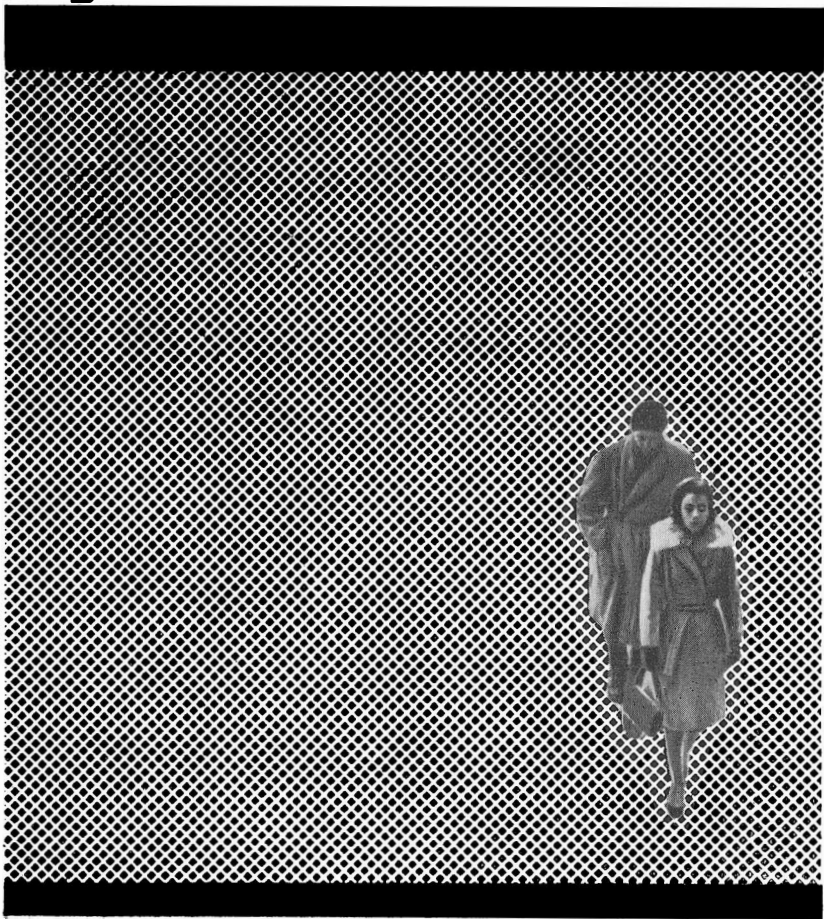


ЛУКИНО ВИСКОНТИ



мастера зарубежного киноискусства



Издательство «Искусство» Москва 1965

ЛУКИНО ВИСКОНТИ

В. В. ШИТОВА

мастера зарубежного киноискусства



огержимость

Висконти не любит рассказывать о себе. Если он более или менее охотно соглашается говорить в печати о теоретических обоснованиях своей практики кинорежиссера или театрального постановщика, то пока еще ни одному репортеру не удавалось настроить Висконти на интимный лад. Поэтому биографу Висконти нельзя начинать свой рассказ с классически трогательного воспоминания о том, как босоногий мальчонка Лукино заморожено следил за приключениями Пульчинеллы в уличном театрике и потом, позабыв обо всем на свете, ушел на край города за пленительной шарманкой. Зато биограф может компенсировать себя, рассказывая о художественной традиции семьи. В истории искусства легко найти упоминание о том, что Джотто украсил дворец рода Висконти в Милане своими, к сожалению до наших дней не дошедшими, фресками (известна тема этих фресок: портреты античных героев и правителей), или о том, что в XVI веке один из Висконти по имени Гаспаро писал игривые комедии и сюжеты карнавальных представлений: они разыгрывались в декорациях Леонардо да Винчи.

Лукино Висконти принадлежит к одному из древнейших аристократических семейств Италии. В 1037 году некий Элипрандо получил Ломбардское наместничество и титул «*vice comes*», на народном языке звучавший как «*viscontò*». Сын унаследовал титул отца, сделав его фамильным именем. Род Висконти то добивался власти над долиной По, то уступал

первенство своим исконным врагам дела Торре, пока наконец к началу XIV века Маттео Висконти Великий не оставил в наследие потомкам миланское графство.

Имя Висконти одно из постоянно возникающих имен итальянского средневековья — деятельного, кровавого, исторически содержательного. В 1447 году (крайне трудно удержаться здесь от эффектной фразы: ровно за половину тысячелетия до того, как Лукино Висконти начнет в Ачитрецце съемки фильма «Земля дрожит») со смертью герцога Джан-Галеаццо род Висконти иссякает как род властителей; имя Висконти отныне становится наследственным именем семьи гуманистов, писателей, археологов, вообще интеллигентов.

Впрочем, все это узнается из учебника истории: Лукино Висконти об этом тоже не рассказывает.

Даже фотографируется Висконти редко. Из издания в издание перепечатываются два-три неизменных снимка. Необычна строгость этих фотографий. Совершенно невозможно допустить, чтобы этот человек позволил себя снять, как, скажем, любит это делать Пикассо: Пикассо, азартно подпрыгивающий на скамье во время боя быков, Пикассо в полосатом купальнике, Пикассо улыбается жене и кормит козу.

«Бытовые» фотографии Висконти публике неизвестны. Есть несколько фотокадров — Висконти на репетиции в театре, на съемках.

Вероятно, тут сказывается интеллигентная неприязнь к «паблисити», да и просто замкнутость натуры. Но естественно предположить тут и что-то большее, чем правила личного поведения. Тут можно предположить и связь с эстетической программой Висконти, как и связь с творческой природой его.

Если бывают художники по природе своей лирики и исповедники, чье искусство имеет своим условием всецелую открытость, душевную обнаженность того, кто предлагает, — творца, и того, кто воспринимает, — зрителя, то бывают ведь и художники совсем иного склада, совсем не лирики. Их общение с аудиторией лишено характера обостренного личного контакта. Более того, они делают одним из условий своего творчества

известную дальность расстояния между собой и своим произведением, между собой и своей аудиторией.

Висконти принадлежит именно ко второму типу художников, — с их принципиальной необщительностью, суховатой и сосредоточенной, с их тяготением к максимальной объективности, со скрытостью их «я». Он предлагает вниманию аудитории не себя, но свои фильмы.

Он поставил их семь.

Первым была «Одержимость». Впрочем, вероятно, кинематографическую биографию Висконти следует начинать даже не с этой картины. Случилось так, что в художественное движение, которое возникало в Италии начала сороковых годов, вошли и стали бродилом разговоры и споры не вокруг фильма, а вокруг замысла фильма; эти планы объединяли группу молодых авторов журнала «Чинема» (к ней принадлежали Де Сантис, Марио Аликата, нынешний редактор газеты «Унита», и другие). Итальянский критик Джулио Чезаре Каstellо пишет: «Эта группа молодых, Де Сантис и его товарищи, во всеуслышанье объявили себя знаменосцами Висконти (в ту пору не такого уж молодого: он родился в 1906 году и долго не мог найти своего настоящего призвания)... По первоначальному плану фильмом-манифестом этой группы должна была стать «Любовница Граминьи»¹. Экранизация новеллы Джованни Верги — не новеллы даже, а скорее замечательно интересного конспекта романа, изложенного им на пяти или семи страницах, — могла тем законнее стать манифестом, что для самого Верги она имела именно этот смысл; не случайно он предпослал ей краткое обращение к другу, своей сухой и насыщенной программностью контрастирующее и сливающееся с сухой и насыщенной фактурой самого рассказа. Рассказа о странной судьбе Пеппины, которая уйдет от своего дома, от приданого — «все из чистого и тонкого полотна, тканого в четыре нити, не хуже, чем у королевы», снимет свои золотые кольца «на все

¹ «Висконти», Лион, 1961, стр. 10. (Сборник серии «Premier plan», № 17, составитель и автор вступительной статьи Джулио Чезаре Каstellо.) В дальнейших ссылках — Д. Каstellо, Л. Висконти.

десять пальцев — золота у невесты было столько же, сколько у святой Маргериты», и вместо венчания в день святой Маргериты с женихом, которого она знает, как знает его плодородную землю, его гнедого мула, его деревенскую славу — «это был высокий, статный, прекрасный как солнце юноша, который мог нести тяжелый стяг в день святой Маргериты без всякого усилия, не сгибая спины», — уйдет от всего этого к бандиту Граминье, которого никогда и в глаза-то не видела. Уйдет в чащу кактусов, где этот бандит, «маленький, тщедушный, безобразный — ну просто Пульчинелла», — изнуренный голодовкой, в крови лежит, держа карабин наизготовку. «Что тебе надо, зачем ты сюда пришла? — К тебе я пришла, ты ведь Граминья?»

Вмешательство министерской цензуры сделало постановку невозможной. Это был даже не запрет, просто было сказано — довольно с нас фильмов о бандитах. И не лучше ли, при всем уважении к классике, ставить фильмы о сегодняшнем дне (имелось в виду, что он прекрасен)¹.

Фильм не состоялся. Но вся эта история, в сущности, несколько сложнее, чем заурядный факт цензурного зажима. Сложней и, если так можно выразиться, оптимистичнее.

Кастелло пишет: «Был нужен фильм-манифест». Но, думается, манифест тогда был даже нужнее, чем фильм. Если бы картина Висконти была доведена до экрана (в конце концов такая возможность оставалась: Верга почитался национальным литературным авторитетом), она в своем реализованном виде наверняка утратила бы значение манифеста: режиссеру так или иначе пришлось бы столкнуться с обесценивающей необходимостью подчинения официальным установкам.

Оставаясь же просто замыслом, она сохраняла это свое значение, играла видную роль в самоопределении молодой группы художников — само-

¹ Приведем рассказ Висконти об этом: «Я адаптировал для кино рассказ Верги... Согласно правилам, я должен был представить текст в фашистское министерство... Вышло так, что Джанни Пуччини, один из моих товарищей по работе, был на приеме у министра и обнаружил у него на столе нашу рукопись. На первой странице был росчерк красным карандашом: «Пора кончать с бандитами». Но смешно ли? Ведь написавший это меньше всего имел в виду себя и других фашистов». (Цит. по сборнику «Quaderni del CUCMI» № 2, под редакцией Лоренцо Пелиццари, Милан, 1961, стр. 11. В дальнейших ссылках — «Тетради кинокружка».)

определении, которое в фашистской стране не могло осуществиться иначе, как устно.

История знает периоды, когда общество в канун глубинных перемен переживает пору почти бесписьменного, почти никак не зафиксированного высвобождения от немоты. В кружках, в не очень-то многолюдных и обычно домашних собраниях, в ежедневном товарищеском общении нащупываются большие проблемы, начинают постепенно формулироваться существеннейшие потребности времени — политические, нравственные, эстетические.

Нетрудно представить себе, что стояло за теми или иными статьями друзей Висконти, чей голос пробивался на полосы журнала «Чинема» — сквозь восторженные вопли, которыми пытались заглушить внятный треск провала очередного «Сципиона Африканского», сквозь механическую скоропись статей, безмятежно рассуждающих на какую-нибудь сугубо техническую тему.

За ними стояли настойчивые до одержимости поиски самих себя. Растущее ощущение ценности человеческой личности, чье право на свободный и ответственный выбор пути отменял фашизм.

За ними стояли новые представления о коллективе, объединенном уже не рычанием команд, не похожем на насильственное и покорное единение под общим ярмом.

Творческие планы группы «Чинема» были рождены потребностью оттачивания и самоосознания. Они помогли ощутить собственные силы, определить общее направление движения. Пусть они не обрели ни широкой гласности, ни тем более практического воплощения, пусть они остались фактом, как уже было сказано, устным — и в таком своем качестве они были действенны и животворны.

Молодому поколению антифашистов призыва конца тридцатых годов, к которому принадлежал Висконти, было просто жизненно необходимо «прозвучать», сломить печать молчания. Каждый, в ком росло отвращение к действительности искаженной, мистифицированной до ряда барабанных формул, прежде всего испытывал потребность услышать естественный, не

пропущенный через обесмысливающий фильтр фашистской пропаганды голос — и свой собственный и голос тех, кто рядом. Все более и более ощущалась необходимость восстановления живой общественной среды. В числе тех исторических данностей, которые определили возможность и закономерность рождения нового итальянского кино, называемого неореалистическим, это восстановление представляется существенным и недооцененным.

В общих работах, посвященных итальянскому неореализму, сквозь добросовестную научность всегда просвечивает нескрываемое изумление перед чудом: чудом мгновенного явления на свет нового качества искусства. Исследователи могут долго и серьезно выяснять сравнительную ценность вклада в будущий неореализм, который внесли Блазетти или Каstellани, исследователи могут делать экскурсии в национальную киноисторию, вспоминая Нино Мартольо и его «Затерянных во мраке» (1914), или анализировать степень воздействия зарубежных фильмов, более или менее случайно попадавших в поле зрения итальянских кинематографистов; и все-таки ощущение чуда во всей его победоносной неподготовленности доминирует в этих книгах над всем. Так, даже в самих ритмах начальных страниц книги И. Соловьевой «Кино Италии» присутствует эта стихия торжествующей внезапности: «Неореализм возник в тот момент, когда жизнь страны, развороченной войной, открылась художникам вся как есть»¹.

Два слова — «обрушиться» и «возникнуть» — здесь определяют все. Обрушился фашизм, возник неореализм.

Конечно, была эта внезапность эстетического скачка. Конечно, была и эта динамика связи: конец политического строя и начало нового искусства не просто совмещены в одной точке истории, неореализм был в этот момент художественным именем антифашизма.

Но ведь итальянский антифашизм не датирует свое рождение летом сорок третьего года, когда был свергнут Муссолини. Он формировался раньше. Неореализм — тоже.

¹ Инна Соловьева, Кино Италии, М., «Искусство», 1961, стр. 5.

Джузеппе Феррара сравнивает новое итальянское кино с подземной карстовой рекой — это образ тайного накопления сил, которые потом находят выход на поверхность. Но и у Феррары, который более чем иные внимателен к «подземному» формированию будущего искусства, к сожалению, мало рассказано о том, как складывалась живая «человеческая среда» неореализма.

А это очень важно понять — как внутри и рядом с недвижной, надутой упорядоченностью фашистского государства, ускользая от недремлющего ока его слуг, восстанавливалась «устная жизнь». Неуследимая, глубинная, загнанная в быт.

Цезарю — а Муссолини претендовал на всю полноту этого титула — требовалось отдать не только Цезарево. Фашизм делал все, чтобы вобрать человека целиком. Были люди, столь же целиком ему, фашизму, противостоявшие: было коммунистическое подполье. С его героикой, с его величайшим воздействием на судьбы страны, но и с его до времени неизбежной изолированностью от того, что можно называть общественным бытом.

Мы сказали: фашизм делал все, чтобы вобрать человека целиком. Можно сказать и иначе: фашизм делал все, чтобы наполнить человека целиком. Он вытеснял персональные свойства личности, опустошал ее, чтобы ее наполнить. Даровал идеалы, освобождающие от личной ответственности (ответственность перекладывается на идеал). Даровал сознание собственной значимости, возвышал в собственных глазах (ты един с идеей и с государством; ты сопричастен им). Фашизм так или иначе снимал проблему человеческого одиночества, всегда встающую в буржуазном обществе столь остро; он не просто строил людей в ликующие колонны или в отряды чернорубашечников, он давал нравственное удовлетворение, давал вот это самое распирающее чувство сопричастности. Фашистская идеология «выполняла» человеческую личность, как при отливке расплавленный чугун, выжигая воск, «выполняет» собой глиняную форму. Фашизм силен тем, что предлагает идеалы и нравственность. Иное дело, что это идеалы и нравственность мещанские по происхождению и античеловеческие по сути.

Очень сложны и бесконечно интересны взаимоотношения фашизма и быта¹. (Для истории итальянского кино эта проблема тем более интересна, что именно быт стал материалом неореалистических фильмов.) С одной стороны, итальянский фашизм простейший быт — семейный, домашний — театрализовал и героизировал. Так возникает некая простая итальянская семья в фильме «Чернорубашечник». Тут весь бытовой декор будущих неореалистических картин: козы, трещины в глинобитной стене, заношенная одежда, гипсовые святые на подзеркальнике. Отдельный кадр, взятый отсюда, наверняка способен ввести в заблуждение. Но на этой элементарно правдивой натуре происходит та самая «героическая театрализация», когда мать уже не просто синьора такая-то, а родительница героев, когда дети уже не дети, которым нужно вовремя вытирать носы и варить кашу, но юная поросль, призванная обеспечить будущее империи.

Семья героизируется прежде всего как несокрушимая возможность повторения. Выстраивается не лишенная величия перспектива, уходящая в даль

¹ В 1962 г. прогрессивные итальянские кинематографисты во главе с Лино Дель Фра сделали примечательную работу. Названием их фильма стала строчка из гимна времен Муссолини: «К оружию, мы — фашисты». Принцип монтажа изобразительных документов, выбранный Дель Фра, ныне распространен («Майн кампф» Эрвина Лейзера, «Сентябрь» Ежи Боссака, «Сумасшедшие двадцатые годы» группы французских документалистов и др.). Это история фашизма в Италии, запечатленная им самим. Опишем несколько документальных кадров, для начала те из них, в которых кинорепортеры материализовали фашистский лозунг «вождь и народ едины». Прежде всего о ракурсе. Восторженное запрокидывание камеры, стоящей где-то в толпе, то у подножия трибуны, задрапированной полотнищами с римской меандровой каймой (той самой, что была на тогах сенаторов) и пучками ликторских розог, то под балконом, словно специально сделанным для того, чтобы оттуда слышным голосом обращаться к народу. И толпа, и камера в толпе очень приближены к тому, кто на трибуне или на балконе. Здесь почти нет расстояния по горизонтали — есть только расстояние по вертикали. Толпа все время видит дуче близко и с нижней точки, создается укрупняющее подобострастное искажение фигуры.

Любопытно вот что: фашистская хроника никогда не показывала Муссолини с охраняющим его эскортом. Наоборот, вождь то и дело снисходил с высот собственного величия. В итальянском фашизме была демагогическая патриархальность. Муссолини любил подчеркивать свое трудовое происхождение; поносить плутократов и звать к согражданам «фашистской и пролетарской Италии». Он любил, натянув поношенную фуфайку и перепоясав ее ремешком, ползая на руки и показывая рабочую сноровку в обращении с киркой. Кинорепортаж зафиксировал тот день, когда глава государства с шутками-прибаутками первым сбрасывал с крыш ветхого дома черепицу (предполагалось уничтожить римские трущобы: сломали много, в том числе и памятники архитектуры; со строительством было похуже). Кинорепортаж зафиксировал, как Муссолини деловито трогает рычаги трактора, ведет его уверенно и плохо, пролахивая многокилометровую полосу вокруг болота, предназначенного к осушению. Кинорепортаж зафиксировал, как Муссолини на

будущих времен: сыновья принимают из рук отцов знамя (в «Чернорубашечнике» этому сообщена чувствительная иллюстративность — мальчик, узнав о героической солдатской смерти папы-фашиста, роняя слезы, выходит из дому с национальным флагом в пухлой ручонке). Истина в конечной инстанции найдена. Дело только за тем, чтобы неизменной передавать ее дальше.

К быту же, в его лишенном символичности, не театрализованном обличье, фашизм относился в целом подозрительно.

Рассыпанный, уклончивый, вековечно безалаберный итальянский национальный быт по природе своей и по традиции противостоял фашистской регламентации. Бытовое уклонялось от превращения в Цезарево, за что и клеймилось патетически как мещанство, а искусство, в какой-то мере преданное изображению этого бытового, клеймилось как мелкотравчатое. Реальная, конкретная, до мелочей конкретная жизнь отдельного человека и была тем самым воском, который требовалось выжечь, вытеснить, для

току, обнажив торс мужчины, героически борющегося с полнотой, бросает в зев молодилки тяжелые снопы. Зерно сыплется в мешки, мешки толстеют, и это уже не просто мешки, это уже символические плоды, эмблема достижений. И сам Муссолини с трудовым потом, который он утирает со лба, — эмблема.

В своем восторге фашистские документалисты не замечали дискредитирующего комического эффекта сцен, которые они снимали в качестве величавых: машина вождя медленно катится по шоссе среди сельских равнин; над шоссе лозунги: «Дуче! Дуче!», а вдоль асфальта — стройные шеренги коров. Парад коров. Дуче, стоя в машине, выкликает какие-то лозунги (он органически не мог их не выкликать), и коровы отвечают ему сплоченным, единодушным мычанием, и пастухи выбрасывают руки в римском приветствии... В патриархальной демагогии итальянского фашизма, само собой, демагогия преобладала над патриархальностью. Народу льстили, его спаивали лестью и ложью: достаточно сказать, что фашистский переворот именовался революцией. Играли и на национальных чувствах. В картине Лино Дель Фра взяты кадры сдачи металлолома, кадры сдачи золота, кадры патетические и трогательные. Дель Фра перемежает их другими кадрами: горящие круглые хижины Абиссинии, черные ноги убитых, бомбежка республиканских городов Испании, трагический исход к французской границе разбитых республиканцев. Этот исторический монтаж был неизвестен тем, кто тащил в общенациональный котел спинки от кроватей, велосипедные рамы, какие-то чаны, тем, кто участвовал в возглавленной королем торжественной церемонии сдачи ценностей. К огромной каменной чаше — она стоит на площади, на возвышении, ее охраняют гвардейцы в парадных мундирах — по одному подходят люди, поднимают руку с приношением и опускают золото в невидимую им общую кучу. А потом молча, тоже торжественно приближаются к столу, где им на палец надевают вместо золотого кольца — железное. Это обставлено как таинство, едва ли не как обручение человека с государством. Рядом со сценами величаво-замедленными — сцены, рассчитанные на умиление: сдача металла государству в детском саду. Малыши в фартучках несут свои совочки и формочки для песка, кукольную кроватку и трехколесный велосипед.

