костеллационе». Съёмки: 1953. Премьера: октябрь 1953, Рим.

1954

Чувство

Senso

Сюжет: по одноименному рассказу Камилло Бойто. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико и Лукино Висконти (при участии Карло Алианелло, Джорджо Бассани и Джорджо Проспери). Сотрудники по диалогам: Теннесси Уильямс, Поль Боулс. Операторы: Г.-Р. Альдо и Роберт Краскер (цвет — «Техниколор»). Декорации: Оттавио Скотти. Костюмы: Марсель Эскофье, Пьеро Този. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: из Седьмой симфонии Брукнера. В ролях: Алида Валли (Ливия Серпьери), Фарли Грейнджер (Франц Малер), Массимо Джиротти (Роберто Уссони), Хайнц Моог (граф Серпьери), Рина Морелли (Лаура), Марчелла Мариани (Клара, проститутка).

Продюсер: Ренато Гуалино, для «Люкс фильм». Съёмки: август 1953 — январь 1954. Премьера: август 1954, Венеция.

1957

Белые ночи

Le notti bianche

Сюжет: по одноименной повести Ф. М. Достоевского. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Лукино Висконти. Оператор: Джузеппе Ротунно. Декорации: Марио Кьяри, Марио Гар-

булья. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Нино Рота. В ролях: Мария Шелл (Наталия), Марчелло Маструони (Марио), Жан Марэ (Джулиано, жилец), Клара Каламаи (проститутка), Марчелла Ровена (хозяйка пансиона), Дик Сандерс (танцор).

Продюсер: Франко Кристалди, для «ЧИАС — Видес», Рим, и «Интермондиаль», Париж. Съёмки: январь — март 1957. Премьера: август 1957, Венеция.

1960

Рокко и его братья

Rocco e i suoi fratelli

Сюжет: Лукино Висконти, Васко Пратолини и Сузо Чекки д'Амико (с использованием мотивов книги Джованни Тестори «Мост через Гизольфу»). Сценарий: Лукино Висконти, Сузо Чекки д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза, Энрико Медиоли. Оператор: Джузеппе Ротунно. Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Нино Рота. В ролях: Ален Делон (Рокко Паронди), Ренато Сальватори (Симоне), Анни Жирардо (Надя), Катина Паксину (Розария, мать), Роже Ханнин (Морини), Паоло Стоппа (Чекки, тренер), Сюзь Делэр (Луиза, владелица прачечной), Клаудия Кардинале (Джинетта), Спирос Фокас (Винченцо), Макс Картье (Чиро), Рокко Видолацци (Лука), Коррадо Пани (Иво), Алессандра Панаро (невеста Чиро), Клаудия Мори и Адриана Асти (девушки в прачечной).

Продюсер: Гоффредо Ломбардо, для «Титанус», Рим, и «Фильм Марсо», Париж. Съёмки: февраль — июнь 1960. Премьера: август 1960, Венеция.

1962

Работа

Il lavoro

(Эпизод из фильма «Воккаччо-70») Сюжет: по идее Чезаре Дзаваттини (с использованием мотивов рассказа Ги де Мопассана «У постели»). Сценарий: Сузо Чекки д'Амико и Лукино Висконти. Оператор: Джузеппе Ро-

Лукино Висконти

тунно (цвет — «Истменколор»). Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Пьеро Този. Музыка: Нино Рота. В ролях: Роми Шнайдер (Пупе), Томас Милиан (граф Оттавио), Ромоло Вальди и Паоло Стоппа (адвокаты).

Продюсеры: Карло Понти и Антонио Черви, для «Конкордиа чинематографика» — «Чинериц», Рим, и «Франсинекс» — «Грэй филмз», Париж. Съёмки: август — сентябрь 1961. Премьера: март 1962, Милан.

1963

Леопард

Il Gattopardo

Сюжет: по одноименному роману Джузеппе Томази ди Лампедузы. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Энрико Медиоли, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза и Лукино Висконти. Оператор: Джузеппе Ротунно (цвет — «Техниколор», кадр — «Технирама»). Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Нино Рота (и неизданный вальс Верди). В ролях: Берт Ланкастер (князь Фабрицио ди Салина), Ален Делон (Танкреди), Клаудия Кардинале (Анджелика Седара), Паола Стоппа (дон Калоджеро Седара), Рина Морелли (княгиня Салина), Серж Реджани (дон Чиччо Тумео), Ромоло Вальди (падре Пирроне), Лесли Френч (Шевалье), Иво Гаррани (полковник Паллавичино), Марио Джиротти (граф Кавриаги), Лучилла Морлакки (Кончетта), Пьер Клементи (Франческо Паоло), Джулиано Джемма (гарибальдийский генерал).