того чтобы, как мы уже говорили, «выполнить» личность фашистским металлом. Из людей планировались какие-то типовые скульптуры — с единообразно бронзовеющими дланями, выброшенными в восторженном приветствии. В жизни, как выяснилось в дальнейшем, такая отливка не очень-то удалась. В искусстве же фашистской страны она проводилась с решимостью. Она была основополагающим принципом типизации, великолепно и противоестественно уживаясь с идиллией. Герою — в свободное от подвигов время — позволялось снять доспех, обнять подругу, подкинуть младенца и благоговейно улыбнуться над хлопотами птичек, готовых свить гнездо в его изрубленном шлеме. Открытый художественный бой с таким искусством в условиях фашизма был невозможен. Вот как рассказывает об этом режиссер и историк итальянского кино Карло Лидзани: одни «замыкались в герметизме — этом последнем, глухом, как могила, пристанище итальянской интеллигенции, другие пытались «изжить провинциализм» итальянской культуры посредством живительного ливня имен передовых иностранных писателей... На третьих

В испанских кадрах — тоже дети. Убитые дети лежат навалом. Потом — дорога к Пиренеям, к границе. Сверстники итальянских патриотов из детского сада идут, уже привычно, с ловкостью, от которой душа переворачивается, пользуясь костылями. Одноногие дети лет шести. Одноногие лет четырех. Голос за кадром оповещает: эти изображения — впервые на итальянском экране. Лино Дель Фра прав, когда подчеркивает это: народ в самом деле не знал, чему послужит его железо и его золото. Фашизм в Италии куда меньше, чем гитлеризм, обнародовал свою суть. Он не рисковал призывать к геноциду и строить фабрики уничтожения, не объявлял совесть химерой. Воспалая патриотизм итальянцев, перерождая его в шовинизм, он, итальянский фашизм, не провозглашал в открытую латиня расой господ. Он не занимался гитлеровской генетикой, которая давала арийцу право убивать, точнее даже, брала с этого арийца обязательство убивать. В итальянском фашизме было куда больше прикрытий, грандиозных маскировочных приемов, позы и фразы. Муссолини актерствовал самозабвенно, с упоением и непристойно. Это не был маниакальный экстаз Гитлера, это было именно актерство — с перевоплощениями то в цезаря, то в работягу каменщика, то в «отца отечества», то в друга спортсменов и детей: есть кадры, где Муссолини в мундире и маске фехтовальщика бьется на эспадронах, великодушно признавая победу испуганного этой победой партнера, есть кадры, где он прижимает к своим ордемам букет и девочку. Не так уж много в ленте Дель Фра военных смотров, и это не случайно: в те годы в Италии были предпочтительнее массовые спортивные зрелища, шествия и церемонии, скопища под муссолиниевским балконом, все эти представления, где Муссолини был и режиссером, и «первым любовником», первым тенором государства. Не видя фильма Дель Фра, просто нельзя поверить, что глава правительства может закатывать такие арии, строить такие рожи, так подмигивать залу! Дело, конечно, не только в личном паясничестве дуче, но в театральности, искусственности, измышленности строя, в историческом волюнтаризме фашистской идеи, когда наперед сочинялась жизнь страны и всем распределялись роли...

страницах университетских газет десятки молодых критиков, прикрываясь, как щитом, статьями о Рембо, Бретоне, Джойсе, Жюльене Грине, старались укрыться от казенной риторики и грохота военных маршей»¹.

Одним из таких прибежищ стало создание того, что можно было назвать «художественным бытом», эстетической «личной жизнью». Появляются кружки, группы, объединяемые в равной мере и простейшими человеческими симпатиями и общностью творческих мечтаний. Возникает какое-то объединяющее «сослагательное наклонение» — если бы нам бы... мы бы... Почти нет событий. Много разговоров. Точнее, разговоры становятся событиями. Событиями становятся и знакомства с книгами, и просмотры иностранных фильмов, волею счастливого случая появившихся на полузакрытом экране. Интерес к зарубежному доминирует: в этом и противостояние фашистской националистической замкнутости, и способ выразить отвращение к отечественной мерзости, и стремление осознать себя через сложную систему притяжений и отталкиваний.

Эстетическому изоляционизму муссолиниевского государства (киновозвоз Италии ограничивался почти единственно немецкими, австрийскими и венгерскими картинами) творческая молодежь противопоставляла интернациональную широту своих интересов, глубоко понимая, что национальное искусство может расти только в условиях нормального культурного общения между народами.

Для самоопределения молодых творческих сил Италии так же существен был Джованни Верга и сызнова открытый реализм фильма Нино Мартольо, как и вершины советского кино (Эйзенштейн, Пудовкин, Экк, Донской — имена, интерес к которым особенно растет), и опыт французского экрана периода Народного фронта (прежде всего Жан Ренуар). Исследуя творчество Лукино Висконти, его итальянский биограф Джулио Чезаре Каstellо отмечает еще и увлеченность американским киноискусством, также в общем-то находившимся на положении запретного. Пропагандистами американской литературы были Чекки, Витторини, Павезе — группа, так или иначе соприкасавшаяся с антифашистской киномолодежью.

¹ Карло Лидзани, *Итальянское кино*, М., «Искусство», 1956, стр. 118—119.

Лукино Висконти очень рано стал авторитетом для всей этой художественной среды. Кроме всего прочего он был старше, больше видел, больше знал. Висконти довольно много выезжал за пределы Италии. Был во Франции, был в Америке.

Мы уже говорили, что Висконти не любит распространяться о своей частной биографии и связывать ее с тем, что можно назвать биографией его художественных произведений. Поэтому мы не знаем, что дало Висконти-художнику многолетнее театральное меценатство его деда, отца и братьев отца, с постоянством покровительствовавших миланской сцене, как не знаем даже и того, что получил он от собственного краткого театрального опыта — организации «Художественного театра» в Милане в сезон 1928/29 года, достаточно экстравагантно покинутого 22-летним организатором ради нового дела — разведения скаковых лошадей...

Но работа в качестве ассистента режиссера у Ренуара в Париже в 1936 и 1937 годах — это уже биография искусства Висконти. Об этом уже надо говорить. И Висконти говорит — например, в беседе с французскими кинематографистами Дониоль-Валькросом и Домарши¹. В ответ на вопрос, при каких обстоятельствах Висконти начал сотрудничать с Жаном Ренуаром, следует такой рассказ. «Обстоятельства эти были почти комические. Когда я был молод, меня тянуло к кино больше, чем к театру, но я хотел быть не режиссером, а художником-декоратором. Потом я занимался совсем другим — лошадьми и прочим, но с этими делами было покончено в день, когда я встретился с Габриэлем Паскалем, продюсером «Эротикона». Он предложил мне поставить в Англии фильм по рассказу Флобера «Ноябрь». Это меня в высшей степени заинтересовало. Но, приехавши в Лондон и познакомившись с Александром Корда, я от него узнал, что предложению Паскаля грош цена, что тот безответственный человек. Я был обескуражен и уехал в Париж, где хотел повидаться кое с кем из друзей. Один из них сказал мне: «Если хочешь иметь дело с человеком, более чем серьезным в киноделах, могу тебя познакомить. Есть у меня один такой друг. Его зовут Жан Ренуар». Мне имя Ренуара тогда ничего не

¹ «Кайе дю синема», 1959, март, № 93.

говорило — я не видел ни «Суки», ни других его картин. Ренуар в то время готовился к съемкам «Загородной прогулки». Он взял меня третьим ассистентом, первым был Жак Беккер...»

Примечателен ряд работ Ренуара, в котором стоит его «Загородная прогулка»: режиссер начал картину тотчас после ярко демократического фильма «Жизнь принадлежит нам» и отложил ее ради «Марсельезы». Обе эти работы не только воодушевлены идеями Народного фронта — создатели фильмов связаны с Народным фронтом даже и чисто организационно. Ренуар в те годы последовательно действует как один из тех, кого во Франции потом станут называть «engagé» — «призванный», «признавший себя мобилизованным». Антифашизм Ренуара энергичен, деятелен, продуктивен.

Когда была начата «Марсельеза», Ренуар оставляет не смонтированным материал, снятый для «Загородной прогулки». Фильм откладывается до сорокового года, когда Маргарита Ренуар берется наконец за негатив. На экраны «Загородная прогулка» выходит и того позднее, уже после войны, в сорок шестом.

Можно увидеть в экранизации новеллы Мопассана что-то вроде пере-дышки между двумя крупными, идейно значительными работами. Но на самом деле здесь иная связь.

...Загородная прогулка. День, который ничего не решил. Но он был. Был — с его уже очень высокой, но совсем еще свежей травой середины, вершины лета, с его воздухом, дрожащим от зноя и мерцающим сотнями крыл жужжащих насекомых, с его ветром, внезапным и горячим. С его удивительным, единственным, неповторимым светом — мягким и одновременно слепящим. С его солнцем, отраженным лакированным крылом коляски, и крупной, блестящей, совсем еще не усталой листвой, с его солнцем, которое падает и легко разбивается в золотую и нежную пыль.

Этот день схвачен художником в его торжестве, щедром и мимолетном. Нет, он не просто протек, кончился, забылся: он был прожит. Остался вершиной жизни. Пусть это жизнь молоденькой буржуазки, которая потом выйдет замуж за немощного, плюгавенького Анатоля — после того,

что здесь произойдет... Анатолий, ослотивший от сытного деревенского обеда, икающий и полусонный, равнодушно отпустит невесту с лодочником. И будет река, в которой дробится и плывет солнечный свет, и старые деревья, и птица на ветке, и объятие — внезапное, неотвратимое. Объятие, естественное и прекрасное, как солнце, как вода, как песня птицы.

Та, которой суждено было все это пережить, снова придет сюда, придет уже в другое лето, не очень respectable и очень несчастной супругой Анатолия. И опять она будет смотреть, как светлые воды реки все несут, и несут, и никак не могут унести шелковистые пряди трав, и опять встретит Анри, увидит его жадные и печальные глаза, его руки, привыкшие к сетям и веслу, и опять услышит, как заливается на ветке щегол.

Но счастья уже не будет. А будет сутулый муж с его кислым голосом, его постылые удочки, город, в который надо вернуться...

Это маленькое летнее приключение, этот мимолетный роман станет у Ренуара чем-то бесконечно важным, получит высокий и проникновенный поэтический смысл. Сюжет новеллы Мопассана окажется не «только поводом для живописца», как утверждает Лепроон, хотя живописная сила Ренуара поразительна — она обнаруживает в режиссуре фамильное, сыновнее сходство с его отцом, великим французским художником. Ренуар обратился к литературному оригиналу, чтобы говорить о радости существования, чтобы поднять в своем значении каждый час, проведенный человеком на этой теплой, дышащей, звенящей земле. Чтобы утвердить великую цену всего преходящего, единственного, неповторимого.

Нет, «Загородная прогулка» не отдохновенное интермеццо. Фильм — и такой его смысл особенно внятен, когда думаешь, что Ренуар снимал его в период Народного фронта, за три года до начала второй мировой войны, — имеет самое прямое отношение к самым коренным, самым тревожным заботам жизни.

Являясь высоким и счастливым следствием всей национальной французской культуры, «Загородная прогулка» вслед традициям Медана и Барбизона, классиков прозы конца века и художников-импрессионистов, говорит

о праве человека на счастье, на его естественное, радостное и безоглядное самоосуществление. Фильм органически противостоит фашистской доктрине с ее ненавистью ко всему, что независимо, бесконтрольно, неуследимо.

Вот в чем видится широкий гуманистический смысл эстетического преобразования действительности, которое осуществлено в «Загородной прогулке». А это преобразование тут есть. Ренуар — воспользуемся старинным выражением — возводит в перл создания маленький и такой, казалось бы; случайный, такой, казалось бы, житейский эпизод.

Именно возводит — то есть возвышает, преобразует в новое эстетическое качество. Режиссер не просто вглядывается в природу и человека: он соотносит их с тем общим, что есть жизнь, видит их средоточиями этой жизни.

И вот уже здесь все объединяется победоносным светом, и вот уже самая малая малость — белая скатерть, воздушно легшая поверх травы, лодка, пятнистая от резной подвижной тени, мерные взлеты качелей — становится частью единого общего, еще одной его прекрасной и необходимой подробностью, как прекрасной и необходимой частью его делается и эта короткая любовь, свершающаяся торжественно и неизбежно. Именно торжественно: мужчина и девушка отдаются друг другу целомудренно и молча, в тишине, звучной от пения реки, под высоким благословляющим солнцем.

Ренуар поэтизирует тех, на кого упал свет этого «одного дня» (к слову сказать, единственность события подчеркнута и Мопассаном, выбравшим для названия рассказа артикль «ше» — одна, а не «ла», всего лишь означающий род существительного «прогулка»), — пусть даже это будет мать девушки и другой лодочник, худой усатый верзила, которые заняты — именно заняты — своим недвусмысленным флиртом, пока отец Анриэтты и ее жених стараются извлечь из реки очередную уклею или спят, разморенные сытостью и жарой.

Вспомним идиллию, которую разыгрывает эта вторая любовная пара. Идиллию, для нее всего лишь забавную, а для Ренуара исполненную особого смысла.

Мать и ее приятно опасный спутник, танцую, удаляются в луга: лодочник изображает сатира, играя на несуществующей дудочке, мать следует за ним, подобно вакханке.

Старая как мир любовная игра. А может быть, еще и отзвук, эхо античности — нежное, усмешливое, ностальгическое?

Плутарх в «Избранных биографиях» рассказывает: Сулле, огнем и мечом прошедшему по Греции, привели сатира — его нашли спящим в Нимфее, зеленой роще, посвященной «младшим богам» лесов и источников. Сулла с пристрастием допросил сатира — кто он такой и чем занимается. Сатир не знал человеческого языка и на вопросы отвечал жалобным криком, похожим одновременно на лошадиное ржание и блянье козла. Сулла приказал увести сатира: известно, что в таких случаях означает слово «увести».

В этой легенде (впрочем, Плутарх не подвергает сомнению истинность происшествия: эпизод с сатиром спокойно занимает место рядом с хронологией стратегических злодейств и перечислением трофеев) видится философски содержательное и пластически совершенное обобщение. Обобщение той несокрушимой подозрительности и враждебности, с какой диктатор, преданный идеям «разумного порядка», относится ко всему, что есть просто своеволие жизни, что неподвластно государственным установлениям.

Минуют века. И падут под топорами фашистов липы Царскосельского парка. И будет ранена бронзовая дева — та, что разбила об утес свою урну с водой. И будет изрыт черными воронками этот зеленый мягкий луг, на котором плясали мужчина и женщина, опьяненные солнцем и жизнью.

В «Загородной прогулке» есть и предощущение этой угрозы, но и какое-то, пусть трудно определимое, однако явственное противостояние ей. Противостоянием угрозе становятся и объективности самой жизни, оказывающиеся здесь предметом искусства, и само искусство — тоже как объективность. Как непреходящая и нерегламентированная ценность.

Висконти приехал к Ренуару учиться. Он и учился. В этом смысле ему был полезен урок отрицательного свойства: Висконти был ассистентом в

фильме «На дне» с Габеном в роли Васьки Пепла. Фильм добросовестный и неудачный. Добросовестный в своем намерении передать «русскую жизнь» — обстановку дворянских покоев барона и быта хитрованцев, национальный колорит философствований и страстей. Неудачный в этом же. Везде выдает себя то подчеркнутость, то неточность, вроде широколистных пальм, под которыми растрачник-барон обнимает красоток из дамского оркестра... Ренуар был полон любви и уважения к великому русскому писателю. Он избегал модернизации и географических перемещений. Но эта почтительность не сделала русскую пьесу фактом французского кинематографа: утратив свою русскую национальную наполненность, она, не приобретя иной, опустела.

Висконти тем серьезней мог научиться у Ренуара быть национальным итальянским художником, чем последовательнее Ренуар осуществлял себя как художник французский. Очень важно, что эту школу национального самоопределения Висконти проходил у художника, связанного, как мы уже говорили, с антифашистским Народным фронтом. Национальное самоопределение художника при фашизме — проблема очень не простая. Казалось бы, фашизм благословляюще торопит это самоопределение. Но, торопя, фальсифицирует. Торопя, разрушает. Происходит подмена национального националистическим. В этих условиях порядочному человеку так же трудно быть настоящим патриотом, как и быть подлинно национальным художником.

Висконти увез из Франции начатки высокого профессионального опыта. Съемки «Загородной прогулки» — шедевр натурального кино. Висконти узнал, как это делается и для чего это делается. Вник в художественный смысл ренуаровской режиссерской манеры, когда эстетическая значимость может быть сообщена любому предмету — независимо от его сюжетного назначения. Предметы «Загородной прогулки» взяты как бы в апофеозе их жизненности, когда они словно в упоении вбирают и отражают свет, — это какие-то вдохи и выдохи света, которые придают так называемой мертвой природе функции и ритмы жизни: блестящее крыло коляски такое же живое, как блестящий под тем же солнцем круп лошади. Да, конечно: это чудо операторского мастерства — снимал еще один Ренуар, Клод.

Это вершина профессионализма. Но это и торжество внутренней темы фильма. Куда как легко экранизировать новеллу Мопассана с благой целью рассказать о падении буржуазной морали и о гнили буржуазной семьи. Кажется, именно эта тема заложена в самом жизненном факте, о котором идет речь. Но законы творчества Мопассана и Ренуара здесь таковы, что и в рассказе и особенно в фильме возникает совсем иная тема: в самом обобщенном, схематическом виде ее можно определить как тему жизненной полноты. Мопассан и Ренуар не остаются внутри события с его житейскими обоснованиями и частным нравственным итогом. Они включают событие в некий общий баланс жизни — подобно тому, как это делает Чехов в рассказе «Красавицы», где мир, целый мир скудеет, потому что пропадает красота какой-то одной женщины.

В «Загородной прогулке» есть расстояние между материалом и художественным итогом — расстояние, последовательно охраняемое. Нет выравнивания между предметом искусства и произведением искусства. Каstellо пишет: «В уроках Ренуара заключены бесценные данные, объясняющие «Одержимость», фильм, с которым появился на свет режиссер Висконти».

В 1941 году Лукино Висконти начал снимать картину по роману Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит два раза». В Италии роман не был известен; на родине своей, в Америке, он выдержал несколько изданий; его несколько раз переводили, переиздавали и даже экранизировали во Франции. Отпечатанный на машинке французский перевод Кейна у Висконти лежал довольно давно. Висконти затрудняется припомнить, кто ему передал его — Ренуар или другой его французский друг, режиссер Дювивье. Роман Кейна добротен и второразряден. Это детектив с отлично прочерченными побудительными мотивами, достаточно изящный, притом что изящество построения оттенено суховатым цинизмом авторской наблюдательности, стилизованной протокольной изложением.

Сценарий был написан Висконти в соавторстве с Марио Аликатой, Антонио Пьетранджели, Джанни Пуччини и Джузеппе Де Сантисом. В главных

ролях — Клара Каламаи (Джованна) и Массимо Джиротти (безработный Джино — его дебют). В фильме нет художника: операторы Альдо Тонти и Доменико Скала снимали подлинную натуру. Снимали Италию — действие было перенесено сюда. Исчезло обложечно-загадочное название. Фильм не назывался «Почтальон всегда звонит два раза», а назывался «Одержимость».

Перенесение действия на итальянскую почву сопровождалось не столько бытовой национальной конкретизацией, сколько усилением напряженности страстей — страстей абсолютизированных, замкнутых в душах и телах.

Казалось бы, при такой тенденции режиссуры естественнее было как раз сохранять ту известную абстрактность среды, которая на экране так или иначе сопряжена с иноземным материалом. Но у Висконти была другая цель. Ему нужна была именно Италия. Италия, датированная началом сороковых годов. Нужна была та политическая и прежде всего нравственная обстановка, когда естественная полнота жизни отдельного человека оказывается полнотой взаперти — без выхода, без многообразия проявлений. Герои «Одержимости» загнаны внутрь душных жилищ; каждый из них становится эпицентром разрушительных чувственных катаклизмов.

Это мир, в котором нечем дышать. Мир, в котором выродились, перержавели общественные крепки, а частная жизнь оказалась во власти темных велений плоти.

Главное в «Одержимости» — общий эмоционально-образный строй фильма, то, что можно назвать его образной интонацией. Поразительна напряженность этой черно-белой гаммы — резкость сопоставлений сгущенных теней и слепяще белых световых плоскостей, жаркая пустынность, томительная сухость его пространных безлюдных пейзажей, мрачность этих интерьеров — низких нечистых комнат, загроможденных мертвыми вещами. До символа многозначительны гигантские натюрморты фильма — все эти множества, толпы, скопища вещей. Это могут быть горы грязной посуды, заполонившей стол, на углу которого примостилась тарелка, из которой медленно, механично, не чувствуя вкуса, ест придавленная усталостью и ужасом женщина; это может быть громада положенных друг на друга бочек, чьи деревянные туши закрыли всю стену, вздымаясь до потолка.