Продюсер: Гоффредо Ломбардо, для «Титанус». Съёмки: апрель — октябрь 1962. Премьера: 27 марта 1963, Рим.

1965

Туманные звезды Медведицы...

Vaghe stelle dell'Orsa...

Сюжет и сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Энрико Медиоли и Лукино Висконти. Оператор: Армадо Наннуцци. Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Биче Брикетто. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: «Прелюдия, хорал и fuga» Сезара Франка.

В ролях: Клаудия Кардинале (Сандра), Жан Сорель (Джанни), Майкл Крейг (Эндрью), Мари Белль (мать), Ренцо Риччи (Джилардини).

Продюсер: Франко Кристалли, для «Видес». Съёмки: июль — октябрь 1964. Премьера: сентябрь 1965, Венеция.

1966

Ведьма, сожженная заживо

La strega bruciata viva

(Эпизод в фильме «Ведьмы»)

Сюжет и сценарий: Джузеппе Патрони Гриффи (в сотрудничестве с Чезаре Дзаваттини). Оператор: Джузеппе Ротунно (цвет — «Техниколор»). Декорации: Марио Гарбулья, Пьеро Полетто. Монтаж: Марио Серандреи. Музыка: Пьеро Пиччони. В ролях: Сильвана Мангано (Глория), Анни Жирардо (Валерия), Франсиско Рабаль (муж Валерии), Массимо Джиротти (спортсмен), Клара Каламаи (бывшая актриса), Лесли Френч (промышленник).

Продюсер: Дино де Лаурентис, для «Дино де Лаурентис чинематографика». Съёмки: 1966. Премьера: февраль 1967, Рим.

1967

Посторонний

Lo Straniero

Сюжет: по одноименному роману Альбера Камю. Сценарий: Лукино Висконти, Сузо Чекки д'Амико и Жорж Коншон (в сотрудничестве с Эммануэлем Роблесом). Оператор: Джузеппе Ротунно (цвет — «Техниколор»). Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Руджьеро Мastroяни. Музыка: Пьеро Пиччони. В ролях: Марчелло Мastroяни (Мерсо), Анна Карина (Мари Кардона), Жорж Вильсон (следователь), Бернар Влие (адвокат), Жорж Жере (Раймон), Жак Эрлен (директор приюта), Бруно Кремер (священник). Продюсер: Дино де Лаурентис для «Дино де Лаурентис чинематографика» и «Растрер фильм», Рим, и «Марианн продюксон», Париж, в сотрудничестве с «Казаб фильм», Алжир. Съёмки: март — май 1967. Премьера: сентябрь 1967, Венеция.

1969

Гибель богов (Проклятые)

La caduta degli dei (The damned)

Сюжет и сценарий: Никола Бадалукко, Энрико Медиоли и Лукино Висконти. Операторы: Армандо Наннуцци, Паскуалино Де Сантис (цвет — «Истменколор»). Декорации: Паскуале Романо. Костюмы: Пьеро Този, Вера Марзо. Монтаж: Руджьеро Мastroяни. Музыка: Морис Жарр. В ролях: Ингрид Тулин (Софи фон Эссенбек), Дирк Богард (Фридрих Брукман), Хельмут Бергер (Мартин фон Эссенбек), Хельмут Грим (Ашенбах), Умберто Орсини (Герберт Тальман), Шарлотта Рэмплинг (Элизабет Тальман), Рене Кольдехофф (барон Константин фон Эссенбек), Альбрехт Шёнхальс (барон Иоахим фон Эссенбек), Рено Верлэ (Гюнтер), Нора Риччи (воспитательница), Флоринда Болкан (Ольга).

Продюсеры: Альфредо Леви, Эвер Хаггиаг, для «Президенс фильм», Цюрих, «Пегасо» и «Италноледжо», Рим, и «Эйхберг фильм», Мюнхен. Съёмки: июль — сентябрь 1968. Премьера: октябрь 1969, Рим.

1971

Смерть в Венеции
Morte a Venezia

Сюжет: по одноименному рассказу Томаса Манна. Сценарий: Лукино Висконти и Никола Бадалукко. Оператор: Паскуалино Де Сантис (цвет — «Панавижн»). Декорации: Фердинандо Скарфьотти. Костюмы: Пьеро Този. Музыка: из произведений Малера (фрагменты Третьей и Пятой симфоний). Монтаж: Руджьеро Мastroяни. В ролях: Дирк Богард (Густав фон Ашенбах), Бьёрн Андресен (Тадзио), Сильвана Мангано (мать Тадзио), Ромоло Валли (директор отеля), Нора Риччи (губернантка), Лесли Френч (агент бюро путешествий), Луиджи Батталья (старик на корабле), Франко Фабрици (парикмахер), Марк Бернс (Альфريد), Мариза Беренсон (фрау фон Ашенбах), Кароль Андре (Эсмеральда), Маша Предит (русская).

Продюсер: Марио Галло для «Альфа чинематографика», Рим. Съёмки: апрель — август 1970. Премьера: 1 марта 1971, Лондон.

1973

Людвиг
Ludwig

Сюжет и сценарий: Лукино Висконти и Энрико Медиоли (при участии Сузо Чекки д'Амико). Оператор: Армандо Наннуцци (цвет — «Техниколор», кадр — «Панавижн»). Декорации: Марио Кьяри, Марио Шиши. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Руджьеро Мastroяни. Музыка: из произведений Шумана, Вагнера и Оффенбаха. В ролях: Хельмут Бергер (Людвиг), Роми Шнайдер (Елизавета Австрийская), Тревор Хоуард (Рихард Вагнер), Сильвана Мангано (Козима фон Бюлов), Герт Фрёбе (патер Хоффман), Хельмут Грим (граф Дюркгейм), Изабелла Телезинска (королева-мать), Умберто Орсини (граф фон Хольнштейн), Джон Маулдер-Браун (принц Отто, брат Людвига), Соня Петрова (Софи, сестра Елизаветы), Фолькер Бонет (Йозеф Кайнци), Хайнц Моог (профессор Гудден), Адриана Асти (Лила фон Бульовски), Нора Риччи (Ида Ференчи), Марк Бернс (Ганс фон Бюлов).

Продюсер: Уго Санталучия, для «Мега фильм», Рим, «Синетель», Париж, «Дитер Гайслер фильмпродукцион» и «Дивина фильм», Мюнхен. Съёмки: январь — май 1972. Премьера: 18 января 1973, Бонн.

1974

Семейный портрет в интерьере

Gruppo di famiglia in un interno

Сюжет: Энрико Медиоли. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Энрико Медиоли и Лукино Висконти. Оператор: Паскуалино Де Сантис (цвет — «Техниколор», кадр — «Тодд-АО»). Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Вера Марзо и Пьеро Този. Монтаж: Руджьеро Мastroяни. Музыка: Франко Маннини (а также фрагменты из «Vorrei spiegarVi, o Dio» и из Концертной симфонии К.364 Моцарта). В ролях: Верт Ланкастер (Про-

Лукино Висконти

фессор), Хельмут Бергер (Конрад), Сильвана Мангано (Бьянка Брумонти), Клаудия Марзани (Льетта), Стефано Патрици (Стефано), Эльвира Кортесе (Эрминия), Ромоло Валли (адвокат), а также: Клаудия Кардинале (жена Профессора) и Доминик Санда (мать Профессора).
Продюсер: Джованни Бертолуччи, для «Рускони фильм», Рим, и «Гомон», Париж. Съёмки: апрель—июль 1974. Премьера: ноябрь 1974, Рим.

1976

Невинный

L'Innocente

Сюжет: по одноименному роману Габриэле Д'Аннунцио. Сценарий: Сузо Чекки д'Амико, Энрико Медиоли и

Лукино Висконти. Оператор: Паскуалино Де Сантис (цвет — «Техниколор», кадр — «Техновижн»). Декорации: Марио Гарбулья. Костюмы: Пьеро Този. Монтаж: Руджьеро Мastroяинни. Музыка: Франко Маннино (а также фрагменты из произведений Глюка, Моцарта, Шопена и Листа). В ролях: Джанкарло Джаннини (Туллио Эрмиль), Лаура Антонелли (Джулиана), Дженнифер О'Нил (Тереза Раффо), Дидье Одепен (Федерико Эрмиль), Рина Морелли (мать Туллио), Массимо Джиротти (граф Эгано), Марк Порель (Филиппо д'Арборио), Мари Дюбуа (княгиня).
Продюсер: Джованни Бертолуччи для «Риццоли фильм», Рим. Съёмки: 1975. Премьера: май 1976, Канны.

Театральные постановки Лукино Висконти

Драматические спектакли

1945

Ужасные родители
Les parents terribles
(Жан Кокто)

Декорации: Лукино Висконти; в ролях: Андреина Паньяни, Лола Браччини, Рина Морелли, Джино Черви.

Пятая колонна
The Fifth Column
(Эрнест Хемингуэй)

Декорации: Ренато Гуттузо; в ролях: Карло Нинки, Ольга Вилли, Дия Кристиани, Джузеппе Пальярини, Арнольдо Фоа.

Пишущая машинка
La machine à écrire
(Жан Кокто)

Декорации: Лукино Висконти; в ролях: Эрнесто Калиндри, Витторио Гассман, Лаура Адани, Даниэла Пальмер.