И так — от первого появления Джино, когда он с трудом выбирается из кузова грузовика, буквально сражаясь с налезавшими на него громадными мешками, набитыми ватой или шерстью, до финала, в котором машина преступных любовников, увозящая их от места трагедии, летит под откос, пытаясь обогнать тяжелый автофургон, набитый до отказа опять все теми же ящиками, бочками, мешками... Столь же многозначительно и световое решение — чаще всего действие происходит жарким днем при закрытых ставнях, в душной и искусственной темноте, — зной, пот, жужжание мух; то, что происходит на улице, часто бывает увидено изнутри, из глубины этих закрытых комнат: глаза слепит злое солнце, все кажется лишенным подробностей и объема. Еще и так создается символическая двухплановость некоторых кадров фильма. Фигура крестьянки с изогнутым серпом в руках, секундно появляющаяся в резко освещенном прямоугольнике двери, читается как бытовая реализация образа смерти. Уличная толпа не столько живет своей жизнью, сколько становится воплощением все той же растущей угрозы: мелькают безобразные лица, искривленные тела калек — это уже не просто люди, а знаки морального и физического уродства. «В сущности, — пишет один из итальянских кинематографистов, — смерть предопределяет в «Одержимости» все встречи и столкновения. Здесь истинное ее царство; ее холодное дыхание, коснувшись людей, губит их. Ничто и никто не может от нее спастись»¹. В «Одержимости» есть мучительная жажда конца, отрицание — грозное, горькое, всесокрушительное. Здесь нет счастья — есть только дикие вспышки страсти: жадный, одержимый взгляд Джованны, возникающий в глубине кадра, когда на первом плане Висконти снимает молодое сильное тело мужчины, железная сетка кровати, с которой содрано все, и физическое отчаяние застывших своей страстью людей. Здесь нет покоя и надежды — есть только томительное ожидание, предшествующее минутам отчаянных объятий, преступлению и безумному бегству, кончающемуся катастрофой и гибелью Джованны. Герои «Одержимости» свершают свой страдальный путь и уходят

¹ Цит. по кн.: Джузеппе Феррара, Новое итальянское кино, М., Изд-во иностранной литературы, 1959, стр. 54. В дальнейших ссылках — Д. Феррара, Новое итальянское кино.

в темноту. Заурядно-детективная история о том, как Джованна и ее любовник Джино убили мужа Джованны, владельца паршивого захолустного кафе, была рассказана художником мощных трагедийных возможностей. Художником, определившим свои отношения с тем, что принято называть частной жизнью, простой жизнью.

В том же 1942 году, что и «Одержимость», появился фильм Алессандро Блазетти «Четыре шага в облаках». Блазетти связан с неореализмом в основном этим своим фильмом. Все, что он делал до «Четырех шагов в облаках», — а он сделал много картин, был одним из самых деятельных профессионалов итальянского кино, — и все, что он сделал после, было буднями экрана и не вошло в историю искусства.

Фильм Блазетти прошел при Муссолини с кассовым успехом и без правительственных нареканий. Случай с «Четырьмя шагами в облаках» — это один из тех случаев, когда нарождающееся художественное направление по каким-то причинам — чаще всего по причинам грубо политическим — не в состоянии еще осуществиться, и тогда для молчащих художников программным произведением становится книга или фильм, в которых хоть что-то можно сблизить с желаемым, книга или фильм, которые цензурно возможны. Становятся на время. Пройдут годы, изменится и будет свободней ситуация — трудно будет понять, почему объективно средняя картина воспринималась как событие и даже действительно была событием...

Программность «Четырех шагов в облаках» для будущих неореалистов заключалась в интересе к частной жизни, к проблеме ее соотношения с фашистской государственностью, шире — с фашистской действительностью. Как же решал эту проблему Алессандро Блазетти? Частная жизнь представлялась ему вполне реальной возможностью отгородиться от фашизма. Фашизм, как мы помним, требовал себе человека целиком и заполнял его целиком. Герои фильма Блазетти как будто даже и не знают об этом посягательстве на них. У них свои дела: домашние, служебные, сердечные. Быт в этой картине возникает оазисом теплой человечности и деятельного сочувствия людей друг другу. Для тех, кто видел фильм в Италии в 1942 году, — это было не только самым притягательным, но и основным. Когда смотришь фильм сейчас, видишь и банальную чувствительность сю-

жета, и павильонную ненатуральность деревенского дома, куда внезапное чувство сострадания к бедной беременной девушке приводит коммивояжера Паоло. Не то чтобы все это было незаметно зрителю двадцать лет тому назад, не то чтобы так уж изменились вкусы. Мелодраматичный сюжет «Четырех шагов» был и двадцать лет назад добропорядочно старомоден. Но вся эта мелодраматичность даже не прощалась, а просто не замечалась. Она была привычной, проходила сквозь сознание, не задерживаясь. Как потрясение же, как откровение воспринималась элементарнейшая бытовая правда искусства. Человек наклоняется и поправляет развязавшийся шнурок. Кипятят молоко. Просто молоко на завтрак детям. И жена — просто жена, которая просит денег, шипит на мужа и каждое утро пилит его. Быт здесь никак не стилизован — ни героически, ни комедийно. Люди живут себе.

Условие обоих фильмов — «Одержимости» и «Четырех шагов в облаках» — одно и то же: взята среда, лежащая вне сферы непосредственного влияния фашистской государственности. Тема Блазетти — сохранение здесь нравственного человека. Тема Висконти — разрушение нравственного человека.

Блазетти был убежден и хотел убедить других, что «и подо льдом вода течет». Фашизм — фашизмом, а люди остаются людьми.

Висконти не верил ни в какие оазисы. Не верил в спасительные «выгородки» частной жизни. Не верил, что при фашизме люди остаются людьми, стоит им просто ни на что не обращать внимания и сидеть дома. Блазетти казалось, что частная жизнь даже и при фашизме может быть естественной и милой. Для Висконти, как мы видели, частная жизнь при фашизме представлялась неестественной и ужасной; она оказывалась прежде всего игрищем могучих и мрачных внутренних сил.

Соотношение картин Висконти и Блазетти весьма сложно, и неоднозначны итоги, к которым приводит их сопоставление. Ошибочнее всего было бы здесь утверждать абсолютную гражданскую и эстетическую правоту за тем или за другим из режиссеров. Это было бы ошибочно не только потому, что работы Висконти и Блазетти в пору их появления — при всех их бросающихся в глаза различиях — были восприняты передовой Италией

как фильмы-союзнники. Глубинные отличия, как и внутренняя связь, здесь обусловлены вот чем. Блазетти со всей максимальной конкретностью, так сказать, с короткофокусной, приближающей «оптикой» бытового фильма ухватывал все, что теплилось и могло еще разгореться,— его «Четыре шага» были малым путешествием по той стране, которая уже через год после фильма доказала, что она страна живая. Дата съемок и выпуска фильма на экран в высшей степени существенна: если бы не было перспективы лета сорок третьего года, картина Блазетти была бы сладкой и лживой, и убеждение «фашизм — фашизмом, а люди остаются людьми» было бы афоризмом соглашательского непротивления.

Висконти анализировал не конкретную ситуацию сорок второго года, а общее, едва ли не философски обобщенное положение «фашизм и отдельный человек». В обоих случаях существование фашистской диктатуры вынесено как бы за скобки, но у Блазетти вынесено за скобки государство, уже дающее трещину, а у Висконти иначе: пока фашизм действительно остается фашизмом, люди не остаются людьми. Отсюда тема омертвения, тема торжествующей безжизненности, вся эта косная и грозная материя, которая накапливается, съедает воздух и свет, стискивает, спрессовывает человека.

Столь же противоположна и стилистика фильмов: Блазетти и Висконти — антиподы. Первый — тихий, мягко усмешливый лирик, мечтательный и сентиментальный, приверженец повествовательного, вернее, разговорного стиля. Он строит свою картину по простым законам спокойного рассказа — с его теплой бытовой деталью, с открытой неприязательностью его характеристик. Столь же неприязательна образность фильма. Образность бытовая, вся строящаяся на эффекте похожести, точности.

Второй — эпик и трагик, берущий жизнь прежде всего обобщенно, художник патетический и изощренный, склонный к символике и изысканной метафоре.

И если в фильме Блазетти ощутимо эстетическое приравнивание произведения искусства к факту действительности, а образного языка (выражаясь фигурально) — к разговорной речи, к доходчивому изложению предмета, то в фильме Висконти происходит последовательное претворение быто-

вого материала в формы не просто адекватные самой жизни, а укрупняющие события, характеры и даже мертвые предметы.

Для всех исследователей начал неореализма традиционен спор о том, восходит ли новое итальянское кино, как к своему прародителю, к фильму Блазетти или к фильму Висконти. Спор лишен архивной незаинтересованности. Характерно, что само исследование начал неореализма, появление наиболее приметных работ концепционно-исторического порядка относится примерно к 1952—1955 годам, то есть ко времени, когда неореализм переживал пору, которую одни называли временем творческих затруднений, другие — временем кризиса, а третьи — с полной категоричностью — временем конца нового итальянского кино. Спор об отправных точках неореализма был, в сущности, спором об общественно-нравственной основе этого искусства и в еще большей степени о его эстетической программе. Трудные годы неореализма были трудны по многим причинам. Мешала цензура; уговаривал на компромиссы кинорынок; брали числом голливудские конкуренты — они не получали в Венеции золотых крылатых львов, но огребали из годовой выручки проката львиную долю. Была и смена жизненного материала — приходилось с ней осваиваться. Приходилось согласиться с тем, что появились новые типы конфликтов и характеров. Неореализм медлил с этим согласиться. Ему были дороги люди, которых он облюбовал как своих героев, ему были дороги сцены людских единений, когда все подымаются на защиту одного, когда один признает над собой правоту всех, — шумная, роевая жизнь с ее порывами великодушия и гнева. Других героев он не хотел.

Но были также трудности, связанные с логикой эстетических представлений художников.

В неореализме, как он развивался с первых своих дней до кризисного момента, полнее всего осуществлялись эстетические принципы, начало которых можно обнаружить уже в «Четырех шагах». Мы говорим именно об общем потоке. Шедеврам — «Риму — открытому городу», «Пайзе», «Похитителям велосипедов» — здесь принадлежит особое место. Но в картинах Дзампы, Латтуады, Франчолини, Вергано, в «Шуше» и «Умберто Д.» Де Сика, у Лучано Эммера, словом, в тех картинах, которые к пятидесятым

годам слились в общее и очень полюбившееся зрителям представление «итальянское кино», бесспорно осуществляется одна и та же родовая эстетика: бытовой образности, разговорности художественного языка, житейского характера возбуждаемых добрых чувств.

Сила этой эстетики была уже практически доказана. В то же время начинала давать себя знать ее ограниченность. Задача максимальной бытовой наполненности и максимального бытового действия произведения искусства не безотносительна ко времени, когда работает художник. И, скажем, во время героического общенационального подъема Италии времен Соппротивления и послевоенных революционизировавших страну процессов такое искусство как бы само собой наполнялось общественным электричеством. Оно было насыщено идеями хотя бы в той мере, в какой была насыщена идеями сама жизнь. Бытовая образность, оставаясь бытовой, становилась образностью героической. Казалось, было достаточным держать объектив перед ликом страны. И этого в самом деле было достаточно до тех пор, пока лицо свергнувшей фашизм, израненной и нищей страны было действительно героическим и прекрасным. Но только до тех пор. Когда времена изменились, историки нового итальянского кино — в трудную для него пору не только цензурных притеснений, но и мучительного для его художников ощущения неудовлетворенности и необходимости иных путей, — обратились к ранней работе Лукино Висконти, желая обнаружить в ней что-то очень существенное не только для истории, но и для сегодняшнего дня. Бесконечно интересным показался сейчас этот фильм, такой другой, такой вроде бы не имевший продолжений. Впрочем, речь обо всем этом пойдет позже, в начале пятидесятих годов. Нам еще придется говорить об этом времени. А пока у нас год сорок второй. Премьера «Одержимости».

Через год с небольшим — Лукино Висконти в Риме. Миланский аристократ, прославившийся некогда неподражаемым изяществом в ношении шарфа, любитель скачек и изысканного острословия за столиками кафе, он укрывает людей, вернувшихся из тюрьмы и ссылки.

Рим первых месяцев после низложения Муссолини.

Рим, объявленный открытым городом: он открыт прежде всего для гестаповцев.

Висконти едет в Аbruццу, помогает там переброске через линию фронта военнопленных союзных армий: это последняя завершающая «станция» знаменитой «подземной железной дороги», по скрытым путям которой итальянцы, участвующие в Сопротивлении, перемещают к границе бежавших из концлагерей.

Висконти уже ищут: он прячется у друзей, у Анны Маньяни. Но его ловят и везут в знаменитый «пансион Яккарино». Висконти удостоен особой чести — его допрашивает «сам» Кох. Висконти молчит. Его приговаривают к расстрелу. Потом до времени запирают в камеру площадью в один квадратный метр. Висконти молчит. Тогда его переводят в общее помещение для заключенных, куда ежедневно приходит развлекаться пьяная эсэсовская банда. Висконти сидит в Яккарино пятнадцать суток. Что такое этот «пансион», Висконти не станет потом рассказывать в воспоминаниях, — как мы говорили, он до них не охотник.

Висконти по случайности избежал казни. Из Яккарино его выносят на носилках: он чуть не умирает от тяжелой дистрофии. Приход в Рим американцев застает его в госпитале.

Едва оправившись, Висконти принимает участие в работе над документальной лентой «Дни славы». Монтажер «Одержимости» Марио Серандреи здесь автор фильма. У него в руках живые, совсем еще горячие кинодокументы итальянского Сопротивления. Он строит на их сопоставлении, на острых контрастах и неожиданных слияниях кадров, отснятых на разных концах Аппенинского полуострова, рассказ о героическом единстве восставшей страны. Висконти здесь работает на равных правах с безыменными кинорепортерами, приходит в зал суда, чтобы снять процесс над бывшим римским квестором Карузо. «Квестор» — красивое древнее слово, по роду обязанностей же Карузо был начальником городской полиции и убийцей. Его приговаривают к расстрелу — тогда в Италии судили справедливо. Висконти снял несколько крупных планов — лицо Карузо, лица свидетелей, лица в зале. Кадры потрясали.

Потом Висконти на долгое время оставляет кинематограф.

Висконти первых послевоенных лет — театральный режиссер. Он ничего не снимает до конца 1947 года, когда уезжает в Ачитреццу, чтобы делать там «Земля дрожит». Зато поставленные им спектакли выходят один за другим в театрах Рима и Милана. Это «Ужасные родители» Кокто и «Эвридика» Ануйя. Это «Пятая колонна» Хемингуэя и «Табачная дорога» Колдуэлла. Это «Свадьба Фигаро» и «Преступление и наказание». Даже премьера фильма «Земля дрожит» в 1948 году вплотную окружена несколькими крупными спектаклями Висконти, среди которых Шекспировы «Как вам это понравится» и «Троил и Крессида», «Трамвай, именуемый Желание» Тенесси Уильямса и «Орест» Витторио Альфьери.

Не будем перечислять все труппы, с которыми Висконти приходилось работать, стремительно возникающие и так же стремительно распадающиеся объединения актеров, среди которых самой прочной оказалась впоследствии труппа, объединенная вокруг Рины Морелли и Паоло Стоппы. Но стоит назвать здесь некоторые имена товарищей Висконти по театральной работе, — имена очень важные для искусства послевоенной Италии и особенно для ее кино.

Это художник Ренато Гуттузо: он оформляет «Пятую колонну».

Это известный кинокомпозитор Ренцо Росселлини, брат Роберто.

Это актеры — Витторио Гассман и Марчелло Мاستрояни, Массимо Джиротти и Франко Интерленги, Паоло Стоппа и Карло Нинки. Это актриса Леа Падовани. Наконец, это Витторио Де Сика: он сыграл Фигаро.

Висконти остается в кругу людей, которые в эти годы создают неореалистический кинематограф и его славу. Висконти остается в кругу общественных убеждений, которые питают собой неореализм. Он сила, он авторитет нового направления. Он коммунист по убеждениям и по своим жизненным делам: в те годы многие называли себя коммунистами, но Висконти остался им и в иные, трудные годы. Люди, которых он ввел в кинематограф, — Де Сантис, Массимо Джиротти, впервые получивший известность именно в «Одержимости», Лидзани, Пуччини, Серандреи работают с активностью и результативно. Но новых фильмов Висконти нет.

«Бездеятельность Висконти в кино затянулась более, чем можно было ожидать. Многие недоумевали, почему этот знаменосец реализма в киноискусстве, художник, самым решительным образом порвавший с традициями и ханжеством нашего кино и сумевший предугадать скрытый кризис фашистского режима и всего итальянского общества, обратившийся к народной тематике и чуждый всякому приспособленчеству, сейчас еще не сказал своего слова, не подтвердил своих взглядов и не занял места, которое ему принадлежало по праву»¹, — пишет Карло Лидзани. Карло Лидзани сам же дает и объяснение: «Человек в высшей степени честлюбивый и обладающий слишком чуткой профессиональной совестью, он (Висконти.— В. Ш.) не желал ни с кем идти на компромиссы и сделки. Чтобы передать на экране то, что его горячо волновало, ему нужна была полная свобода действий и большие средства. Он не стремился к легкой удаче, не гнался за преходящим успехом, который ему мог принести какой-нибудь случайный фильм, выпущенный наспех, лишь для того, чтобы его имя фигурировало в новой итальянской кинематографии»².

К вопросу о молчании Висконти в первые послевоенные годы обращались все, кто писал об истории итальянского кино. Феррара, например, понимает дело так: «Долгое молчание Висконти объяснялось вовсе не избытком «чувства ответственности», — спорит он с Чинтиоли. — Причина была гораздо прозаичнее: отсутствие денег»³. Но денег не было и у других. И сам Феррара приводит полуюмористический рассказ Витторио Де Сика: «Встречаю я как-то Росселлини: сидит с Амидеи на ступеньках перед домом на улице Биссолати. «Что вы тут делаете?» — спрашиваю. Онижимают плечами: «Денег ищем. Не на что кончать картину...» — «Какую картину?» — «Про одного священника. Знаешь, про дону Морозини, которого немцы расстреляли...».

Речь шла о фильме «Рим — открытый город».

Сидение на ступеньках повторялось несколько раз: кончались деньги — кончались съемки. Менялись продюсеры, торопившиеся сбить с рук непо-

¹ Карло Лидзани, Итальянское кино, стр. 164.

² Там же, стр. 165.

³ Д. Феррара, Новое итальянское кино, стр. 102.

нятную картину, вроде бы не сулившую никакого финансового успеха. И такова же была производственная предыстория всех трех десятков картин, почти одновременный выход которых в 1945—1947 годах ознаменовал, что неореализм состоялся.

Без денег было, конечно, трудно, но и без денег фильмы все-таки делались. Висконти был состоятельнее остальных.

Лидзани считает, что Висконти медлил, не имея полной свободы действий. Между тем, если говорить о времени наибольшей свободы прогрессивного художника, то это были как раз годы, потерянные Висконти для кинематографа.

Конец войны дал огромный рост демократической самодеятельности страны, в особенности на Севере. В Комитете Национального освобождения основной силой были коммунисты и социалисты, и уже в октябре 1943 года на немецкие тылы нападали отряды гарибальдийцев, в дальнейшем составившие ядро объединенной партизанской армии. В марте 1944 года на оккупированной немцами итальянской территории началась и длилась восемь дней всеобщая забастовка с миллионом участников. Забастовка повторилась и переросла в восстание в апреле 1945 года: 26-го повстанцы освободили Милан, 27-го — Геную, 28-го — Турин. Еще раньше в боях были освобождены города Тосканы.

Этот краткий перечень исторических событий в то же время — краткий перечень событий, героев, коллизий первых неореалистических фильмов. ...Заворачивает к туннелю широкий и длинный, неповоротливый на итальянских дорогах немецкий автофургон: в нем стоймя качаются втиснутые, спрессованные там люди, взятые во время облавы. И откуда-то сверху, с насыпи, раздаются тяжелые, сосредоточенно экономные автоматные очереди партизан. Это «Рим — открытый город».

Нежная четкость сельского пейзажа с далекой кампаниллой и с круглыми редко стоящими деревьями, пятна солнца на тропинке, поднимающейся по заросшему склону — и тут же пятна крови. Деревенская девушка, отстранив ветви, смотрит на лежащего в траве человека. Ей нетрудно понять, что перед ней раненый, бежавший из немецкого лагеря для военнопленных, так же как ей нетрудно понять, что ей грозит, если она ока-

жет ему помощь. Но она эту помощь окажет. Это фильм Луиджи Дзампа «Жить в мире».

Классический уличный бой: короткие броски от дома к дому, неразбериха гражданской войны, в которой только воюющие, одетые в одинаково штатское платье, знают, где свой, где враг. («Солдаты без формы» — так назовет свои воспоминания коммунист-гарibaldiец.) Откуда-то выводят двоих — они били из окон по повстанцам. Люди в пиджаках судят и расстреливают на месте людей в пиджаках. Это «Пайза», эпизод освобождения Флоренции.

За каждым из этих эпизодов встают реальности истории, ее документы: военные сводки, приказы партизанских штабов... Точно так же, как, скажем, за «Трагической охотой» Де Сантиса, фильмом, в котором события стремительного сюжета проносятся по одичавшей за годы войны, ждущей пахоты земле и где крестьяне с оружием в руках защищают свое право трудиться, встают декреты министра-коммуниста Гулло о пустующих помещичьих землях и классовые бои за осуществление этих декретов.