Антигона
Antigone
(Жан Ануй)

Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Рина Морелли, Марио Пизу, Ольга Вилли, Джорджо Де Лулло.

За закрытой дверью
Huis clos
(Жан-Поль Сартр)

Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Паоло Стоппа, Рина Морелли, Виви Джои.

Адам
Adam

(Марсель Ашар)

Декорации: Лукино Висконти; в ролях: Лаура Адани, Витторио Гассман, Эрнесто Калиндри, Тино Карраро.

Табачная дорога
Tobacco Road

(Джон Киркленд, по Эрнесту Колдуэллу)

Декорации: Чезаре Павани; в ролях: Эрнесто Калиндри, Рената Серипа, Витторио Гассман, Лаура Адани, Тино Карраро.

1946

Женитьба Фигаро
Le mariage de Figaro
(П.-О. Карон де Бомарше)

Декорации: Веньеро Коласанти; музыка: Ренцо Росселлини; в ролях: Нино Безоцци, Лия Дзоппелли, Витторио Де Сика, Виви Джон, Мария Меркадер, Витторио Каприоли.

Преступление и наказание

(Гастон Бати, по Ф. М. Достоевскому)
Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Паоло Стоппа, Мемо Бенасси, Массимо Джиротти, Франко Дзеффирелли, Джорджо Де Лулло, Рина Морелли, Мариэлла Лотти.

Стеклозверинец
The Glass Menagerie
(Теннесси Уильямс)

Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Татьяна Павлова, Рина Морелли, Паоло Стоппа, Джорджо Де Лулло.

1947

Эвридика
Eurydice
(Жан Ануй)

Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Джорджо Де Лулло, Антонио Гандузио, Паоло Стоппа, Рина Морелли.

1948

Розалинда, или Как вам это понравится
As You Like It
(Вильям Шекспир)

Декорации и костюмы: Сальвадор Дали; в ролях: Нерио Бернарди, Чезаре Фантони, Карло Тамберлани, Габриэле Ферретти, Витторио Гассман, Рудьеро Рудьеро, Паоло Стоппа, Рина Морелли.

1949

Трамвай Желание
A Streetcar Named Desire
(Теннесси Уильямс)

Декорации: Франко Дзеффирелли; в ролях: Витторио Гассман, Рина Морелли, Марчелло Мastroянинни, Виви Джои.

Орест
Oreste

(Витторио Альфьери)

Декорации и костюмы: Марио Кьяри; музыка: Людвиг ван Бетховен; в ролях: Руджьеро Руджьеро, Паола Борбони, Рина Морелли, Витторио Гассман, Марчелло Мastroянинни.

Троил и Крессида
Troilus and Cressida
(Вильям Шекспир)

Декорации: Франко Дзеффирелли; в ролях: Пьетро Карнабучи, Карло Нинки, Витторио Гассман, Джорджо Де Лулло, Паоло Стоппа, Марчелло Мastroянинни, Мемо Бенасси, Массимо Джиротти, Рина Морелли, Марио Пизу, Франко Интерленги, Ренцо Риччи, Серджо Тофано, Джорджо Альбертацци.

1951

Смерть коммивояжера
Death of a Salesman
(Артур Миллер)

Декорации: Джанни Полидори; в ролях: Паоло Стоппа, Рина Морелли, Джорджо Де Лулло, Марчелло Мastroянинни, Франко Интерленги.

Трамвай Желание
A Streetcar Named Desire
(Теннесси Уильямс)

Декорации: Франко Дзеффирелли; в ролях: Марчелло Мastroянинни, Рина Морелли, Джорджо Де Лулло, Росселла Фальк.

Соблазнитель
Il Seduttore
(Диего Фаббри)

Декорации: Марио Кьяри; в ролях: Паоло Стоппа, Рина Морелли, Росселла Фальк, Карла Бидзарри.

1952

Трактирщица
La locandiera
(Карло Гольдони)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Пьеро Този; в ролях: Марчелло Мastroянинни, Паоло Стоппа, Джанрико Тедески, Рина Морелли, Росселла Фальк, Джорджо Де Лулло.

Три сестры
(А. П. Чехов)

Декорации: Франко Дзеффирелли; музыка: Франко Маннини; в ролях: Паоло Стоппа, Росселла Фальк, Элена Да Венециа, Сара Феррати, Рина Морелли, Джанрико Тедески, Мемо Бенасси, Джорджо Де Лулло, Марчелло Мastroянинни.

1953

О вреде табака
(А. П. Чехов)

Исполнитель: Мемо Бенасси.

Медея
Medea
(Еврипид)

Декорации и костюмы: Марио Кьяри; в ролях: Сара Феррати, Мемо Бенасси, Серджо Фантони, Рената Серипа, Чезаре Фантони, Джорджо Де Лулло, Джанрико Тедески.