Демократический подъем и демократические преобразования в стране были и предметом неореалистического искусства и гарантией его практического осуществления. Цензурные трудности выросли потом. Пока же был в действии декрет от 5 октября 1945 года, провозгласивший свободу производства кинофильмов, отменивший предварительное рассмотрение сценариев и вообще всякие виды предварительного контроля. «Все плохое, что было в Италии и на чем лежала ответственность за то худшее, что в ней произошло, притаилось и молчало. На целых два года слово было предоставлено самому лучшему, чем располагала наша страна»¹. Неореализму в том числе и первому.

Предлагая одно за другим объяснения долгой паузы в киноработе Висконти, Феррара дает также и такую версию, ссылаясь на проекты неосуществленных фильмов режиссера: он находит, что в эти годы Висконти вообще «мало помышлял о неореализме». В самом деле, анализ этих за-

¹ Слова В. Бранкати, приведенные Д. Феррарой в книге «Новое итальянское кино», стр. 96.

мыслов, как и анализ театральных постановок, очень интересен, но наши выводы расходятся с версией Феррары.

В монографии Каstellо дан перечень всего того, что Висконти собирался поставить, но не поставил, доведя работу до той или иной стадии ее. Приведем этот перечень целиком.

«Пансион Ольтремаре» — по оригинальному сюжету, полагалось бы сказать, если бы такое определение не казалось здесь цинично профессиональным: «сюжетом» Висконти хотел взять то, что увидел и пережил, когда был пленником эсэсовцев в Риме, оккупированном нацистами.

«Процесс Марии Тарновской». По мотивам известного уголовного дела. Висконти имел в виду снять как бы три версии драматического события, мозаизируя их участниками.

«Хроника бедных влюбленных». По роману Васко Пратолини.

«Карета святых духов». По «Театру Клары Газуль» Мериме.

«Маркиз де Грилло», где героем должен был стать прославленный своими похождениями герой простонародных анекдотов XIX века.

Наконец «Свадебный марш». Комедия, в чем-то предвосхищавшая и предметом и иронической интонацией «Развод по-итальянски» Джерми.

Все это осталось в голове и на бумаге. А потом вышел фильм «Земля дрожит».

Этот список не столько противоречив, сколько загадочен. В нем существует какая-то система взаимных перечеркиваний. Но он опровергает предположение, что Висконти тогда вообще был далек от интересов неореализма. Оно не так хотя бы потому, что режиссер последовательно предлагал сам себе темы и задания, иногда до того, но чаще после того неореализмом решавшиеся. «Пансион Ольтремаре» — «Рим — открытый город». «Хроника бедных влюбленных» — фильм того же названия, поставленный Лидзани. «Свадебный марш» — уже названная картина Джерми. Если мы заглянем чуть вперед, то увидим, что в 1951 году Висконти первым возьмет жизненный случай, который в 1953 году тот же Лидзани поставит в центре картины «На окраине большого города». Замысел картины «Ужас» — классический для неореализма мотив времени Сопровращения.

Неореализм — это прежде всего ясная и деятельная социальная направленность. Этой направленности, связанной с интересами трудового народа Италии, Висконти верен раз и навсегда.

Висконти не был далек от неореализма в том, что касается круга социальных пристрастий и идей. Но драматизм взаимоотношений художника Висконти с художественным направлением, в создании которого он принимал идейное участие, несомненен и неопровержим.

В эстетику неореализма одним из основных ее слагаемых входит лиризм, абсолютное слияние художника с предметом изображения, интимное сродство с героями, безусловное и безоглядное включение себя в то, что происходит на экране. Не случайно так часто неореалистические фильмы идут от первого лица. Не случайно, допустим, Джерми сам сыграет своего машиниста. Не случайно Де Сантис, начиная закадровым монологом «Нет мира под оливами», скажет, что он сам родился здесь, в Чочарии, что эти люди ему земляки.

И контакт фильмов со зрителем строился на той же лирической включенности, на доверчивой взволнованности экрана.

Документальность неореалистов — это документальность личных свидетельств, это подлинность лично увиденного и пережитого художником. Неореализм — искусство лирическое. Висконти не лирик.

Не лирик в такой степени, что для него биографическое, личное сближение с материалом на практике исключает возможность обработки этого материала. Если Росселлини спасительно важно, что он хоть как-то, хоть через товарищей был причастен к подпольной антифашистской жизни Рима сорок третьего года: без этого он бы не сделал своего шедевра, то Висконти по своей творческой природе оказался физически неспособным поставить фильм «Пансион Ольтремаре» именно потому, что это его собственная жизнь, его плоть и кровь. Видимо, Висконти как художнику необходимо отдаление от материала¹. Северянин, он должен

¹ Вероятно, отсюда идет и его пристрастие к экранизациям: кажется, в современном кино нет другого режиссера, который брался бы за них с таким постоянством. Только за одним из семи фильмов Висконти («Самая красивая») не стоит литературный первоисточник, роман или повесть.

будет уехать в Сицилию. Должен будет снимать рыбаков, говорящих на языке, который он, как все «люди с материка», почти не понимает. Это может показаться парадоксальным, но это так...

И в театре, где Висконти начинает режиссировать с 1945 года, восстанавливая себя как художника, мы встречаемся с тем же явлением, с той же отдаленностью материала от личности мастера. Безусловно, в выборе репертуара сказались личные пристрастия Висконти, его давний интерес к французской и американской культуре. Сказалось, конечно, и желание возместить зрителю те духовные потери, которые были следствием насильственной изоляции итальянского искусства от общеевропейского, общемирового художественного процесса. Очень важно было просто поставить на афишу имена, до того даже не запретные, а попросту неизвестные. Пора было кончать с принципиальным и, так сказать, «высоко идейным» невежеством фашистского министерства культуры: не знаем и знать не желаем всех этих Хемингуэев! Но вместе с тем в абсолютном пристрастии Висконти к иноземному, иноязычному, иновременному материалу была все та же уже названная нами закономерность. Он создает целую систему отдаленностей. В его спектаклях возникает сложнейшая стилистическая многопланность. Например, он ставит «Троила и Крессида» Шекспира. Спектакль идет весной, во время «Флорентийского мая» на открытой сцене старинных садов Боболи, в декорациях Франко Цэффирелли, который воздвиг белые башни Трои, воодушевляясь не столько Гомеровым эпосом, сколько средневековыми миниатюрами — иллюстрациями французских «Больших хроник». Спектакль сопровождают песни труверов Прованса. На античную гомеровскую подоснову пьесы Висконти наслаивает барочную изысканность XVII века, мало того: для него важно, что Шекспир воспринял Троянскую войну, так сказать, не по первоисточнику, а по средневековым переложениям. Отсюда третий стилистический слой спектакля.

Все это лишено произвольности. Барочная садовая декорация оправдана поэтической причудливостью оригинала, его странным, обаятельным соединением вольности и искусственности. Лишено произвольности и то, что Висконти видит и слышит шекспировскую Троию не на фоне подлинного исторического пейзажа и не на фоне «веселой старой Англии», а в изо-

бразительном обличи средневековых героических песен: комментаторы давно установили, что Шекспир нашел свою вероломную и милую Крессиду вовсе не у Гомера, где ее нет, а у французского поэта второй половины XII века Бенуа де Сент-Мора в его «Романе о Трое».

И все-таки нельзя все объяснять простейшей добросовестностью режиссера, который учел все обстоятельства творческой истории пьесы и все комментарии к ней. Надо думать, Висконти потому и остановил выбор на трагикомедии, кажется, ни разу не ставившейся с 1602 года, что она не только делала законными, но и диктовала ему «систему отдалений», «стилистических отчуждений», которые, видимо, так ему необходимы.

Ту же «систему отдалений» диктует и пьеса Жана Ануйя «Эвридика», поставленная в 1946 году, в Новом театре Милана. Здесь на античный миф накладывается стилизованный, смещенный пласт современного быта¹: пьеса начинается в каком-то заштатном привокзальном ресторане, где Орфей встречается с Эвридикой, маленькой актрисой провинциальной труппы... Ту же «систему отдалений» диктует и «Орест» Витторио Альфьери (мы называем спектакли, наиболее прославившие Висконти — театрального режиссера). Это одно из высших достижений современного итальянского театра, если верить, скажем, многотомной итальянской «Энциклопедии зрелищных искусств». В тетради иллюстраций к статье «Костюм» в той же энциклопедии — фотография героев «Ореста». Актеры Витторио Гасман и Рина Морелли: Эгист и Клитемнестра. Кипение кружев. Буря кружев, такая степень их изобилия, что тут уже не нарядность, а что-то большее — тревожная пышность и сила. И в лицах актеров, неподвижных и манерных, тоже что-то большее, чем стилизованное жеманство сцены XVIII века. Само тяготение к такой стилизации очевидно. Висконти ставит трагедию Альфьери, помеченную 1779 годом, так, как она могла идти в год ее

¹ Любопытная деталь: если в каких-то других спектаклях Висконти спорил с простейшими требованиями сценического правдоподобия, отстаивал право театра на чудесное, феерическое, балетное, делая это на материале самых традиционно-реалистических пьес, то здесь, в пьесе-мифе, он неожиданно дотошен, добиваясь совершенной бытовой подлинности. Сандро Да Фео, работавший с ним над постановкой «Эвридики», расскажет несколькими годами позже на страницах «Ла Stampa» трагикомическую историю одной ночи, когда несчастные актеры не сомкнули глаз, до утра ожидая, пока Висконти добьется наконец от шумовиков полной реальности свистка локомотива.

премьеры. Кажется даже, будто костюмы не сделаны в костюмерной заново, а извлечены из гардеробных какого-нибудь старинного театра Италии. Как бывает у режиссера стремление подлинными вещами на сцене воссоздать подлинность ушедшего быта, так здесь у Висконти ощутимо стремление воссоздать подлинность ушедшего театра.

То же стремление ощутимо и в декорациях Марио Кьяри, в их барочной асимметричности, преувеличенности, живописной грандиозности. На сцене полумрак; под грозовыми тучами трагедии, написанными на заднике, высится фантастический портал, поставленный наискосок в глубине сцены. Тревожная игра неясно вырисовывающихся в сумраке архитектурных масс. И лестница, украшенная львами, архаическими микенскими львами, превращенными в геральдических зверей. Здесь античность, преломленная через театральное восприятие XVIII века, через полемику Альфьери с классицистскими обработками античности.

И вот эта пьеса о грехах догомеровской эпохи, переодетая в кружева и бархат рококо, оказывается пьесой об Италии. Мы не знаем, думал ли при этом Висконти, скажем, об ошибке Стендаля, страстно любившего именно «Ореста» и назвавшего в своих заметках об Альфьери местом действия этой трагедии не Аргос, а Павию, северо-итальянский город в том самом Пьемонте, откуда родом Альфьери. Но так или иначе, для режиссера «Орест» был национальной пьесой.

Поэт Кардуччи говорил об Альфьери: «итальянец среди итальянцев, самый настоящий итальянец среди итальянцев». Альфьери оказывается первым итальянским автором, поставленным Висконти.

В интересе Висконти к этому трагическому поэту есть определенное избирательное сродство. Это прежде всего сродство с ним как с художником, обладавшим воинственно четкой общественной позицией. Республиканец и просветитель, Альфьери называл искусство школой, в которой народ должен научиться быть «свободным, сильным и благородным». Он был человеком, едва ли не основной своей целью поставившим национальное определение итальянской драмы,— притом что он не мыслил себе этого самоопределения иначе, как на уровне общеевропейской культуры своего века, не мыслил его вне освоения общеевропейского опыта.

За его «Орестом» стоит и органическое восприятие древнего мифа, и такое же органическое знакомство с классицистскими переработками античных сюжетов. Но в еще большей мере за этим «Орестом», с его лишенным мерности, тяжелым и страстным стихом, с непривычной для трагедии XVIII века прямой прозаической выразительностью речи и внутренней действенностью взаимоотношений, с его бытовой пламенностью встают представления Альфьери о национальном характере. Поначалу кажется, что Альфьери лишает древний миф его общезначимости, его обобщенного величия, низводит его до семейной истории (кстати, сам Альфьери, разделяя свои пьесы по характеру их коллизий, «Ореста» относит к трагедиям семейным), нарочито или не нарочито уподобляет Атридов своим современникам. Но затем происходит обратное — превратившись в семейную драму, эпизод древней «Орестеи» не падает в своей масштабности. Житейское в изображении Альфьери оказывается на уровне грандиозного.

За героями «Ореста» стоят представления поэта о величии итальянского характера, как и его представления о неестественной ограниченности форм проявления этого характера. «Современная Италия,— писал Альфьери в конце своего, XVIII века,— достигшая пределов упадка и ничтожества... и теперь еще более, чем всякая другая страна Европы, изобилует пламенными характерами, чуждыми всякой боязни, которым не хватает лишь одного, чтобы стать бессмертными: поля битвы и возможности действия». «Растение, именуемое человеком,— горделиво добавляет он далее,— произрастает в Италии более могуче, чем в какой-либо другой стране». Существует безусловный разрыв между художественной практикой Альфьери-классициста (при всех его национальных и субъективных сложностях отношений с этим стилем) и данной тут его натурфилософской концепцией человека: то есть между пониманием естественности человека и условностью литературной манеры. Через сто лет после Альфьери, стоящего у начал новой итальянской литературы, придет Джованни Верга и предложит свою литературную манеру, максимально приближенную к так или иначе унаследованной им концепции человеческого произрастания. На страницах Верги возникнет мир органически мощный, органически значительный

в смене рождений и смертей, посевов и жатв, оскорблений и мести. Верге уже не нужен миф. Национальное и житейское уже само по себе, уже без опосредований оказывается у Верги обобщенным, получает масштабы, равные масштабу мифа. Манера Верги — это манера эпической констатации. Быт пахаря и рыбака опознается как бытие и возвеличивается в этом качестве.

Простота Верги, его сосредоточенность на физических и нравственных первоосновах жизни, избранный им эпический способ обработки действительности — все это, как уже говорилось, изначально увлекало Висконти: вспомним его намерения поставить «Любовницу Граминьи» и «Иели-пастуха». Тогда, в 1940 году, встреча Висконти с Вергой не состоялась. Но даже делая «Одержимость», Висконти, думается, не порвал с Вергой: ведь властной внутренней темой фильма стало как раз искажение, извращение всех этих первооснов в противоестественных обстоятельствах фашистской государственности. И не от Верги ли идет эпичность фильма, в котором поступки обретают масштаб свершений, а предметы воспринимаются еще и внебытово — как сгущение материи, только у Верги исполненной плодотворной силы, а здесь мертвой, вернее, насильственно умерщвленной и таящей угрозу?..

Пройдет семь долгих лет, пока Висконти сможет напрямую обратиться к наследию Верги, чтобы вослед ему познать самые законы людского существования, — чтобы говорить о человеке в его исполненных борений и тревог, но теперь уже не мистифицированных фашизмом отношениях с природой и обществом: в конце 1947 года режиссер уедет в Сицилию, в рыбацкую деревню Ачитрецу, чтобы снимать там свой фильм «Земля дрожит».

Висконти закончит свой фильм, и в лирическую стихию неореализма, явившегося одновременно самовыражением страны, освободившей себя от фашизма, и самовыражением художников, увлеченно вглядывающихся во взрытый историей жизненный материал, войдет произведение литой торжественной эпической весомости.

земля дрожит

Случилось так, что широкому зрителю картина «Земля дрожит» в ее неурезанном объеме была показана в 1960 году — спустя двенадцать лет после того, как она была закончена, уже после того, как на мировой экран вышли «Рокко и его братья». До этого прокатчики демонстрировали фильм Висконти, сократив до «нормального» метража и добившись от автора дублирования диалогов на итальянский язык (у Висконти герои, рыбаки из Ачитреццы, говорили на сицилийском диалекте).

Полный вариант стал демонстрироваться в «Кинотеатре Опытов». Стал событием. Привлек множество зрителей — кстати, гораздо больше, чем вариант коммерческий, который крутили по субботам и воскресеньям. Среди зрителей был и сам Висконти. О своих впечатлениях он рассказывал так: «Когда я пошел снова смотреть «Земля дрожит» во время его повторной демонстрации, я просто запутался... Художественный фильм? Вроде бы нет. Документальный? Тоже нет. Сегодня, глядя на него спокойно и холодно, с расстояния в пятнадцать лет, я просто не знаю, как его определить». Висконти не свойственно кокетничать с репортерами; если он пишет, что затрудняется определить род своего старого фильма, значит, он действительно так думает, значит, оно действительно так и есть.

В самом деле. В картине есть следование жизни, есть преданность этнографу материалу, есть своеобразная самостоятельность этого

материала — он определяет собой сюжет, он определяет собой эстетику. Вместе с тем в картине есть литературный первоисточник, эпопея Верги «Семья Малаволя». А о методике своей работы Висконти сообщает: «Когда я начинаю съемку, у меня в голове уже есть общий чертеж фильма с точностью до миллиметра. Я даже никогда не обращаюсь к своим первоначальным пометкам, потому что я помню их и без того... Прибывши поутру на съемку, я точно знаю, как я буду развивать ту или иную сцену, как я заставлю вести себя исполнителей и съемочную камеру»¹. Как сообразовать это с обязательной для документалиста и наблюдательной здесь непредумышленностью?..

Действительно, в картине сняты живые люди, их дома, их сети, их лодки, расписанные, как старинные деревенские лари для приданого,— наивно и торжественно. Как в настоящем этнографическом фильме, зафиксированы доподлинность и единственность: барки настоящие, избитые морем, и других таких нет нигде, кроме как в Сицилии, здесь с незапамятных времен расписывают доски телег (об этом припомнит Лампедуза в «Леопарде»), доски лодок (это заснято Висконти). И в людях — тоже доподлинность и единственность: их спокойствие, которое может показаться нарочитым в сравнении с оживленностью классической итальянской улицы и классического итальянского фильма; их лица, малоподвижные, несколько странные сочетанием грубой темноты кожи и светлых глаз, простодушных и жестких; их голоса, монотонно резкие, напряженное однообразие их интонаций. Висконти будет биться за сохранение этой подлинности, доказывать прокатчикам, что его картина разрушится, если вместо чужих для итальянского уха слов будет записана общепонятная речь дублеров. Но тот же Висконти расскажет, как он работал со своими сицилийцами. И выяснится, что его вовсе не удовлетворяла необработанная свежесть этнографических наблюдений над людьми, что он записывал их речь совсем не так, как записывают на магнитофонную ленту пение птиц в лесу. «Я проводил часы и часы с моими рыбаками, чтобы заставить их произнести самую маленькую реплику. Я хотел от них

¹ «Круглый стол», Париж, май, 1960.

добиться того же результата, какого добивался бы от актеров. Если у них оказывался талант — а он у них оказывался, — то они очень быстро к этому результату приходили. У них была сверх всего одна удивительная вещь: никаких сложностей во взаимоотношениях с камерой. С актерами самое трудное — заставить их преодолеть свой «комплекс камеры», свою зажатость. А у этих людей зажатости не было. Я добивался от них того же, чего добивался от актеров, но быстрее»¹.

Если критик обязан ответить на вопрос, который ставит перед собой автор «Земля дрожит», — художественный это фильм или документальный, то ответом будет: художественный. Художественный фильм, построенный на принципе наибольшей объективированности материала, его полной невымысленности и на наибольшей объективированности отношений художника с этим материалом.

Висконти не подсматривал за повседневностью Ачитреццы, не пользовался скрытой камерой, как авторы американского фильма «Гневное око», и не ошарашивал требованием исповеди случайных встречных, как это в дальнейшем будут делать, скажем, Жан Руш и Эдгар Морен, снимая в Париже «Хронику одного лета». Он предложит рыбакам, женщинам, торговцам, карабинерам стать исполнителями его фильма. Именно исполнителями, а не натурой.

«Например, я брал исполнителей ролей двух братьев, и я им говорил: «Так вот, положение такое. У вас погибла барка. Вы разорены. Вам нечего есть. Вы ума не приложите, что делать. Ты вот — ты хочешь уйти отсюда куда-нибудь, ты совсем молодой, а он тебя удерживает. Объясни ему, почему ты хочешь уйти». Он мне отвечал: «Ну, Неаполь увидеть, что ли...» — «Это понятно. Но здесь-то почему ты не хочешь оставаться?» Он мне сказал в точности то, что герой говорит в фильме: «Потому что здесь живешь, как животное: ничего тебе не дают. А я хочу мир увидеть»... Для него мир это был Неаполь, далекий, как Северный полюс... Потом я обращался к другому: «Что ты скажешь ему, чтобы удержать, если это в самом деле твой брат?» А тот был уже взволно-

¹ «Кайе дю синема», 1959, март, № 93.

ван, у того уже слезы на глазах выступили, он уже верил, что перед ним брат. Этого-то и стараешься добиться от актера и никогда не можешь добиться. Ну и вот, со слезами на глазах он сказал: «Если ты зайдешь за Фаральони (название рифов), тебя буря унесет». Он это произнес по-сицилийски, и я его слов не могу в точности повторить, потому что плохо знаю диалект, но это было прекрасно, как у греков.

Вот так и рождался диалог. Я предлагал только условие, а они привносили мысли, образы, повороты. Потом мы этот текст репетировали иной раз по три-четыре часа, как с актерами. Больше мы уже не меняли слов. Текст был закреплен, как если бы он был написан. Но он не был написан: он был создан рыбаками»¹.

Висконти предоставлял своим исполнителям жить в предлагаемых обстоятельствах. В этих обстоятельствах, в этом сюжете — эхо сюжета Верги: взаимоотношения сестер, роман младшей с провинциально лощеным сержантом карабинеров, крушение дома. Сюжет обретет свою, несравнимо большую в сопоставлении с Вергой, социологическую осмысленность. У Верги сцепление событий, злых и добрых, предопределено природной необходимостью, у Висконти — в гораздо большей мере исторической и социальной закономерностью. И там и тут — неизбежность, но у Висконти она жестче, точнее и лишена стихийной поэтичности, оправдывающего обаяния закона жизни. Распад семьи происходит в романе Верги с той естественностью, с той долей торжественности, с какой выветривается камень, стареет дерево, наступает зима. Это происходит обязательно — с камнем, с деревом, с семьей. Но не повторяется форма скалы, изъеденной ветром и солнцем, нет двух одинаковых деревьев, и люди тоже разные. Отсюда природа сюжетов Верги, постоянных и неповторимых.

Структура сюжета фильма Висконти удивляет своей неиндивидуальностью. Сюжет не только кажется схематичным, он в самом деле схематичен до грубости.

¹ «Кайе дю синема», 1959, № 93.— В изданном тексте сценария реплика Колы звучит несколько иначе: видимо, Висконти приводит ее по памяти.

Или, если говорить точнее, в фильме присутствуют два сюжета, две системы организации событий, как и две природы самих событий. Здесь есть, как мы уже говорили, «вергианский» сюжет, связанный с Вергой не только преемственностью, естественной для экранизации, но и философской общностью. Здесь есть вот эта торжественная жизнь у моря и под небом, где событиями становятся ежедневные отплытия и ежедневные возвращения лодок, отплытия и возвращения, которые совершаются под мерный звон заутрени или вечерни. Вот несут сети: это шествие. Вот режут хлеб: это приготовление к трапезе. Вот заболел старик: Нтони выносит его на руках, чтобы отвезти в больницу, а двор заполнили женщины; они не глядят и не любопытствуют, их молчаливое присутствие — знак существенности события. Они все в черном. Впрочем, это привычно, это обыкновенно для таких мест, как Ачитрецца, где траур обыден, где траур одежда, потому что мужчины всегда погибают в море. Они стоят большими, неподвижными группами, подобно античным полухориям, и, подобно античным полухориям, они страдают и подтверждают неизбежность происходящего. Эти крупные молчащие группы свидетелей возникают в картине Висконти снова и снова — когда тащат погибшую лодку, они снова тут, как были тут, когда семья Валастро, большая, в эту минуту оживленная, празднично принаряженная, направлялась в город. Их присутствием радостное и печальное поднимается в своем значении. И кажется, жизнь здесь течет, как дерево растет, и люди здесь как ветви, старые и молодые, мощные или слабые.

Но поверх «вергианского» сюжета, возникая из него и ломая его, накладывается сюжет иной. Над жизнью этих рыбаков, обусловленной, казалось бы, только их взаимоотношением со стихией, сменой времен, естественностью рождений и смертей, внутренними законами личности, такими же реальными, как законы природы, берут власть совсем иные вещи. И можно, например, рассказать содержание «Земли дрожит» так: рыбаку Антонио Валастро — в деревне его называют Нтони, — немножко больше, чем остальные жители Ачитреццы, повидавшему жизнь (он служил на флоте), надоело терпеть произвол скупщиков улова, которые

забирают рыбу втридешева, а потом продают ее втридорога. Он пробует поднять против скупщиков остальных тружеников. Поначалу кажется, что за Нтони идут все. В сцене, когда он швыряет в море жульнические весы, толпа разделяет его возмущение. Нтони арестовывают и вместе с другими смутьянами увозят в городскую тюрьму. Но эти бунтари — лучшие ловцы. Скупщикам невыгодно, чтобы они бездельничали в тюремной камере, и дело заминают. Все с радостью расходятся по домам, и только Нтони не усмирен. Он закладывает свой дом, где живет весь род Валастро, покупает новые орудия лова, покупает соль: он хочет обойтись без скупщиков, хочет сам обрабатывать и продавать пойманную рыбу. Сначала ему везет: сети небывало полны. Потом не везет: море рвет сети и разбивает баркас. Замыслу Нтони стать самостоятельным поставщиком приходит конец. Засоленная рыба, с которой было связано столько надежд, отдана за бесценок все тем же скупщикам, дом описан и продан за долг банку. Один из Валастро, Кола, уходит из дому с каким-то темным типом, должно быть, контрабандистом. Младшая сестра, Лючия, тоже куда-то исчезает, обольщенная дешевыми подарками любовника. Антонио снова уходит в море, на этот раз наемным гребцом на лодке, которая принадлежит все тем же скупщикам.

Висконти, говоря о художественных влияниях, им испытанных, неизменно называет имя Роберта Флаерти. Зрители старшего поколения, может быть, помнят немые ленты этого американского документалиста-этнографа «Нанук с севера» и «Моана южных морей». Если попробовать сказать, о чем эти фильмы, то, наверное, сказать надо так: о том, что люди делают для того, чтобы не умереть и чтобы жить. Это фильмы впервые целиком сделанные на натуре. Безусловно, натура интересна сама по себе. Экзотичны льды Аляски, где живет эскимос Нанук, как экзотичны острова Самоа, похожие на корзины цветов, качающиеся на волнах. Но Флаерти отправляется в эти чрезвычайные места, чтобы показать первичное, начальное, общечеловеческое. Здесь возникает бытие досоциального человека — со всей материальной пользой его занятий, со всей непрерывной конкретностью его целей: настичь добычу, из-

влечь огонь, укрыть себя от холода или жары, накормить маленького. Но, низведя экзотику к этой деятельной прозе, Флаерти затем поэтизирует эту прозу. Именно в его фильмах Висконти мог научиться художественному возвеличиванию основ жизни. От Флаерти же, думается, то, что можно бы назвать «темой острова».

Этнограф и документалист, Флаерти — как автор «Нанука», «Моаны» и «Человека из Арана» — обладает вполне определенной философской позицией, организующей его натурный материал.

В восхищении Флаерти перед этим материалом нет ни элегичности, ни отстраненности, ни исторической ностальгии. В этом восхищении естественностью самое главное — естественность этого восхищения. Если тут и есть элемент воспоминания, то воспоминания свежего, недавнего, не успевшего оплавиться грустью. В островах Флаерти есть что-то от «хорошей страны», какой виделась Африка его соотечественнику Хемингуэю. «Хорошая страна» — это вовсе не рай; и если остров, на котором живет Моана, по своим природным условиям пригоден для рая, то Флаерти рад, что здешние Адам и Ева уже отведали яблока, и Адаму должно пахать, а Еве прясть. Иное дело, что Адам с Самоа, очень молодой, еще не женатый, с тонкой и свежей кожей, которую еще не покрыл мучительный узор ритуальной татуировки, здесь не ходит за тяжелой сохой, а лезет на пальму за кокосами или ловит диких свиней; все равно он «в поте лица ест хлеб свой». Но то, что в Библии проклятье — для Флаерти благословение, радость. Рай его островов прекрасен именно тем, что он не рай, что человек здесь осуществляется и утверждает себя собственными руками. «Моана» поражает абсолютной свободой и естественностью поведения людей перед объективом — притом, что Флаерти вовсе не превращал своих островитян в актеров, как это сделает Висконти. Секрет этой естественности прост: режиссер просил людей заниматься их делами — а дела эти трудные и требуют человека целиком. В «Моане» нет ни одной инсценировки. Если рыба здесь поймана — она действительно поймана, а не посажена предварительно на крючок, чтобы в нужную минуту мелькнуть в кадре; если человек добывает трением огонь — то длится это ровно столько времени, сколько нужно,

чтобы вспыхнул трут, а не столько, сколько на это отпущено метров. Режиссер бесконечно уважает эти руки; почти ничем не вооруженные и поэтому перевоплощающиеся, изменяющиеся в мере удара, в гибкой игре плетения, в упругом усилии, когда нужно подтянуть лодку, в терпеливом долгом напряжении ноши. И эти же руки так же разнообразно человечны, когда старики стараются облегчить страдания Моаны во время долгой и болезненной церемонии татуировки, когда мать наделяет свою семью едой, когда Моана и его невеста Фаангаз угощают друг друга рыбой...

Для Флаерти прекрасно, что тут не только пока еще нет дифференциации между людьми, но нет и дифференциации проявлений самого человека. Труд так же необходим и поэтичен, как есть необходимость и поэтичность в чувствах.

Флаерти очень часто снимает улыбки — притом, что он безусловно ни разу не просил людей улыбаться. Улыбка в «Моане» — это результат сделанного людьми, сделанного и обрадовавшего их тем, что оно сделано хорошо.

Трудно сказать, в какой мере Флаерти понимает, что здесь он создает социальную «выгородку». Еще «Нанук» — это окраина материка; в «Моане» действие перенесено на один из островов архипелага: изолированность усиливается. В «Человеке из Арана» эта изолированность уже абсолютизируется. Остров совсем мал, обозрим, стиснут морем. Это просто скала. Одна.

Именно «Человека из Арана» Висконти называет, говоря о художественных источниках фильма «Земля дрожит».

В самом деле, можно найти цитатную близость кадров Флаерти и Висконти¹, одинаково построенных на пластическом трезвучии: небо — камень — человек; есть она, эта близость, в ритмах шестивий — к морю с сетью, от моря с добычей; есть она и в приподнятой вещественности: хлеб, светильник, кувшин, стена жилища — торжественны в своей материальности.

¹ Об этой цитатной близости говорит и Каstellо в своем очерке «Лукино Висконти», стр. 22.

Но все-таки более существенно не то, чему Висконти научился у Флаерти (а он учился у него), а то, что можно было бы назвать его возращениями Флаерти.

Нанук, давший свое имя фильму Флаерти, приезжал в факторию с ребятами; там они объедались леденцами и с неистовым любопытством залезали внутрь поющей граммофонной трубы. Это было забавно, но возникал эпизод не ради забавности: Нанук живет в буквальном смысле слова на краю света, но свет-то существует. Нануку это известно так же, как известно оно Флаерти. Контакт есть. У Моаны с южных морей он тоже есть: море Моаны — как дорога к другим островам. Море в «Человеке из Арана» это, так сказать, стихия отделения, изолирующая остров стихия. Впрочем, не совсем так: здесь как бы два моря — море героя и море художника. И сняты они по-разному.

Есть такие языки, в которых отсутствует слово «снег» как общее понятие. Вместо него — десятки слов, обозначающих «снег, который тает», «снег, который только что выпал», «снег, который покрыт тонким настом», «снег, в который человек проваливается выше пояса», «снег, хороший для лыж», «снег, плохой для лыж». Так и для моря героя «Человека из Арана» нет единого изобразительного понятия «море». Оно снято передаваемо хорошо, словно бы на него глядел человек, который чувствует его как самого себя — без созерцательности. Человек чувствует море, как чувствует силу своих мышц, напряженных или отдыхающих, по-вечернему умиротворенных или полных утренней свежести. Море для этого человека все: продолжение самого себя и работа. И красота. И враг. И постоянная жизненная среда. И поле охоты.

Море Флаерти, философа и режиссера, занимает весь экран, вытесняя небо. Стоит как стена. Море отгораживает. Отрицает контакты. Оставляет человека лицом к лицу с ним, с морем, и наедине с собой, с человеком.

На острове живет душ двадцать, может быть, и меньше. Конечно, они кому-то сбывают жир морского зверя, который они добывают, конечно, они за деньги покупают охотничий припас, одежду. Но это вынесено за скобки. Можно сказать, для Флаерти это и не так. Для него главное —

изоляция. Здесь утверждаются люди, которые все сделали сами, даже землю. Мы видим, как они делают поле: киркой вырубают крохотную площадку, застилают ее водорослями, чтобы ветер не снес почву со скользкого камня. Ту самую почву, которую они принесут в корзинах, с опасностью для жизни добыв ее из глубоких расщелин. Происходит сотворение земли.

В фильме «Человек из Арана» из натурности возникает почти священническая наставность: документалист становится автором притчи. У Флаерти это происходит впервые — ни в «Нануке», ни в «Моане южных морей» так не было. Там просто воссоздавался образ жизни, воссоздавался лирически и простодушно торжественно. В «Человеке из Арана» тоже образ жизни, но в ином звучании этого понятия. Образ жизни, символ жизни, метафора жизни Человека. И остров во всей его этнографической конкретности это тоже иносказание, это урок деятельного стоицизма, мужества и победы в одиночестве. И Человек из Арана, всякий человек восславляется Флаерти тоже как остров, именно в своей отдельности, в своем противостоянии сохраняющий эпическую ценность.

Действие фильма Висконти тоже происходит на острове. Но его остров не отделен. И главное — его остров не иносказание. Висконти имел дело с действительностью, анализировал эту действительность и воспроизводил ее. Его море просто, просто для героев, просто для художника. Рыбаки Ачитреццы уже лишены той естественной поэтичности восприятия мира. Море осталось только как место работы, его почти не видят. Только однажды оно возникнет в ином качестве, откроется с берега Нтони и его невесте — сияющее, пустое, воскресное. И во второй раз на него будут глядеть неотрывно женщины рода Валастро, когда ветер будет рвать их черные шали, и море, осwirепевшее, отчужденное, будет где-то там, вдалеке, делать что-то страшное с лодкой и гребцами. Мир у Висконти теряет свою эпическую одушевленность. Сравним гибель лодки в «Человеке из Арана» и в «Земле дрожит».

У Флаерти лодку сначала выносят на берег, округлую, живую в этой округлости и природности ее формы; потом лодку лечат — у нее в боку

пробоина, именно лечат, а не чинят: кладут на рану аккуратно расправленную белую ткань, бережно закрепляют повязку, накладывают пластырь из вара. Лодку лечили, как живую, вылечили, поэтому ее гибель в конце фильма воспринимается как смерть живого существа. Она, уже оставленная людьми, борется с волнами, и люди смотрят на это с берега, как смотрели бы, не в состоянии спасти, на тонущую лошадь: без сентиментальности, но страдая.

У Висконти лодки чинят на верфи. Как разбивается лодка — не видно и не важно. Важно, что она стала непригодной, а на ремонт денег нет. Важно, что лодку волокут на буксире. Валастро сидят в ней. На это все смотрят, никто не смеется, но Валастро чувствуют себя опозоренными неудачей.

У людей из картины «Земля дрожит» для моря нет ни многообразия взглядов, ни многообразия слов. Повторяется одна фраза, одно определение: «море горькое». Звучит совсем как «горе-горькое». Можно сказать, что море здесь социально, и горько оно не просто потому, что топят лодки и рвет сети. Оно горькое, потому что ежедневный каторжный труд рыбаков (от заката до зари ловят, потом чуть ли не целый день латают сети) не может вытащить их из нужды. Это море горькое, как вся их жизнь — прекрасная в своей простоте, подлинная в непререкаемой правде работы, дома, семьи, но в то же время темная, скудная и самое главное — бедная сознанием собственной бедности.

В рыбаках Ачитреццы живет высокое спокойствие тех, кто веками сам себя кормит. И жадная суета скупщиков, налетающих на их улов, для них кажется такой же неизбежной и привычной, как то, что на ладонях от весла нарастают мозоли.

Рыбаки Ачитреццы извечно работали на кого-то, и то, что рыба проходит через их руки, оставляя на этих руках разве что серебро чешуек, для них так же привычно, как то, что мужчины погибают в море, что буря рвет сети. Оно входило в цикл фатальной, эпической зависимости этих независимых и сильных людей. Оно не осознавалось как несправедливость — во всяком случае, не осознавалось как несправедливость

социальная. И Антонио первый, кто начинает чувствовать и действовать иначе.

Нтони Валастро начинает понимать эксплуатацию как эксплуатацию, а не как природное зло. Он хочет выделиться из числа эксплуатируемых — именно выделиться. Но в реальных условиях мира, в котором он живет, это выделение из числа эксплуатируемых имеет только два варианта: стать эксплуататором или стать люмпеном. Третьего не дано, хотя Нтони хочет именно третьего: он хочет быть самостоятельным хозяином своего улова, хочет сам продавать его на рынке, и только. Желание очень скромное и неисполнимое. Сделаем такое предположение: что если море не изувечит лодку Нтони, а снова и снова наполнит ее сказочным уловом? Нтони не разорится. Нтони разбогатеет. Именно так и воспринимают его остальные после его решения эмансипироваться и после его первой удачи. Каменщик, влюбленный в его сестру, чувствует себя не парой ей: «Теперь вы из хозяйского дома, Мара, скоро станете богатой...» Нтони придется нанимать работника на помощь семейной артели, наверно, не одного. То есть конечная его перспектива — из самостоятельного хозяина, каким он мечтает быть, стать чем-то вроде тех самых скупщиков, которых он ненавидит. Хочет такого Валастро? Совсем не хочет. Он хочет другого, он надеется: «Пусть только кто-то начнет работать самостоятельно — за ним и другие осмелеют и нас же поблагодарят». Но Нтони не благодарят. Девочка, которая с печальным и пристальным любопытством следит за бредущим по берегу Валастро, скажет ему сочувственно: «В деревне тебя не любят...» И Нтони кивнет: «Я знаю».

За что в Ачитрецце не любят Нтони Валастро? Манера Висконти в этом фильме такова, что она позволяет задавать такие вот вопросы: потому ли Нтони здесь не любят, что темная масса хочет жить по старинке и способна лишь на минуту бунта, чтобы тотчас присмиреть и возненавидеть зачинщика?.. Потому ли, что социальный инстинкт подсказывает рыбакам реальную перспективу превращения Нтони в хозяина?..

Любопытно, что Висконти не дает никакой нравственной оценки поведению сторон в этом столкновении. Меньше всего он хочет сказать,

кто тут «хуже» и «лучше»: это коллизия не нравственная, а историческая.

Нтони, этого совершенно конкретного парня — с его застуженным голозом, с его задубевшими руками, со всеми заплатами на его измазанных смолой парусиновых штанах — односельчане не любят вовсе не лично. Его не любят как симптом, как предзнаменование. За ним чудится какое-то глухое гудение грядущих перемен. Отсюда молчаливая пристальность, с которой Ачитрецца словно прислушивается к нему, к этому глухому гудению. Интересно, что и у Нтони нет никакого личного озлобления против рыбаков, не пошедших за ним. Вернее, разорившийся парень из Ачитреццы естественно испытывает горькое чувство против односельчан. Но вот сцена на верфи — это даже не верфь, а просто лежат среди камней измученные морем лодки, кипит на дымных кострах смола, тупо — деревом по дереву — бьют молотки. Висконти впервые вводит здесь прием, который станет для него существенным в дальнейшем, скажем, в финале картины «Рокко и его братья». Нтони, нарушая стилистику произведения, говорит в зрительный зал, выключаясь из реальной среды, от которой он до сих пор был неотделим. И голос Нтони тут — голос от автора. Голос от автора, которому известно, что сам Нтони пока еще не способен понять социальный смысл произошедшего с ним, что пока ему еще просто больно от неудачи. Нтони даже не знает таких слов, как «утопия», и не знает, что именно так надо назвать воображавшееся ему общество порознь действующих свободных ловцов. Именно потому, что Нтони и остальные этого еще не знают, Висконти считает необходимым взять слово, передав его для произнесения своему герою: «Каждый должен потерять все, как потерял я, и только это будет нам во благо». Нтони будет ломать хребет за свою зарплату, станет пролетарием. А несколько лет спустя семья Паронди, такая же многочисленная, как семья Валастро, двинется с Юга в Милан, чтобы парни нашли там работу. Так Висконти начнет фильм «Рокко и его братья». Социальное развитие для Висконти видится процессом суровым и субъективно мучительным для тех, кто в него втянут. Как оно и есть в жизни — произвола художника здесь меньше всего.

Висконти называет свою картину «Земля дрожит». Точнее, он хотел дать это название трилогии, первой частью которой задумывалась его сага о Валастро. Трудно, более того, невозможно допустить, что такое обобщающе-ответственное имя фильма могло бы возникнуть, если бы его содержание исчерпывалось «частным случаем» Нтони, который хотел в одиночку выбиться из зависимости, а потом прогорел. Дело в том, что герой Висконти, субъективно желая выбиться, объективно — в масштабах не только жизни своего острова, но и в масштабах исторической жизни, какой она была в Италии тех лет, выразил нечто чрезвычайно существенное. Он вобрал в себя злое, упрямое несогласие терпеть все, как оно есть, до муки сильное желание перемен — желание, которое копилось и тлело в остальных, не осознанное ими. Бунтуя, Валастро остался «человеком для себя», потому что не был поддержан. Если бы за ним пошли другие, его стремления неизбежно потеряли бы свой личный, узкоделовой характер. Но другие не пошли, потому что это Сицилия; потому что здесь сильна патриархальность (достаточно вспомнить, с какой вековой почтительностью рыбаки принимают ветхую сеньору в вязаных митенках, когда она на крестинах лодок смотрит на их свежерасписанные бока и, как детей, наделяет конфетами из мешочка своих простолоудинов); потому что держат людей цепкие заботы дня, каменный уклад жизни.

Потому, наконец, что революционная ситуация в Италии имела две перспективы своего разрешения.

Естественно сопоставить героя эпопеи Висконти Нтони с героем знакомого нашему зрителю фильма Джузеппе Де Сантиса «Нет мира под оливами». Естественно не только потому, что оба режиссера — коммунисты, левофланговые итальянского неореализма, связанные между собой общим началом работы (Де Сантис был одним из сценаристов «Одержимости» и на равных правах оба участвовали в «Днях славы»). Есть родовое сходство между прототипами героев обеих картин, между Нтони и Франческо, как есть и сходство в начальных мотивах их поступков. Бунт Нтони против скупщиков, как и самовольные действия Франческо, угоняющего у деревенского кулака своих овец, которых тот нагло при-

своил, это действия «для себя». Да и чисто биографически — это герои-одногодки: вероятно, в каждой итальянской деревне можно было в срок восьмом году найти таких вот парней, с их жизненным опытом матроса, как Нтони, или солдата, как Франческо. Парней, которые не беднее и не богаче односельчан ни в чем, кроме сознания социальной несправедливости, — им они действительно богаче.