1954

Подобно листьям
Come la foglie
(Джузеппе Джакоза)

Декорации и костюмы: Лиля де Нобили; в ролях: Сальво Рандоне, Лилла Бриньоне, Лина Волонги, Джанни Сантуччо.

1955

Горнило
The Crucible *
(Артур Миллер)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти; в ролях: Лилла Бриньоне, Джанни Сантуччо, Камилло Пилотто, Эдда Альбергини, Карло д'Анджело, Паола Борбони, Адриана Асти, Лаура Ветти.

* В русских переводах: «Салемские колдуньи» или «Суровое испытание».

Дядя Ваня
(А. П. Чехов)

Декорации и костюмы: Пьеро Този; в ролях: Марио Пизу, Элеонора Росси-Драго, Рина Морелли, Паоло Стоппа, Марчелло Мастроянни.

1957
Фрёкен Юлия
Fröken Julie
(Август Стриндберг)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти; в ролях: Лилла Бриньоне, Массимо Джиротти, Аве Нинки.

Купец из Смирны
L'impresario delle Smirne
(Карло Гольдони)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти; в ролях: Паоло Стоппа, Илария Оккини, Эдда Альбертини, Рина Морелли.

1958
Вид с моста
A View from the Bridge
(Артур Миллер)

Декорации: Марио Гарбулья; в ролях: Паоло Стоппа, Рина Морелли, Илария Оккини, Серджо Фантони, Коррадо Пани.

Образы и времена Элеоноры Дузе
Immagini e tempi di Eleonora Duse
(Мемориальный вечер по сценарию Джерардо Гуэррьери)
Участники: Эдмонда Альдини, Лилла Бриньоне, Туллио Карминати, Джорджо Де Лулло, Росселла Фальк, Чезаре Фантони, Витторио Гассман, Эмма Граматика, Рина Морелли, Аннибале Нинки, Луиза Райнер, Ромоло Валли.

Взгляни на дом свой, ангел
Look Homeward, Angel

(Кэтти Фрингс, по Томасу Вулфу)
Декорации: Марио Гарбулья; песни: Нино Рота; в ролях: Марио Вальдемарин, Эльвира Кортезе, Лилла Бриньоне, Аннибале Нинки, Коррадо Пани, Адриана Асти.

Двое на качелях
Two for the Seesaw
(Уильям Гибсон)

Декорации: Лукино Висконти; в ролях: Ани Жирардо, Жан Марэ.

Мальчики миссис Джигббонс
Mrs. Gibbons' Boys

(Уилл Гликман, Джозеф Стайн)
Декорации: Марио Гарбулья; в ролях: Биче Валори, Рина Морелли, Паоло Стоппа.

1959
Дети театра
Figli d'arte
(Диего Фаббри)

Декорации: Марио Гарбулья; в ролях: Паоло Стоппа, Рина Морелли, Илария Оккини, Франсуаза Спира.

1960
Ариальда
L'Ariald
(Джованни Тестори)

Декорации: Лукино Висконти; музыка: Нино Рота; в ролях: Рина Морелли, Паоло Стоппа, Пупелла Маджо, Лучилла Морлакки, Умберто Орсини.

1961
Как жаль ее развратницей назвать
Tis Pity She's a Whore
(Джон Форд)

Декорации: Лукино Висконти; костюмы: Пьеро Този; в ролях: Роми Шнайдер, Ален Делон, Валентина Тессье, Сильвия Монфор, Даниэль Сорано, Люсьен Бару.

1963
Тринадцатое дерево
Le treizième arbre
(Андре Жид)

В ролях: Рина Морелли, Освальдо Руджьеро, Ромоло Валли.

1965
После грехопадения
After the Fall
(Артур Миллер)

Декорации: Марио Гарбулья; костюмы: Кристиан Диор; в ролях: Ани Жирардо, Мишель Оклер, Клотильда Жоано.

Вишневый сад
(А. П. Чехов)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Фердинандо Скарфьотти; в ролях: Рина Морелли, Оттавия Пикколо,

Лукино Висконти

Лучилла Морлакки, Паоло Стоппа,
Тино Карраро, Массимо Джиротти,
Серджо Тофано.

1967

Эгмонт
Egmont

(Иоганн Вольфганг Гёте,
музыка Бетховена)

Декорации: Фердинандо Скарфьотти,
музыкальное руководство: Джанандреа
Гаваццени; в ролях: Эльза Альбани,
Джорджо Де Лулло, Ромоло Вали,
Оттавия Пикколо, Нора Риччи.

Монахия из Монцы

La monaca di Monza
(Джованни Тестори)

В ролях: Адриана Альбен, Лилла

Бриньоне, Серджо Фантони, Мариан-
джела Мелато.