Мы уже говорили, что сюжетная структура фильма «Земля дрожит» удивляет своей неиндивидуальностью: Висконти нужна была именно общераспространенность, повторяемость случая. Она была нужна и Де Сантису. Есть какая-то точка, до которой схематичный пересказ одной из картин оказывается одновременно таким же схематичным пересказом и другой. Герой бунтует против угнетателей, задевших его лично, сначала ему оказывают поддержку, потом он терпит поражение, потому что остальные на время отшатнулись от него, запуганные или равнодушные. Но дальше судьбы героев и начатого ими дела не совпадают; в еще большей мере не совпадают их перспективы.

В перспективе «Нет мира под оливами» — объединение и восстание. Здесь земля дрожит перед переворотом. У Висконти тот же сотрясающий подземный гул, оправдывающий напряженную масштабность образности, то же понимание революционности ситуации. Но иной прогноз выхода из нее.

Связь работ Де Сантиса и Висконти, их взаимодополняющее внимание к общему историческому предмету, взаимодополняющий характер их споров — закономерность в искусстве неореализма тех лет.

В августе 1948 года «Земля дрожит» показана на фестивале в Венеции. Это счастливый год итальянского кино. Не только потому, что одновременно с классическим произведением Висконти создан шедевр Де Сики «Похитители велосипедов», не только потому, что еще далек от кризиса талант Росселлини.

Обратимся к нашим собственным воспоминаниям тех лет. В сознание зрителя вошло какое-то цельное, нерасчлененное эстетическое и нравственное явление, называемое итальянскими фильмами. Имена их авторов скользили в сознании, не закреплялись в нем и, во всяком

случае, не обособлялись одно от другого. Тут дело не в нашей зрительской неосведомленности или нелюбознательности. Обобщая так, мы были нечаянно правы, хотя наше ощущение их слитности, их разделенной поровну талантливости и цели доходило, может быть, до наивного. И, скажем, режиссер Де Сика, словно чувствуя это, счел нужным внести ясность: «Кое-кто, видимо, думает, что в один прекрасный день мы все — Росселлини, Висконти, я и другие — уселись за столик где-нибудь в кафе на Виа Венето и решили: давайте-ка создадим неореализм. Нет, это было вовсе не так. Мы почти не были знакомы». Не было спаянности личных дружб, зато было единство творческой среды — во всей сложности идущих в ней общих процессов, взаиморастворений, взаимодействий, с открытиями, которые тут же становились общим достоянием. Спор о приоритете этих открытий разгорится лет через десять на страницах исследований с тем большей ожесточенностью, чем меньше была забота о сбережении приоритета в момент самих открытий. Никто не брал патента, существовал какой-то общий товарищеский фонд мыслей, образов, художественных намерений. Так бывает в искусстве. В самом слове «течение» есть же конкретный образ потока, за которым и сила, и направленность каждой капли. Неореализм дал не так уж много крупных имен: он сам был именем.

Неореализм мало занимался сам собой как художественным течением, а его мастера мало думали о самоутверждении. Каждый из них мог бы подписаться под одной из редакционных статей в объединявшем их маленьком журнале «Фильм д'оджи» («Экран дня»): «Оглянитесь, время ли теперь думать о «школе», о «направлении», о «веризме» и обо всем прочем. Нужно быть слепым, чтобы не видеть, как жизнь бурлит, не вмещающаяся в привычные художественные представления о ней... Главное — видеть. Гляди и останавливай взгляд на том, что тебе ближе. Читай в газетах отдел происшествий, вспоминай пережитое в недавние годы, броди по разрушенным городам, по опустевшим, ограбленным войной деревням...»¹.

¹ «Фильм д'оджи», 1945, сентябрь. Вокруг этого журнала группировались Де Сантис, Висконти, Пуччини, Лидзани, Серандреи, а также Де Сика и Камерини — впрочем, после выхода нескольких номеров вышедшие из состава редакции.

Неореализм осуществлялся явочным порядком: «Его появлению не сопутствовала та шумиха, которая обычно сопровождает зарождение нового направления в искусстве: не было ни манифестов, ни бурных выступлений теоретиков, как, например, в момент появления футуризма или сюрреализма»¹. В его немногословности и в стремлении прежде всего сделать свое гражданское дело — прямой отзвук демократической самодеятельности первых послевоенных лет, когда в том же явочном порядке возделывались пустующие земли и налаживалось производство на брошенных фашистскими предпринимателями заводах.

В юношескую пору неореализма само направление творчества и обогащающее единство творческой среды делало кинематографистов талантливыми. Реализовалась та мечта о нормальной художественной жизни, о нормальном художественном кровообращении, которая еще в предвоенные и военные годы давала силы людям искусства. Был фашизм, была война, люди встречались дома, и всякий творческий разговор начинался словами: «Если бы можно было сделать, то я бы сделал вот что...» («нельзя» подразумевалось). Теперь «сослагательное наклонение» кончилось. Кончилась устная, разговорная творческая жизнь, когда на стены комнат проецировались созданные, но не поставленные фильмы. Началась жизнь реальная. Со своими победами (мировое признание, растерянная озлобленность Голливуда перед зрительским успехом этих черно-белых лент и нефотогеничных лиц, общенародная любовь, счастлирое ощущение нужности твоей работы — той нужности, которая делает тебя талантливым). Со своими противоречиями. Впрочем, противоречия сказались позднее. Историки неореализма, возвращаясь к его ранним созданиям, не только с суровостью, но и с доказательностью отлучали от течения многие и многие фильмы. И, скажем, когда читаешь «Новое итальянское кино» Джузеппе Феррары, удивляясь, но и соглашаясь, обнаруживаешь: на ладонях исследователя, перебиравшего дюжины и дюжины картин, остается самое большее десяток таких, которые он убежденно называет неореалистическими. Все остальное для него будет «неореализмом понаслышке», «диа-

¹ Д. Феррара, Новое итальянское кино, стр. 66.

лектальным неореализмом», «возвратом к развлекательному кино», «розовым» или «жанровым» неореализмом. Не то чтобы он выделял шедевры: нет, историк отказывает этой общей массе вообще в каких бы то ни было неореалистических принципах. Отказывает, доказывая. Анализирует стилистику — и тут с ним не приходится спорить. Спорить с ним необходимо в другом. Неореализм, в сущности, был не столько стилем искусства, сколько общественным течением в искусстве. Оно создавалось на основе прежде всего общности жизненного материала, отраженного в нем, общности взглядов художников на этот материал, единой «концепции человека». И единства зрительского восприятия его созданий.

Если же говорить о стилистике неореализма, то единственным общим признаком, объединявшим создания прогрессивного итальянского кино, было стремление к тому, чтобы как можно плотнее припасть к действительности, совпасть с нею до вызывающей зрительское потрясение точности. Это искусство, которое спешило добиться осуществления своих внеэстетических целей. Это искусство, которое имело в предмете землю для безземельных, работу для безработных, дом для бездомных. Это искусство, которое требовало и добивалось. Оно брало за образец жизненную активность социалистического реализма и называло имена его мастеров как имена своих первых учителей. «Так мы росли», — говорит Умберто Барбаро¹ об ученичестве итальянцев у Пудовкина, Эйзенштейна, Экка, Довженко. Где, казалось бы, следы воздействия метафорической, песенной, исполненной высокого парения поэтики Довженко в сугубой прозе неореализма? У Довженко и Эйзенштейна учились не принципам монтажа, перенимали не особенности художественного зрения: учились социальной наполненности и социальной активности.

Говоря о слабостях неореализма в позднейшие годы, часто отказывают этому искусству именно в социальной активности. Говорят об объективизме, о том, что в картинах нет выводов, нет призывов. При этом игнорируют реакцию зрительного зала как компонент произведения ис-

¹ «Искусство кино», 1958, № 6. См. также статью Массимо Мида «Советское кино и его влияние на неореализм», «Il nuovo corriere», 1956, 7 марта.

куства. Для неореалистов значение этого компонента было совершенно исключительное. Если можно так сказать, окончательную завершенность фильм обретал только в зале.

Зал был полон, был нищ, жил надеждами. Он знал свою силу — он только что проявил ее, и от восходящих до облаков муляжей фашистской империи ничего не осталось. И полотняный квадрат экрана становился фокусом и продолжением зала. В кино приходили не только брать, но и отдавать: в искусство неореализма зал привносил себя, свою активность, свои выводы.

Нерасчлененность кинематографа неореалистов создавалась еще и общностью восприятия. Не только сами художники (мы уже говорили об этом) мало заботились о том, чтобы была оценена их творческая личность в ее своеобразии, но и зал ловил в их лентах прежде всего общее, сходное, объединяющее.

Зрители, как и создатели фильма, готовы были так же воскликнуть: «время ли теперь думать о «школе», о «направлении», о «веризме» и обо всем прочем... Главное — видеть!»

Главное — видеть. Главное — в определении объекта. А объект был один и тот же.

Де Сика мог рассказывать о нем со своей щемящей и утонченной человечностью, с пристальным и одновременно текучим взглядом камеры, когда она не просто замирает на долгом плане, давая жизни самой двигаться перед объективом, а выдает потаенную внимательность художника какими-то еле заметными смещениями, отдалениями, приближениями. Де Сантис мог атаковать зрителя романтическим напором своих сюжетов; строить свои кинополотна как монументальные композиции, когда недвижимый, торжественный людской фон обступает и выдвигает вперед своего героя, замершего в напряженном противостоянии врагу; Де Сантис пользуется «строющим светом», подчеркивающим «инженерию» человеческой фигуры, внутренний чертеж ее сил; он снимает с нижней точки, так что его пастухи в овчинах и заскорузлых кожаных лаптях словно вырастают из склона горы, вписываясь в выгоревшее яростное небо. Каstellани делал «Два гроша надежды», изнуряя зрителя и бедного степенного

героя стремительностью комедийного потока, всей этой жизнью на склоне Везувия в прямом и переносном смысле слова, всем этим оглушительным солнцем, всем этим бытовым варевом, кипящим и обжигающим, как густой южный суп. Латтуада делал «Бандита» и «Без жалости», поражаясь тому, как в жестокой неразберихе сдвинутого войной мира — где-то на железнодорожных путях, забитых обшарпанными теплушками с аккуратными немецкими, венгерскими, польскими трафаретками, с размахистыми росчерками мелом «Гитлеру капут! Мама, мы едем домой!», где-то в замученных войной, не отремонтированных, душных от многолюдства домах — воскреснет старая, как мир, нежность, желание помочь, желание утешить, и он будет строить свой рассказ на этом неравновесии реальной безжалостности и такой же реальной любви людей друг к другу...

Все же объект был один и тот же. Разорение страны и подъем человеческого духа. Рост человечности во всем объеме этого понятия.

Все же цель была одна и та же. Констатация социальной действительности, безусловно и доверчиво рассчитанная на то, что мере точности на экране ответит мера возмущения зала, мера его преобразующей социальной мир энергии. Без этого расчета нет неореализма. Это искусство, в котором эстетический эффект осуществляется с силой и яркостью искры, проскакивающей между двумя сближенными проводами. Если эти провода развести — искры нет. Если иссякнет ток в одном из проводов — искры тоже нет.

С конца сороковых — начала пятидесятих годов итальянский зрительный зал начал изменяться.

В 1951 году Лукино Висконти выпустил свой фильм «Самая красивая».

самая красивая

Оркестр и хор исполняют что-то вроде кантаты: музыка романтическая, возвышенная и сладкая. Серьезные и внимательные лица пожилых музыкантов; хористки в одинаковых черных костюмах со скрипичными ключами, вышитыми на кармашках. Затем вперед выступает солистка, старательная и немолодая.

Некоторое время все играют и поют. Потом на фоне кантаты начинаются титры. Титры кончатся, кантата обрывается на высокой ноте. Бойкий молодой диктор, привычно кокетничая перед микрофоном, объявляет, что для съемок фильма студии «Чинечитта» требуется девочка. Снова кантата, теперь уже ее финал. Последний аккорд. Дирижер корректно кланяется и кладет палочку. Смена планов: огромная, полузастроенная какими-то дощатыми сооружениями, какими-то непонятного назначения конструкциями площадь перед корпусами киностудии. Белесое пыльное марево. На жаре, в сухой известковой пыли, от которой, должно быть, першит в горле, переминается с ноги на ногу толпа. Толпа снята с высокой точки: ее не очень-то разглядишь, видишь только эту толчею ожидания. Потом выйдет человек с мегафоном, что-то прокричит, и толпа повалит в распахнувшиеся ворота павильона под вдохновляющие фанфары фонограммы.

Из толпы вылетит и замечется, то ныряя в нее снова, то отбегая в сторону, женщина, одетая в черное. Нас к ней приблизят: это Анна Маньяни.

Висконти давно думал о встрече с актрисой. Хотел, чтобы именно она снималась в «Одержимости», и пошел на приглашение Клары Каламаи как на компромисс, притом, что сыграла Каламаи превосходно. Вообще фильм «Самая красивая» примечателен еще и как встреча людей, принадлежавших ранее к трем разным рабочим содружествам неореалистов: сюжет фильма был предложен Чезаре Дзаваттини, который до того был неразлучен с Де Сика, и оба они, сценарист Дзаваттини и режиссер Висконти, одновременно подумали об Анне Маньяни, актрисе, которая снималась много, но в историю кино и в сознание зрителя вошла как актриса Росселлини (Пина «Рима — открытого города»).

...Женщина в костюме, черном не по жаре, на подламывающихся каблуках, носится по пустырю, шумно ища свою дочь. Потом она так же шумно будет с облегчением сердиться, отыскав девочку целой и невредимой у какого-то водоема, должно быть, пожарного, будет ей оттирать носовым платком грязные ладошки, объясняя попутно всю безобразность ее поведения в столь ответственный момент. Будет озирается в волнующе непонятной для постороннего планировке студии, не зная, куда пойти, и обрадуется помощи, предложенной ей расторопным молодым человеком по имени Анноваци.

Если существует выражение «фабрика снов», то для Висконти, снимающего киногородок, ударение тут падает на слово «фабрика». Нет, он не покажет Маддалене Чеккони фантастических декораций, всех этих миражей из папье-маше, как делает Феллини, снимая примерно в то же время своего «Белого шейха».

Фабрика: выкрашенные по-казенному стены — низ маслом, верх известкой, и полосочка между ними; доска приказов, у которой Маддалена будет волноваться, слушая деловые предложения своего полезного и, видимо, всезнающего знакомого; стальные кожухи, за которыми скрыты рубильники, выключатели, пожарная сигнализация; огнетушители дежурят по углам; всюду торчат вытяжные трубы; на людях холщовые комбинезоны или аккуратные рабочие халаты.

Говоря о «Самой красивой», Каstellо видит существование конфликта фильма в столкновении между простой жизнью городских кварталов, грязноватых

и переполненных жильцами, откуда приходит Маддалена со своим ребенком, и иллюзорностью «Чинечитта», а развязку, когда Маддалена отказывается подписать вожделенный и выгодный контракт, приглашающий ее дочь сниматься, он толкует так: «Женщина осознала обманность того мира, где она пыталась укрыться, и предпочла остаться верной своему скромному трудовому происхождению. Так проясняется мораль фильма».

Так — не проясняется. Никакого противопоставления скромной честной прозы одуряющим кинособлазнам в «Самой красивой» нет. Не случайно Висконти в своем интервью, которое он в 1960 году давал редакции журнала «Кайе дю синема», досадливо отказывается от подобной трактовки. Висконти не было бы интересно делать фильм с полезными в домашнем быту выводами вроде: «Чем строить всякие несбыточные планы, лучше бы занималась хозяйством» или с теми же выводами в приподнято социологической транскрипции: «человеку из народа не должно прельщаться рекламными химерами».

Начать с того, что в «Самой красивой» нет двух миров — прозаического и обольстительного. И там и здесь у Висконти, так сказать, одна и та же оптика художественного зрения. Кастрюльки на кухне у Маддалены, шприц в ее руках (Маддалена прирабатывает, делая уколы), ванночки и бутылки с реактивами на полках у захудалого фотографа, снимающего Марию, парикмахерский инвентарь в ателье, где маленький подмастерье вдохновенно оболванил девочку, — все это снято точно так же, как столики монтажницы Ирис, откровенничающей с Маддаленой насчет своей несостоявшейся кинокарьеры. На Ирис аккуратный искусственного шелка халат — точно такой же, черный и блестящий, как на девушках в швейной мастерской, тихо занятых своей работой, пока хозяйка с пламенной деловитостью побуждает Маддалену выбрать на платье дочке самый дорогой тюль...

В фильме действительно есть ошибки, столкновения театрального и прозаического, картинного и житейского. Но это противопоставление — не по разные стороны сюжета. Оно внутри каждого поступка Маддалены, каждой ее фразы, как внутри фраз и поступков людей, ее окружающих.

Потому-то режиссеру была так необходима Анна Маньяни. О том, как много значит именно в этом фильме именно эта актриса, говорят все. Французский критик Тирар не слишком почтительно, но точно пишет в «Леттр франсэз»: «Висконти приглашает Анну Маньяни и спускает ее с цепи. Она от начала до конца несет фильм перед собой на вытянутых руках. Французские субтитры задыхаются, не поспевая за бешеным потоком ее римского красноречия (нельзя представить себе «Самую красивую» дублированной). Это в самом деле «prima donna», «главная женщина»...¹.

И сам Висконти с присущей ему точностью определяет предмет своей картины: «Подлинным сюжетом является Маньяни. Фильм задуман как портрет женщины, матери — какой ее увидишь сегодня. И в этом качестве картина, мне кажется, удалась, потому что Маньяни предоставила в мое распоряжение свой великий талант и свою личность»².

Нужна была именно Маньяни с ее единственной в своем роде слитностью бытовой неопровержимости и откровенности искусства. Анна Маньяни на экране типажна, если угодно, в том качестве, в каком были типажны лучшие актеры комедия дель арте: мера точности тут мгновенно, со взрывом становится мерой обобщения. Так голодный деревенский увалень, пришедший на заработки в город, превращался в простака Труффальдино, заплаты на штанах пообтершегося во всяких проделках люмпена превращались в ромбы и треугольники пестрого трико Арлекина, а болтливое вырождение болонской университетской образованности завершалось в ученом бормотании мелющего чушь насмех всему залу Доктора³. Но если для комедии масок главным средством обобщения был простонародный гротеск, то для Маньяни (как, скажем, и для Альдо Фабрицци) путь от точности к общенациональному обобщению проходит не здесь. Можно сказать, что Анна Маньяни типизирует не характер — она типизирует темперамент, оставляя за собой право на реалистическое

¹ «Леттр франсэз», 1961, 26 апреля, № 872.

² «Кайе дю синема», 1959, март, № 93.

³ О связях нового итальянского кино с национальной актерской традицией см. в кн.: N i n o F r a n k, Cinema dell'arte, Paris, 1951, а также в кн.: Инна Соловьёва, Кино Италии, М., 1961, стр. 63 и 94.

разнообразии психологического и социального рисунка в каждом отдельном случае.

Темперамент, типизируемый Маньяни, извлекает свою внутреннюю энергию из гремучей смеси практичности — и мечтательского прожектерства, житейской цепкой трезвости — и пылкости, органичности — и расчета на публику, пламенной и простодушной адресованности всех этих слез, воплей, проклятий, триумфов.

Римская бабья толпа в «Самой красивой» — это скопища галдящих примадонн, «главных женщин», невыявленных Маньяни. Там все такие. Комические и великолепные. Одинаково смешные и достойные уважения в той страстности, какую они вкладывают во все, что бы они ни делали. В том, как они одухотворяют свое повседневное существование.

Да, конечно, это может и насмешить и взбесить — театральность страданий от укола шприцем в зад; неколебимое достоинство, с каким престарелая актриса Тильда Сперанцони занимается с малявкой Марией этюдами на аффективную память или протыкает шляпной булавкой яйцо, чтобы выпить его как заздравный бокал. Можно восторженно встать в тупик перед мерой осведомленности оплывшей парализованной тетки, которая, не отрываясь от своей работы ретушера, величественно разъясняет, что за фильм собирается ставить Блазетти и что здесь предстоит делать маленькой кинозвезде — она занимается этими предсказаниями с одухотворенным апломбом члена художественного совета: пусть возмущается ее фитюлька-муж, фотограф, который криками опровергает ее прогнозы, — женщина, не унижаясь до полемики, гнет свое.

Эта пылкость всегда имеет прозаический повод и тут же отрывается от него, воспаряя до духовности. Конечно, Тильда Сперанцони хочет подработать сотню-другую лир и лозавтракать на даровщинку; конечно, шумная хозяйка швейной мастерской эффектно взбивает пену тюля, потому что ей нужно выставить клиентку на большую сумму. И, конечно же, мамы, которые привели своих разряженных девочек на конкурс «Чинечитта», естественно, заинтересованы в контракте, в деньгах, как заинтересована в них Маддалена.

И все же существеннее здесь другое — духовное. Голодной актрисе сладко хоть немного побыть «человеком искусства», хоть на час перестать быть просто нищей старухой; хозяйке мастерской до смерти приятно сочинять наряд маленькой балерины. А мамыши — те больше всего жаждут самоутверждения, жаждут получить официальное признание объективности своих материнских восторгов.

Нет, очередь мамаш совсем не похожа на очередь девушек, бьющихся за единственное место машинистки в фильме «Рим, 11 часов» (сюжет картины Де Сантиса, как и сюжет картины Висконти, был разработан Дзаваттини, и вышли фильмы в одно время). Мотив насущности цели (или получишь это место — или хоть с голоду помирай) у Висконти отсутствует. Если за что тут и идет драка, то за шанс на чудо, которое выше бытовых целей, хотя и их оно — походя — должно удовлетворить.

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. Всех ее мелочей. В том, как его римлянки способны придавать такое «космическое» звучание всякой ерунде, вовсе не мелочность, а антитеза мелочности. В фильме есть хор соседак, упоительный античный хор в шлепанцах, сочувствующий, соперничающий героине, аккомпанирующий ее мечтам и скандалам хор домашних хозяек, нечесанных, не имеющих свободной минуты, чтобы одеться, но мгновенно вылетающих во всей кухонной разгоряченности, чтобы возмущаться и взывать к справедливости. Жизнь в этом огромном, на сотни плохих квартир доме протекает как некое комическое «соборное действо», когда зрители и участники мгновенно меняются местами. И боже мой, с какой энергией сражаются эти женщины за центральное место на «сценической площадке», вырывают друг у друга монолог, право на публичное выступление!

Всякий раз, когда Маддалену Чеккони оттирают, «переманьянивают», Висконти хватает эти моменты. Он, так сказать, дает бенефис не только своей главной актрисе — он дает бенефис всем женщинам, взятым «на эпизод».

Есть бенефис Тильды Сперанцони.

Есть бенефис ретушерши.

Есть бенефис балерины, директрисы частной балетной школы, куда Маддалена приволокла свою Марию.

...Пожилой аккомпаниатор работает на сильно расстроенном пианино. Около него, опираясь на палку, недвижно стоит старушка-преподавательница, между тем как другая, должно быть ее сестра, ведет урок. Девочки и мальчики послушно исполняют экзерсисы, а мамы с удовлетворением поглядывают на их успехи, время от времени поднимая головы от вязанья. Где-то у станка жалобно выламывает ножки Мария. Среди достойно вяжущих женщин Маддалена изнемогает и от ощущения того, что ее дочка явно выставлена на позор, выглядит хуже всех, и от желания немедленного триумфа: когда же Марию оторвут от треклятого станка и поставят танцевать вместе с другими? Маддалена в претензии — балерина дает отпор. Это ее бенефис. Она бескорытна в своем возмущении: в конце концов что бы ей стоило польстить мамаше и сохранить лишнюю ученицу? Но она выступает во славу профессии!

Очень старая, с лицом, замученным кремами и необходимостью выглядеть молодой, с волосами, пережженными краской и завивкой, с морщинистой шеей, открывающейся в глубоком вырезе блузы, она великолепна. Она горделива. Она произносит свой монолог о высокой требовательности балета, и кружение стремительной фразы переходит в кружение балетных па, завершаемых восклицательным знаком арабеска («вот так — вот так — и вот так!!!»).

Безыменные фигуры, придвинутые к нам пристальной камерой, неожиданно вычлененные из густого жизненного фона... Разве мало их было, таких вот фигур, в фильмах нового итальянского кино? Но там они были существенно другими.

Пусть каждая из эпизодических фигур картины позволит нам (что будет в традиции неореализма) додумать, с естественностью нафантазировать ее отдельную, оставшуюся за пределами сюжета историю — вплоть до того, что уверенно предполагаешь русскую фамилию старых балерин (за границей слава русского балета всегда была высока, и английские, фран-

цузские, итальянские танцовщицы охотно называют себя, скажем, Березиными), вплоть до того, что видишь тот фильм, в котором взошла, чтобы тут же померкнуть, коротенькая слава бедной монтажницы Ирис, вплоть до того, что берешься продлить рассказ о любой из пациенток Маддалены, которых она терзает торопливыми и неискренними уколами...

Пусть будет так. Но ведь предложила же нашему восприятию фильма свой особый камертон его вступительная кантата¹, торжественная и одновременно ироническая, решительно невозможная, допустим, для такого фильма, как «Похитители велосипедов» или «Рим, 11 часов»? Но ведь изменилась же музыкальная палитра фильма, когда стихия бытового, народного музицирования (тихий, «сказывающий» слова песни голос под задумчивые переборы гитары) уступила место открытой оперности «Любовного напитка» Доницетти? Но ведь изменилась же — и это наиболее важно — самая сердцевина, самый нерв драматургического конфликта?

Основная сфера жизненных притязаний почти всех без исключения (об исключениях скажем позже) героев «Самой красивой» — эта 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.

Было так: герои «Трагической охоты» брались за ружья и выходили из своих домов, чтобы не позволить отнять у крестьянского кооператива землю, которую уже успели вспахать. Де Сантис брался за камеру с тем же лозунгом: землю тем, кто на ней трудится.

¹ В прокатном варианте, демонстрировавшемся на советском экране, кантата отсутствовала, как отсутствовали и некоторые другие эпизоды, например, визиты Маддалены к ее пациенткам.

Антонио Риччи с утра до вечера мучительно бродил по римским улицам, имея одну цель — найти свой злосчастный велосипед, сохранить работу, полученную после стольких месяцев голодного ожидания, не опуститься на дно. И Де Сика бродил со своей съемочной группой по тем же улицам с той же прямой целью: дать этим Антонио их велосипеды, дать работу безработным, защитить их человеческое достоинство.

Бились за свое право на счастье Антонио и Кармела из «Двух грошей надежды». И радовался их молодой горячностью, и мучился вместе с ними Ренато Кастеллани, для которого свадьба Антонио и Кармелы виделась большим, чем просто свадьба...

Интонация неореалистического фильма могла быть любая: приподнято-патетическая, щемлящая, усмешливая. Интонация зависела от характера дарования кинорассказчика. И разные — интонационно разные — фильмы были едины в своей задаче, — всемерном «припадании», приближении к жизненному материалу.

Характер эстетики «Самой красивой» иной. 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 каким 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. Существования упорядоченного. Успокоенного. Пресного.

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. Спартако в общем-то симпатичный парень — красивый, здоровый, работающий, чадолубивый («поцелуй меня, папино сокровище!»).

Если верить формуле Каstellо насчет того, что Маддалена под конец «решает сохранить верность своему скромному трудовому происхождению», то можно понимать финал «Самой красивой» как торжество Спартако, торжество, которое он великодушно не подчеркивает. Он растирает усталые от беготни на высоких каблуках ноги своей сумасбродной жены и ни в чем ее не укоряет, хотя она пустила на ветер очередной взнос за квартиру, замучила девчонку и в конце концов отказалась от контракта.

На самом деле в финале все наоборот, и не только в финале. 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. Для Висконти оно настолько жизненно очевидно, что режиссер тут не очень задерживается. Цели потеряли масштаб, одновременно потеряв духовность. Спартако приходит домой, раскладывает план будущей квартиры, аккуратно вычерченный на кальке, прикидывает, во что ему станет ванна, и решает, что он себе может ее позволить.

Не то чтобы Висконти считал, будто, строя себе хорошее жилье, Спартако рискует обуржуазиться в большей мере, чем, скажем, герой фильма Де Сика и Дзаваттини «Крыша», когда тот соорудит себе для жилья хибару. Речь о другом. Для Де Сика дом — со всеми его привезенными ночью кирпичами и настоящей известкой — 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. 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 пятидесятых годов она, эта цель, возвращалась в сферу если и не обывательскую, то узкожитийскую. 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 еще вернется к типу Спартако, и тогда появится один из братьев Рокко. Тот, о котором режиссер скажет: «Винченцо жалким образом воплощает собой повседневность. Он принимает то, что есть, принимает мир, каков он есть. Он женится на красивой женщине, каждый вечер ложится с ней в постель, без конца делает ей ребятишек, без конца, без конца... Это — повседневность. Это — Винченцо. Он смиренный. В нем нет никакого революционного духа. Ему и так неплохо»¹.

Вероятно, в тот год, когда снималась «Самая красивая», Висконти так бы еще не сказал. Слово «повседневность» еще не было для него скомпрометировано, еще не подразумевало эпитета «буржуазная». Повседневность еще не была присмирившей, добродушно воспроизводящей самое себя, лишенной революционного духа. Но процессы буржуазной порчи шли. Висконти был к ним внимателен, внимателен без надрывности. Он не спешил ни абсолютизировать, ни отчаиваться.

Пройдет три года, и в «Дороге» Федерико Феллини то же, по сути дела, «расщепление неореалистического характера» будет художником воспринято и воплощено в юродивой Джельсомине и тупом, сильном Дзампано уже как извечная разобщенность души и косной материи, тяготеющих к соединению и несоединимых.

Феллини станет абсолютизировать. Висконти не станет. Не станет тогда, когда будет делать «Самую красивую», где «расщепление характера» происходит совершенно мирно — в худшем случае Спартако облагоразумит жену, отвесив ей пощечину, а жена тут же возьмет реванш, воззвав к соседкам, и те оглушат главу семейства своим протестующим визгом. Не станет и тогда, когда в «Рокко и его братьях» это «расщепле-

¹ Беседа с Л. Висконти.— «Schermi», 1960, № 28.

ние» свершится как расщепление атомного ядра, с трагическим опаляющим взрывом.

Но об этом потом. Пока перед нами фильм «Самая красивая». Фильм, сделанный с той художнической грацией, которую Чехов расшифровывал как истинное соответствие творческого усилия и материала, к коему это усилие приложено.

После монументального, словно сложенного из несокрушимых каменных блоков фильма «Земля дрожит» — с глубоким и мощным дыханием его ритмов, с торжественностью композиции кадров, едва ли не каждый из которых содержит в себе плотное, весомое «ядро выразительности» (воспользуемся термином Сергея Эйзенштейна), с его напряженным и изысканным черно-белым колоритом, — «Самая красивая» удивляет прихотливой стройностью, легкостью и гибкостью режиссерской руки. Живописный колорит фильма прозрачен и полон ясного, чуть холодноватого света, сохраняется, как правило, средний план.

Говоря о «Самой красивой», Висконти отрицает воздействие на этот фильм своей — к тому времени богатейшей — практики театрального режиссера. Но выдержанные им законы экранного существования героев настойчиво заставляют вспоминать о театре. О театре, где постоянна одна и та же — на среднем плане — точка восприятия. О театре, где большую, сравнительно с кинематографом, цену имеет звучащее слово актера. И место действия в «Самой красивой», как правило, тоже отвечает понятию ремарки, тогда как в «Земле дрожит» дом Валастро, двор возле этого дома, верфь, на которой смолят лодки, горячий каменный пустырь, где прощаются Мара и Никола, Висконти наделяет особой жизнью, одушевляет и приподнимает в их самостоятельном образном значении. Герой «Земля дрожит» пока еще сохраняет возвышенность масштаба своих отношений с миром: дом и земля, камни и море видятся ему крупно и обобщенно, воспринимаются им как что-то большее, нежели обыденная житейская среда. Жизнь здесь пока еще не потеряла права называться быт и ем — в то время как в «Самой красивой» она уже только «жизнь-бытьё», достаточное для таких, как Спартако, или недостаточное для таких, как Маддалена, с ее суматошливой беготней за грезой...

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 Росселлини 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. Женщина, стесняющаяся своей не узаконенной у алтаря беременности. Усталая и полная надежд. Терпеливая. Яростная. Прекрасная. 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.

Зрители фильма Росселлини, как зрители всех ранних неореалистических фильмов — мы говорили об этом, — воспринимали то, что видели на экране, как своего рода проецирование самих себя на белый полотняный квадрат. Висконти устанавливал со своими зрителями иные отношения. Он вводил «условия игры», о которых не было речи раньше. Фильмы неореализма делали все для того, чтобы их воспринимали как кусок жизни. Они не хотели, чтобы их воспринимали как зрелище¹. «Самая красивая» заставляет воспринимать себя как зрелище. Речь не о том, что простая жизнь предстала здесь занимательней, эффектней, смешней, чем когда бы то ни было. Вспомним еще раз Каstellани, его «Два гроша надежды». Вспомним бессмертную мамашу Каталано, женщину-бурю. Каstellани, как и

¹ «Нужно, чтобы стерлась грань между жизнью и кинематографическим зрелищем, — программно формулировал Чезаре Дзаваттини. — Творческие усилия должны быть направлены не на то, чтобы рассказать «историю», которая походила бы на действительность, но к тому, чтобы рассказать действительность так, словно это «история». (Чезаре Дзаваттини, Некоторые мысли о кино. Запись беседы с критиком Микеле Гандин для журнала «Ривиста дель чинема итальяно»; опубликована в кн.: «Умберто Д.» От сюжета к сценарию», Милан — Рим, 1958.

Висконти, имеет в виду определенную итальянскую житейскую черту — чрезмерность бытовых проявлений героев. Какие арии исполняет старуха на деревенской площади, лобызая сына так, словно он вернулся из-под стен Трои, а не из близлежащих казарм! Какую речь — на уровне Демосфена — закатывает она, торжественно представ перед оглушенным соседом, требуя, чтобы тот немедленно женился на ее дочке, и угрожая вендеттой в тот самый миг, когда он приготовился срезать себе мозоли. Восхищенно разводя руками перед этой гомерической особой, постановщик «Двух грошей надежды» в то же время горд нераздельностью между ним, Кастеллани, и ею, крестьянкой из Кузано. Как Росселлини в героической прозе своего «Рима — открытого города», Кастеллани остается внутри избраженной им стихии, на сей раз комедийной. Тут опять кусок жизни, пусть не окровавленный, а солнечно пестрый.

Вроде бы у Висконти то же самое. Кажется, что вместе с победоносным самовольством актрисы на экран выплескивается самовольство жизни, ею представленной, жизни, восхитительно лишенной чувства меры: некрасивенькая малышка кажется красавицей («я мать, мне лучше знать!»), довольно мирная и в общем-то заслуженная оплеуха обсуждается как кошмарное избиение («когда же смерть избавит меня от этих мучений!», «держите его, он убьет ее!»), а остроты киношников, пока те просматривают «пробы» Марии, звучат для Маддалены как чудовищное глумление над ее святыней. Но Висконти из всего этого делает зрелище. Он делает из всего этого зрелище потому, что он вовсе не желает оставаться заодно с героями, не желает патетически выносить в заглавие вопль Маддалены «Дайте девочке роль в кино!». Висконти хочет быть над всем этим «житьем-бытьем», хочет установить то эстетическое расстояние, с которого многое виднее и с которого в «Самой красивой» многое оказывается и смешным, и угрожающим.

«Самая красивая», на наш взгляд, принесла немало нового в итальянское кино, обогатив характер отношений художника и материала. До этого в кинопоэтике молодого неореализма господствовало то, что мы назвали бы принципом эстетического выравнивания творчества и его предмета. Эстетическое выравнивание с героической действительностью страны, пережи-

вавшей революционную ситуацию, было для искусства счастьем. Но с изменившейся, вернувшейся к буржуазным будням жизнью передовое искусство должно было установить отношения иного, несравненно более конфликтного характера. Понадобились самые разнообразные пробы. Висконти начал их одним из первых.

Жанр «Самой красивой» выдержан и подчеркнут, что для итальянского кино тоже было ново. Зритель воспринимал фильмы неореалистов как трагические или комические в прямой зависимости от свойств жизненного материала. Здесь же качество восприятия диктовал прежде всего художник.

«Самую красивую» критики называли мелодрамой. Постановщик не возражал, хотя на такое определение в наши дни принято обижаться. П.-Л. Тирар пишет о «Самой красивой»: «Висконти не стесняется здесь грубых эффектов, рассчитанных на то, чтобы растрогать (мать, вся в слезах, обнимает свое дитя),— и это ему сходит, мы охотно даем увлечь себя этому потоку, поддаемся чертовщине его ритмов... Это простонародное зрелище в полном смысле слова, и Висконти поставил его, не сочтя это падением, пользуясь всеми условностями жанра, который он любит»¹.

О том, что он хочет ставить простонародные зрелища, Висконти говорил еще в своей статье, которую в декабре 1948 года опубликовал журнал «Ринашита», орган Итальянской компартии. «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 (единственный крупный план фильма — искаженное страданием лицо Маддалены, щека к щеке прильнувшей к не по годам серьез-

¹ «Леттр франсэз», 1961, 26 апреля, № 172.

ной, грустной мордочке осмеянной Марии) и тут же заставлял 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.

В истории кино мало картин, в которых бы так, как в «Самой красивой», ставились бы проблемы, лежащие внутри самого кинематографа. Мы десять раз повторяли, что Висконти не лирик, что он не исповедывается в своих фильмах. Но здесь, на наш взгляд, ощутима — ироническая, спрятанная, сухая — исповедь профессионала.

Как мы знаем, действие начинается с того, что на киностудии «пробуют» маленьких приглашенных на некую роль. Приблизительно можно догадаться, какой это будет фильм — экранизация романа, которым зачитываются в тех самых кварталах, где живет Маддалена, в тех самых фотографиях и парикмахерских, куда она будет таскать свою дочку. Лично Маддалене он как-то не попадался, но остальные мамы со знанием дела спорят о нем. Известно, что там есть девочка, есть день рождения девочки, пирог со свечками, праздник малютки, который будет погублен драмой родителей, и девочка будет втянута в переживания взрослых. Известно также, что экранизировать роман будет Блазетти.

В титрах «Самой красивой» сказано: «режиссер Блазетти — Алессандро Блазетти».

Когда сотрудники «Кайе дю синема» расспрашивали Висконти, верно ли они уловили ироническое звучание сцен на киностудии, Висконти пробормотал что-то, вроде «Не будем об этом». Потом объяснил, почему:

«Увидев «Самую красивую», Блазетти пришел в неистовство. Он понял, что я с ним сделал, но понял слишком поздно. На съемках я ему говорил: «делай все, что хочешь; только будь самим собой». Он и был самим собой как нельзя более серьезно, как нельзя более мило. Но только под аккомпанемент музыки, взятой мной из «Любовного напитка» Доницетти, под мелодию, которая известна как лейтмотив шарлатана. Эта музыкальная тема звучит всякий раз, стоит Блазетти появиться на экране. Блазетти сначала не знал, какая будет фонограмма, а услышав ее, тоже ничего не понял. Но в один прекрасный день кто-то объяснил ему, что к чему. Он послал мне возмущенное письмо: «Не думал, что ты на такое способен» и тому подобное. Я ему ответил: «Ну, а что ж такого? Ну да, мы, режиссеры, все шарлатаны... Мы продаем волшебный напиток, который вовсе не волшебен; как в опере Доницетти, это всего-навсего вино. Тема шарлатана, которую я ввел, так же относится ко мне, как и к тебе». Блазетти понял меня, и мы помирились»¹.

Можно, конечно, счесть, что Висконти пришлось просто выворачиваться, прося извинения у товарища. Но, думается, Висконти не лукавил; он иронически размышлял не только о Блазетти, но и о себе.

Можно увидеть в «Самой красивой» полемику неореалиста с коммерческим кинематографом. С теми фильмами, ради которых все население дома, где живет Маддалена, по вечерам бросает свои кастрюльки и скандалы, рассаживается на дешевых местах дворового кинотеатра под открытым небом. Еще не совсем стемнело, еще не осела поднятая за день пыль, и над головами сидящих в конусе света из кинобудки эта пыль роится вместе с какими-то скачущими, едва угадываемыми тенями. Потом камера повернется к экрану, и мы увидим кадры какого-то «вестерна»: переправу через бурную реку, лошадиные бока в шенкелях, стада, понукаемые мужественными ковбоями. Манящие, гулкие киноголоса, световой трепет начавшегося во дворе сеанса повгоряются и в самом конце фильма, и в своем полуподвале изнемогая от слез, вроде бы по гроб жизни возненавидевшая кино Маддалена встрепенется, как ни в чем не бывало,

¹ «Кайе дю синема», 1959, март, № 93.

прислушается к голосу актера и блаженно скажет мужу: «Он просто чудо!» Но Висконти имеет в виду не только откровенные обманы, не только такие вот чары, заведомо распродаваемые как чары в кинозабегаловках. В том же письме к Блазетти Висконти говорил: «Мы хватаем людей на улице, кружим им голову кинокарьерой — так разве же мы не шарлатаны?» Людей с улицы брали ведь не в Голливуде...

Давайте же вообразим себе ту картину, которую снимет через месяц-другой режиссер — герой «Самой красивой». Картина будет добрая? Наверное. Чувствительная? Безусловно. И будут там люди, шумливые и сердечные, и будет там всеобщая готовность согреть бедного одинокого ребенка, и мрачные оборванцы с золотыми сердцами, и матери, щедрые на шлепки и на поцелуи, ворчливо готовые разделить блюдо макарон уже не на десять, а на одиннадцать порций, когда кто-то из ее малолетней оравы приведет в дом девчурку, почувствовавшую себя лишней в собственной семье. А в зале вздохнут и скажут: «Какой хороший итальянский фильм!»...

Что это за картина, которую мы нафантазировали? Как определить ее стилевую принадлежность? Безусловно саркастическая предвзятость Висконти по отношению к ней. Это ее он квалифицирует как шарлатанство. Как подлог. Висконти сам никогда не делал подобных. И все-таки он чувствовал себя ответственным и виновным: «Тема шарлатана, которую я ввел, также относится ко мне, как и к тебе».

Нам представляется, что Висконти сказал это в минуту, которую может пережить каждый подлинный художник — в минуту, когда искусство ощущается им, художником, как нечто вторичное относительно с самой жизнью, когда эта жизнь видится ему прежде всего нуждающейся в прямом, а не образном активном воздействии.