1969

Объявление
L'inserzione

(Наталия Гинцбург)

Декорации: Фернандо Скарфьотти; в
ролях: Адриана Асти, Франко Интер-
ленги, Марианджела Мелато.

1973

Старые времена
Old times

(Гарольд Пинтер)

Декорации: Марио Гарбулья; в ролях:
Умберто Орсини, Адриана Асти, Ва-
лентина Кортезе.

Оперные спектакли

1954

Весталка
La Vestale

(Гаспаре Спонтини)

Декорации: Пьеро Дзуффи; дирижер:
Антонио Вотто; исполнители: Фран-
ко Корелли, Мария Каллас, Энцо
Сордетто, Никола Росси Лемени.

1955

Сомнамбула
La Sonnambula

(Винченцо Беллини)

Декорации и костюмы: Пьеро Този;
дирижер: Леонард Бернстайн; испол-
нители: Джузеппе Модести, Мария
Каллас, Чезаре Валетти, Габриэлла
Картуран.

Травиата

La Traviata

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Лила де Ноби-
ли; дирижер: Карло Мария Джулини;
исполнители: Мария Каллас, Джузеп-
пе Ди Стефано, Этторе Бастьянини.

1957

Анна Болейн
Anna Bolena

(Гаэтано Доницетти)

Декорации и костюмы: Николай
Венуа; дирижер: Джанандреа Гавац-
цени; исполнители: Никола Росси

Лемени, Мария Каллас, Джульетта
Симионато, Джанни Раймонди.

Ифигения в Тавриде

Ifigenia in Tauride

(Кристоф Виллибальд Глюк)

Декорации и костюмы: Николай
Венуа; дирижер: Нино Санцоньо;
исполнители: Мария Каллас, Дино
Донди, Франческо Альбанезе, Ансель-
мо Кольцани.

1958

Дон Карлос
Don Carlo

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Лукино Вис-
конти, Маурицио Кьяри, Филиппо
Санжюст; дирижер: Карло Мария
Джулини; исполнители: Борис Хри-
стов, Джон Виккерс, Тито Гобби, Гре
Броуенстийн, Федора Барбьери,
Джульетта Симионато.

Макбет

Macbeth

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Пьеро Този;
дирижер: Томас Шипперс; исполни-
тели: Кармине Торре, Уильям Чэп-
мен, Дино Донди, Шаке Вартенисян.

1959

Герцог Альба

Il Duca d'Alba

(Гаэтано Доницетти)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Филиппо Санжюст; дирижер: Томас Шипперс; исполнители: Луиджи Кулико, Владимир Гандзароли, Франко Вентилья, Ивана Тозини.

1961

Саломея

Salome

(Рихард Штраус)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти; дирижер: Томас Шипперс; исполнители: Джордж Ширли, Лили Чукасян, Маргарет Тайнс, Роберт Андерсон.

1963

Дьявол в саду

Il Diavolo in giardino

(Франко Маннини)

Либретто: Лукино Висконти, Филиппо Санжюст, Энрико Медиоли; декорации и костюмы: Лукино Висконти, Филиппо Санжюст; дирижер: Франко Маннини; исполнители: Иоланда Гардино, Глауко Скарлини, Энрико Кампи, Елена Барчис, Розарио Гуанцироли, Розанна Пейрани, Уго Бенелли, Эмилия Равалья.

Травиата

La Traviata

(Джузеппе Верди)

Декорации: Лукино Висконти; дирижер: Роберт Ла Маркина; исполнители: Франка Фаббри, Даниэла Динато, Салли Сильвер, Франко Вонисолли, Марио Базиола.

1964

Свадьба Фигаро

Le nozze di Figaro

(Вольфганг Амадей Моцарт)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Филиппо Санжюст; дирижер: Карло Мария Джулини; исполнители: Уго Трама, Ильва Лигабуэ, Роландо Панераи, Мариэлла Адани, Стефания Малагу, Эмилия Равалья.

Трубадур

Il Trovatore

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Николай Бенуа; дирижер: Джанандреа Гаваццони; исполнители: Пьеро Каппуччили, Габриэлла Туччи, Джульетта Симионато, Карло Бергонци.

Трубадур

Il Trovatore

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Филиппо Санжюст; дирижер: Карло Мария Джулини; исполнители: Питер Глоссоп, Гвинет Джонс, Джульетта Симионато, Бруно Преведи.

1965

Дон Карлос

Don Carlo

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти; дирижер: Карло Мария Джулини; исполнители: Чезаре Съеппи, Жанфранко Чеккеле, Костас Паскалис, Сюзанна Саррока, Мирелла Парутто Буайе, Эмилия Равалья.

1966

Фальстаф

Falstaff

(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Фердинандо Скарфьотти; дирижер: Леонард Бернстайн; исполнители: Дитрих Фишер-Дискау, Роландо Панераи, Хуан Онсина, Ильва Лигабуэ, Грациэлла Шутти.

Кавалер розы

Der Rosenkavalier

(Рихард Штраус)

Декорации: Лукино Висконти, Фердинандо Скарфьотти; дирижер: Георг Шолти; исполнители: Сена Юринац, Майкл Лонгдон, Джозефина Визи, Джоан Карлайл.

1967

Травиата

La Traviata

(Джузеппе Верди)

Декорации: Нато Фраска; дирижер: Карло Мария Джулини; исполнители: Мирелла Френи, Ренато Чioni, Пьеро Каппуччили.

Лукино Висконти

1969

Симон Бокканегра
Simon Vossanegra
(Джузеппе Верди)

Декорации и костюмы: Лукино Висконти, Фердинандо Скарфьотти; дирижер: Йозеф Крипс; исполнители: Эберхард Ветхер, Николай Гяуров, Гундула Яновиц, Карло Коссутта.

1973

Манон Леско
Manon Lescaut
(Джакомо Пуччини)

Декорации: Лиля де Нобили, Эмилио Каркано; дирижер: Томас Шипперс; исполнители: Нэнси Шэд, Анджело Ромеро, Гарри Тейяр, Карло Дель Воско.

Балетные спектакли

1956

Марио и волшебник
Mario e il mago
(Франко Маннини)

Хореографическое действие Лукино Висконти, по рассказу Томаса Манна; декорации: Лиля де Нобили; хореография: Леонид Мясин; исполнители: Жан Бабиле, Сальво Рандоне, Лучана Новаро.

1957

Танцевальный марафон
Maratona di danza
(Ханс Вернер Хенце)

Либретто: Лукино Висконти; декорации и костюмы: Ренцо Веспиньяни; хореография: Дик Сандерс; исполнители: Жан Бабиле, Марион Шнелле, Гундула фон Война, Фридель Херфурт, Ингеборг Хениш, Эрвин Бредов.

Основная литература

- Шитова В. В. Лукино Висконти.— М., «Искусство», 1965.
- Castello G. S. Luchino Visconti.— "Premier Plan", Lyon, 1961, N 17.
- Luchino Visconti, l'histoire et l'esthétique.— "Etudes cinématographiques", 26—27, Paris, 1963.
- Ferrara G. Luchino Visconti.— Paris, Seghers, 1963. 2 ed.—1970.
- L'opera di Luchino Visconti.— "Premio Città di Fiesole". Firenze, 1969.
- Nowell-Smith G. Visconti.— London, Secker and Warburg, 1967. 2 ed.—1973.
- Baldelli P. Luchino Visconti.— Milano, Mazzotta, 1973.
- Luchino Visconti.— München, Carl Hanser Verl. 1975. 2 Aufl.—1976.
- Album Visconti. A cura di Caterina d'Amico de Carvalho.— Milano, Sonzogno, 1978.
- Stirling M. A screen of Time.— New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- Rondolino G. Visconti.— Torino, UTET, 1981.
- Bencivenni A. Luchino Visconti.— Firenze, "Nuova Italia", 1982.
- Sanzio A., Thirard P.-L. Luchino Visconti cinéaste.— Paris, Persona, 1984.

Переводы иностранных текстов
для этой книги выполнили:

по разделу II («Фильмы и проблемы») —

Л. А. Алова (Г. Аристарко),

А. Н. Дорошевич (Дж. Ноуэлл-Смит, Д. Богард),

Л. К. Козлов (В. Шютте),

В. Ф. Колязин (М. Шлаппнер),

Г. Б. Кремнев (Сузо Чекки д'Амиго),

И. Г. Мягкова (В. Ашер),

Н. А. Ставровская (М. Антониони, Б. Ронди, К. Альваро, Л. Кьярини,

Дж. Б. Кавалларо, М. Аликата, В. Спиначцола, А. Тромбадори, У. Казираги,

М. Серандреи, М. Вердоне, А. Ферреро, А. Моравиа, К. Козулич, Э. Медиоли,

С. Лашиз, Т. Кезич).

И. Г. Эпштейн (А. Базен — новая редакция перевода, публиковавшегося ранее);

по разделу III («Говорит Висконти») —

Л. А. Алова («Самая красивая»: история одного кризиса», «Работа режиссера на сцене и на съемках»),

А. С. Богемская («Видеть больше, чем предвидеть», «Разговор о кино»,

«Туманные звезды...», Чехов и Камю», «Гибель богов» и Германия»,

«Смерть в Венеции» и отношения с Томасом Манном»),

Л. К. Козлов («Антропоморфическое кино», «От Верги до Грамши», «Из последних бесед»),

Г. Б. Кремнев («После премьеры «Леопарда»),

И. Г. Мягкова («От «Загородной прогулки» до «Белых ночей»),

Н. А. Ставровская («Из писем с Сицилии о фильме «Земля дрожит», «Чиро и его братья», «От «Семейного портрета» к Д'Аннунцио»).

Содержание

I. Творческий путь художника

Сергей Юткевич. Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре	6
Владимир Баскаков. Висконти и судьбы неореализма . . .	40
Леонид Козлов. Кинематограф Висконти	57

II. Фильмы и проблемы

«Наваждение» (Джузеппе Феррара)	108
«Земля дрожит» (Андре Базен, Микеланджело Антониони, Карло Леви, Брунелло Ройди)	112
«Самая красивая» (Коррадо Альваро, Вера Шитова) . .	123
«Заметки о происшествии». «Мы — женщины» («Анна Маньяни») (Клод Бейли)	127
«Чувство» (Луиджи Кьярини, Юрий Лотман)	130
Вилли Ашер. Навстречу Висконти	133
«Белые ночи» (Пьеро Нелли, Джамбаттиста Кавалларо) . .	141
Guido Aristarco. Лукино Висконти: опыт культурный и опыт оригинальный	144
«Рокко и его братья» (Марио Аликата, Витторио Спинаццола)	151
«Работа» (Джоффри Ноуэлл-Смит)	156
«Леопард» (Антонелло Тромбадори, Уго Казираги) . .	160
Свидетельства друзей (Сузо Чекки д'Амико, Марио Сераид-рей)	165
«Туманные звезды Медведицы...» (Марио Вердоне, Аделио Ферреро)	172
«Ведьма, сожженная заживо» (Вольфрам Шютте)	175
«Посторонний» (Рене Гарднес)	176
«Гибель богов» (Альберто Моравиа, Вера Шитова)	179
Дирк Богард. Вверх и вниз (Фрагменты из книги)	183
«Смерть в Венеции» (Уго Казираги, Каллисто Козулич) . . .	192
«Людвиг» (Энрико Мединоли, Мартин Шлаппнер)	197
«Семейный портрет в интерьере» (Самюэль Лангиз, Майя Тур-ровская)	202
«Невинный» (Туллио Кезич, Нея Зоркая)	205

III. Говорит Висконти

Антропоморфическое кино	210
Из писем с Сицилии о фильме «Земля дрожит»	212
«Самая красивая»: история одного кризиса	213
Опыт режиссера на сцене и на съемках	215
От «Загородной прогулки» до «Белых ночей»	218
Видеть больше, чем предвидеть	225
Чиро и его братья	227
От Верги до Грамши	230

Об оптимизме и пессимизме в искусстве	234
[После премьеры «Леопарда»]	237
Разговор о кино	241
«Туманные звезды...», Чехов и Камю	246
«Гибель богов» и Германия	252
«Смерть в Венеции» и отношения с Томасом Манном	257
От «Семейного портрета» к Д'Аннунцио	265
[Из последних бесед]	274

IV. Комментарий и приложения

Комментарий	278
Фильмы, поставленные Лукино Висконти	288
Театральные постановки Лукино Висконти	293
Основная литература	299

В53 Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. — М.: Искусство, 1986. — 302 с., 16 л. ил.

Сборник посвящен кинематографическому творчеству одного из крупнейших деятелей прогрессивной культуры Италии, выдающегося режиссера, создателя таких фильмов, как «Земля дрожит» и «Самая красивая», «Рокко и его братья» и «Леопард», «Смерть в Венеции» и «Семейный портрет в интерьере». В книгу включены работы советских исследователей о творческом пути Висконти, панорама международной кинокритики по всем его фильмам, а также впервые публикуемые переводы статей и интервью самого режиссера.

В 4910020000-137 145-86
025(01)-86

ББК 85.374(3)

Лукино Висконти

Сборник

Составитель, редактор
и автор комментариев
Л. К. КОЗЛОВ

Редактор

Л. А. Ильина

Художник

В. Е. Валериус

Художественный редактор

Г. К. Александров

Технический редактор

Н. Г. Карпушкина

Корректор

О. Г. Завьялова

И.Б. № 2467

Сдано в набор 29.11.85. Подписано в печать 29.07.86. А07430. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская. Гарнитура школьная. Печать высокая. Усл. печ. л. 17,64. Усл. кр.-отт. 19,57. Уч.-изд. л. 20,322. Изд. № 15417. Тираж 24 000. Заказ 1877. Цена 1 р. 90 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054 Москва, Валовая, 28.