Принято считать, что «розовый неореализм» — это результат воздействия требований коммерции на прогрессивное итальянское искусство. «Самое опасное, что было в контакте неореализма с рынком, — пишет И. Соловьева, — эта логика уступок. Казалось, что рынок уступал много больше. Он пересматривал свои художественные кондиции, он соглашался уважать натуру, он звал на экраны героев из низов, он менял декорации

светских гостиных на подлинные комнаты в перенаселенных городских кварталах и на деревенские дома, он принимал плотность бытовых красок, яркость диалектальной речи... Он принимал в общем все и ограничивал свои коррективы еле заметными «чуть-чуть».

Согласие на эту малую рыночную поправку вытравляло из неореализма душу, притом — незаметно...

Теперь уже не отличишь неореалистической киноленты по двум-трем кадрам: стилистика неореализма разошлась по рукам»¹.

Это все верно. Рынок действительно стал подражать неореализму и обкрадывать его. Но Висконти был обеспокоен даже не подделками под неореализм, которыми займутся разные киноподенщики. В конце концов, если бы какие-то там дельцы занимались выпуском пленки, обработанной на неореалистический манер, и торговали бы ею на кинорынке, он не удостоил бы их отпора. Его тревожили какие-то объективные внутренние тенденции того искусства, в создании которого он принимал такое решающее участие. В этом смысле «Самая красивая» — фильм-предостережение.

У Висконти были основания для тревоги. Внутри самого неореализма была опасность разлада. Тема человечности, нараставшая в итальянском кино до темы единения, до темы людской солидарности, начинала развиваться теперь по убывающей: человечность низводится до филантропии. «Гибкость и живость общественных взаимосвязей героев неореализма вырождается в суматошную уличную активность... «Простая жизнь», постоянный предмет молодого итальянского кинематографа, прославляется не в ее народно-героической тенденции, а в ее добродушной обывательской версии, в ее веселой безынтеллектуальности»².

Висконти одним из первых заметил объективное изменение жизненной среды, которую неореализм брал как натуру, в которой находил своих героев, черпал не только вдохновение, но и общественные идеалы, цитатно переносимые на экран. Висконти боялся инерции — он не считал, что домовитые идеалы Спартако достойны подтверждающего, укрупняю-

¹ Инна Соловьева, Кино Италии, стр. 105—106.

² Там же, стр. 106—107.

щего цитирования. Через какое-то время угаданное им станет понятно другим. Разве что эпигоны будут по-прежнему находить пищу для общественного умиления в симпатичных «Девушках с площади Испании». Начнутся поиски новой среды: режиссеры отправятся за материалом для художественного осмысления в социальные верха (Антониони) или на самое дно, куда неореалисты вообще-то не спускались (Пазолини). Висконти в «Самой красивой» не хотел менять сферы наблюдений. Считал это неверным. Он хотел противостоять опасным тенденциям в том самом месте, где они должны были вот-вот возникнуть.

И опять перерыв в три года. После «Самой красивой» — пятьдесят первый год — до пятьдесят четвертого, когда выйдет «Страсть».

За это время Висконти сделает две короткометражные ленты. Первая будет называться «Примечания к одной строчке газетной хроники». Она вошла в сборник «Документы за месяц», второй выпуск (1951). Вторая — новелла, снятая для фильма «Мы, женщины», в котором участвовали также Роберто Росселлини, Луиджи Дзампа, Джанни Франколини и Альфредо Гуарини (1953).

«Документы за месяц» были интересным киноначинанием, в котором принимали участие многие видные писатели и режиссеры. При всем том, что этот журнал просуществовал очень недолго, он был программным. Обязанности, которые обычно исполняют рядовые репортеры, здесь принимали на себя такие художники, как Висконти. Неореалисты шли на эту работу, потому что были убеждены: «...достаточно поглубже копнуть, и под всяким маленьким фактом обнаружится россыпь. Лишь бы наконец пришли золотоискатели и раскопали неисчерпаемую россыпь действительности. Только тогда кино исполнит свое истинное социальное назначение». Это утверждение было сформулировано Дзаваттини. Категорично продолжая свою мысль, Дзаваттини считает, что метод документализма необходимо распространить на весь кинематограф. «В центре художественного произведения должен быть человек с настоящими, а не вымышленными именем и фамилией... Люди будут смотреть на него на экране

с тем же напряженным интересом, с тем же любопытством, с каким они, увидев на улице столкнувшихся прохожих, подбегают к ним и спрашивают, что случилось. Что случилось с настоящим, невымышленным человеком?» Висконти тоже высоко ставил возможность социального кинорасследования. Он тоже знал художественный вес документа. Но у него был свой взгляд на вещи. Он не думал вслед за Дзаваттини, что единственный плодотворный путь — «рассказывать действительность как историю», острожно беллетризировать подлинность.

Через какое-то время Карло Лидзани возьмет тот же факт, который брал «репортер Висконти». Он захочет рассказать этот кусок действительности как «историю», и факт убийства некоей Аннареллы Браччи, в связи с которым был обвинен, а потом оправдан некий Лионелло Эджиди, станет сюжетом картины «На окраине большого города». Именно сюжетом: будет любовь, сначала одна, потом другая; будет молодой адвокат, который сначала подходит к делу как к возможности выдвинуться, а потом проникается чувствами и тревогами своих подзащитных; будет постепенно преодоленное недоверие жителей окраины к человеку другого социального круга, и адвокату удастся раскрыть непричастность безработного парня к преступлению, совершенному бандитской шайкой. Просчет фильма вовсе не в том, что «вылез» детектив, просчет связан с вещами более глубокими. Сам характер аранжировки «сырой» документальной правды был таким, что документализм кончался, не поднявшись до высот художественности. Лидзани не решался ни остаться внутри документа, ни создать между ним и собой достаточное расстояние, художественную дистанцию¹.

Висконти не склонен к подобной половинчатой адаптации действительности. Даже на таких маленьких, никак не этапных его работах, как эти вот «Примечания к одной строчке» или комическая новелла из «сборного фильма» «Мы, женщины», можно уловить два полярных и здесь кон-

¹ Мы судим о фильме Лидзани в том виде, в каком он вышел на экран. Известно, что фильм был искромсан цензурой, так что его «документальная часть» сильно убавила в весе и чисто. Фабульные линии стали восприниматься как главное в нем. Но сама внутренняя художественная логика фильма такова, что документальную правду тут можно было вынуть купюрами, она не держала собой конструкцию произведения.

спективно выраженных принципа режиссерских взаимоотношений с материалом. Или полная необработанность факта, когда только выбор и истолкование его идейно и эстетически активны, а внутренняя жизненная конструкция остается неприкосновенной; или полновластная энергичность художника, который меньше всего чувствует себя обязанным перед фактом, перед человеком с невымышленным именем и фамилией.

Анна Маньяни рассказывает, что случай, который стал сюжетом в сыгранной ею новелле Висконти, когда-то действительно произошел с нею в самые первые годы ее актерской работы. Наверно, по протоколам римской полиции можно было бы установить день и час, когда молоденькая актриса по имени Анна Маньяни поскандалила с шофером такси, требовавшим с нее платы еще и за провоз собачки. Маньяни проявила принципиальность, шофер тоже, собачка лаяла по мере сил, полиции пришлось вмешаться.

Так вот Висконти довольно демонстративно и даже не без некоторого артистического озорства обыгрывает мизерность факта. Идет перебранка, она занимает весь фильм. Одна из тех перебранок, о которых Дзаваттини в беседе, здесь уже несколько раз цитированной, говорил: «Неореализм должен сделать так, чтобы перебранка длилась на экране столько времени (ее продолжительность может даже совпасть с продолжительностью всего фильма), сколько нужно, чтобы проанализировать ее во всех элементах, во всех отзвуках, во всей ее сущности. Но произойти это сможет лишь тогда, когда наконец убедятся, что в перебранке (я, конечно, говорю о самой обыкновенной перебранке, между самыми обыкновенными людьми, в самом обыкновенном месте), в том случае, если она показана возможно более аналитически, заложены элементы горя, удивления, напряженности»...

«Ну, нет! — слышится у Висконти.— Бывает так, что за маленьким фактом, за уличным скандалом действительно может раскрыться что-то очень существенное, но не всегда же. И не обязательно же путь к раскрытию существенного лежит через внимание к пустяку! Пустяк же может быть и просто пустяком!»

И тут режиссер демонстрирует совсем иной способ обработки «пустяка». Он не начинает это классическое разматывание взаимосвязей всех и вся, в результате которого мы пришли бы домой к шоферу, где обнаружили бы кучу детей и усталую жену, не ведет нас в уборную маленькой актрисы мюзик-холла, чтобы мы поняли, откуда ее бедная заносчивость, ее жажда утвердить себя хотя бы в препирательствах с водителем такси. Висконти боится дешевки вульгарного социологизма, глубокомысленного укрупнения ерунды. И в то же время он не отбрасывает эту «ерунду», он соглашается с начальным мнением Дзаваттини, что все это ценно. Но у него это ценно само по себе — как проявление жизни и как возможность ее мгновенного юмористического претворения, превращения в народный анекдот — с его блеском, отточенной сокращенностью, с его естественной шлифовкой.

Висконти здесь реабилитирует анекдот, реабилитирует «историю» во всей ее новеллистичности (любопытно, что примерно в то же время он задумывает экранизацию простонародных городских анекдотов, остро фабульных и предельно точных по своим жанровым приметам). Реабилитирует возможность разнообразных жанровых и стилистических контактов с материалом, как делал это только что в «Самой красивой», как сделает в «Страсти».

Параллельно — работа в театре. То есть не параллельно, а в постоянном пересечении, соприкосновении, отталкивании практики сцены и экрана. Висконти в театре сложен. Его творческая кардиограмма тревожит неожиданностью зубцов, прерывностью, невозможностью предугадать закономерность следующего отрезка.

Вроде бы и не трудно вычертить линию театрального развития Висконти. Вот Висконти обновляет итальянскую сцену, борясь за высокий профессионализм и современный репертуар, привнося сюда заветы театральной этики Станиславского, — упраздняет должность суфлера, закрывает двери в зал после третьего звонка и отменяет выходы актеров на аплодисменты во время представления. Вот он грешит крайностями натуралистического воспроизведения жизни — с одержимостью отыскивает для какого-то спектакля настоящие чемоданы девятисотого года, заказывает граверу

копии банкнот начала века, которые не сумели достать («Подобно листьям» Джакозы), заставляет актера Калиндри месяцами не бриться, чтобы у Джеттера из «Табачной дороги» была неподдельно свалывшаяся борода. Вот он испытывает соблазны эстетизма и превращает свои спектакли в хореографические поэмы, а потом преодолевает эти соблазны. Вот, стремясь расширить репертуар итальянской сцены и приобщить ее к современной мировой драматургии, он увлекается новинками не первой свежести и не лучшего качества, чтобы потом осознать свои промахи. и взяться за Чехова и Гольдони.

Но что делать, если в театральной жизни Висконти все сложнее, драматичнее. Интересно, как сам Висконти поясняет свое театральное творчество. В конце декабря 1948 года Висконти написал статью «Как ставить комедию Шекспира». Речь шла конкретно о его постановке «Как вам это понравится». Спектакль вызвал споры, вероятно, не мог не вызвать их. И если исследователь в каждом конкретном случае должен солидаризироваться с режиссером или оспаривать его концепцию, то, по-нашему, все-таки комедию Шекспира надо ставить не так: не надо делать из нее балет, не надо разыгрывать ее как пастораль в стиле рококо, во всяком случае, не стоит звать в художники шекспировского спектакля сюрреалиста Сальватора Дали. Все это, в общем, и было сказано Висконти прогрессивной критикой. Висконти ответил статьей. Показательно, где он опубликовал ее,— в журнале «Ринашита», органе компартии Италии. Висконти редко отвечает на критику. Если он поступил так, то потому, что в его шекспировских опытах содержалось нечто очень принципиальное. Висконти развивает тут мысли о театре народном и буржуазном. Он атакует серость буржуазного театра, бытовое правдоподобие его языка. Он возражает против «гризайли». В словаре искусствоведения термин «гризайль» обозначает однокрасочную, строящуюся только на серых или блекло-коричневых тонах роспись с иллюзионным эффектом: скажем, на потолке пишутся фигуры, которые мы снизу должны принять за лепнину. Бескрасочный, бесцветный иллюзионизм — вот что такое для Висконти буржуазный реалистический театр. Висконти ненавидит его умеренную правдивость.

Но вот что: Висконти атакует не смиренность сценического правдоподобия какого-нибудь автора, прилежного в описаниях буржуазных гостиных. Он полемизирует по-крупному. Он хочет строить свой народный театр — в противовес театру Чехова, театру Ибсена.

Легко тут автору монографии о Висконти взять тон одновременно извиняющий и осуждающий, поторопиться сказать о том, что через несколько лет Висконти поймет, как он был неправ, недооценивая русского классика, и поставит в конце 1952 года свой сценический шедевр «Три сестры», в 1955 — «Дядю Ваню» и окажется лучшим в Италии истолкователем Чехова, бесконечно щепетильным к каждому слову текста, к традициям режиссуры МХАТ. Но статья 1948 года так же не нуждается в извинениях, как не нуждаются в них, допустим, выпады Маяковского против того же Чехова в прологе ко второй редакции «Мистерии-Буфф» (1920).

«Для других театров
представлять не важно:
для них сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек...
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена».

Не надо мирить между собою разных художников, и тем более не надо предполагать, что один плохо отозвался о другом просто по недоразумению. И Маяковский в двадцатом, и Висконти в сорок восьмом отдавали себе отчет, что Чехов гений. Но им нужен был другой «род гения», иная форма взаимодействия искусства с залом.

Театр Чехова требует тишины, в которой только и возможен тонкий, интимный «осмос» между сценой и зрителем. На чеховском спектакле устанавливаются сотни и сотни — столько, сколько мест в зале, — индивидуальнейших контактов. Театр Маяковского рассчитан на гул в зале, на мощность общего эха, на взрыв хохота, негодования и восторга, —

на то, чтобы весь зал сливался тут в едином порыве и, слитый, сопереживал сцене.

Но ведь и неореализм тоже!

На этом стоит остановиться. Вероятно, большинству покажется парадоксальным объединение неореализма с Маяковским и противопоставление неореализма Чехову. Принято его с Чеховым так или иначе объединять. Это объединение столь же распространено в искусствоведческом обиходе, сколь и неверно.

Говорят, будто неореалистическое сюжетосложение совпадает с чеховским. В который раз цитируют: «люди обедают, только обедают, а в это время...». Но люди-то не обедают! То есть они и едят, и пьют, спят: быт изображен правдиво и густо, гораздо более густо, кстати, чем у Чехова... Но давайте все-таки вспомним, что происходит с людьми в фильмах, определивших неореалистическое направление.

В «Риме — открытом городе» начинается с того, что человек уходит по крышам от фашистов, которые пришли его арестовать. Человек скрывается. Его выслеживают. Идут облавы. Гибнут те, кто с ним связан, а потом и он сам. Питки. Расстрелы.

В фильме есть интрига: гестапо подсылает свою шпионку к любовнице коммуниста Феррариса, жалкой балерине, пристрастившейся к наркотикам. И та наводит немцев на его след — немного из ревности, больше из корысти, всего больше от равнодушия ко всему на свете, кроме понюшки кокаина.

Принято считать, что тут Росселлини еще отдавал дань традиционному сюжетному кино. Но возьмем фильмы более поздние. Хотя бы картины Альберто Латтуады — «Бандит» или «Без жалости», картины Де Сантиса — «Трагическая охота» или «Горький рис», — с их погонями, убийствами, шантажом, драматическими недоразумениями; со стыдом и отчаянием брата, который находит сестру в публичном доме и на узкой лестнице тут же убивает ее погубителя; с горем новобрачного, у которого чуть ли не из-под венца похищают молодую жену и шантажируют, угрожая ее жизни... Джерми в «Под небом Сицилии» сталкивает в открытом поединке молодого судью и мафию, терроризирующую крестьян по воле землевладель-

цев. Лидзани в «На окраине большого города» строит действие на распутывании преступления...

Неореализм с его демократичностью, неореализм, для которого единение простых людей было и предметом изображения, и целью,— хотел своего единовременного и массового обаяния. Обаяния агитирующего, подвигающего к общему действию. Он энергично и смело пользовался теми художественными способами, которые властны над аудиторией.

Но дело даже не в отличии открытых, не стесняющихся мелодраматичности фабул итальянских картин от событий, происходящих в интерьерах чеховских пьес. В конце концов итальянцы поставили не так уж мало фильмов, события которых скромны, неприметны, житейски обыденны — хотя бы «Похитители велосипедов». Кража велосипеда дело заурядное — даже с точки зрения комиссара полиции: это не похищение прославленных драгоценностей, с которым связан начальный сюжетный толчок «Горького риса» Де Сантиса. Но в глазах героя и на самом деле для него, для всей его жизни примитивное уличное происшествие решает все. События неореалистического фильма — независимо от своего размера, отзвука и разрешения — это всегда прямая и активная встреча человека с социальной и исторической действительностью. У героев неореализма его классической поры, совпавшей с порой Сопротивления, которое Пальмиро Тольятти назвал великой демократической революцией, была та перспектива исторически результативного действия, какой перед чеховскими персонажами, замкнутыми внутри буржуазной действительности, не было. Для неореалиста всякий, казалось бы, самый незначительный факт входил в общий баланс жизни, в общий баланс истории. Их страна была запечатлена неореалистами в таком динамическом состоянии, когда «векторы» личных человеческих судеб, связанных с общим расположением исторических сил, что-то к ним добавляют или что-то у них отнимают.

Парадокс неореалистического революционного искусства был в том, что это было искусство бытового документа, по своим эстетическим признакам вроде бы и далекое от праздничности революции, от энтузиазма площадей, от той народной, чуть ли не язычески полнокровной стихии тор-

жества, о которой так потрясающе рассказывает партизан и отец героев Альчидо Черви, говоря о свержении фашизма. В этом парадоксе, впрочем, есть закономерность: в революционном кинематографе Италии праздновала свою победу правда, праздновала свое торжество над ложными абстракциями фашизма реальная жизнь. Сказалось тут и естественное, накопившееся отвращение к зрелищам — весь фашизм в Италии был и зрелищем. В ленте Лино Дель Фра, на которую мы уже ссылались, много кадров театрализованных муссолиниевских торжеств, поднимающих градус фашистской гражданственности: разыгрывались щедро субсидированные из партийной кассы триумфы на манер античных, ставились победоносные въезды и выезды, когда Муссолини исполнял роль цезаря, а римляне — роль римлян... Праздничность была всем этим изрядно скомпрометирована. Но неразумно было бы ее раз и навсегда отдавать фашизму.

Висконти, когда писал свою статью в «Ринашита», думал именно об этом. Думал об искусстве, обслуживающем революционную площадь, как думали в свое время о нем Маяковский, Луначарский, Ромен Роллан. О народном театре. И, именно отстаивая его, народного театра, права и перспективы, полемически называл театр Чехова буржуазным театром — «буржуазным театром, время которого, можно надеяться, прошло»¹. Разумеется, Висконти и тогда не вкладывал в эти слова того смысла, будто сам Чехов буржуазен. Просто надеялся, что круг его проблем, драма его героев, драма осложненных, ослабленных конфликтов личности и действительности, драма отсутствия общей идеи и вынужденной отдельности нравственного существования личности — это все не проблемы сегодняшней Италии и ее искусства.

В 1948 году в Италии на такое действительно еще можно было надеяться. И Висконти открыто мечтает о «народном обаянии сцены», «зрелищах необычайнейших». О праздничности. О празднике. Между тем положение в Италии приобретало черты политического кризиса. Результатом этого кризиса явилась, как пишет Пальмиро Тольятти, «реставрация капитализма

¹ Л. Висконти, Как ставить комедию Шекспира, «Ринашита», 1948, № 12.

в его старых формах, с его прежней структурой, с присущими ему пороками...»¹.

Перелом был резок и тем более драматичен, чем реальнее были надежды на иное, социалистическое развитие Италии. С мужественной и горькой правдивостью рассказывает об изменениях общественной жизни руководитель итальянских коммунистов: «Были преданы забвению не только те разделы конституции, в которых содержатся требования о проведении глубоких политических и социальных реформ, но систематически попиралась сама основа демократического строя»². «Началась оголтелая антикоммунистическая агитация»³. В числе других прогрессивных деятелей объектом травли стал и Лукино Висконти. Нет нужды приводить все те доносительские пошлости, которые писались в газетах о нем и его товарищах по неореализму, вроде того, что агенты Москвы, носители вражеской идеологии просочились в итальянский кинематограф. Висконти не отвечал на наскоки, не унижался до оправдывания и тем более до покаяния. (Он неоднократно и как раз в самые тяжелые минуты объявлял о своей верности коммунистическим идеям.) Но сказать, что вся эта неизменная, воинственно-невежественная травля Висконти не затрагивала, что он «был выше», — было бы неправдой. На весь этот буржуазный реваншизм он реагировал остро. Для него наступила пора высокомерного отстаивания себя. Отстаивания как самоцели, подчеркнутого и потому всегда искажительного для художника.

В кинопрактике Висконти это почти не отразилось. В театре сказалось резко. В его спектаклях сквозило раздражение против зала: ведь театральный зал Италии совершенно иной по составу, чем простонародные скамьи кинотеатров. Против зала, который предвкушал скандалы, а они были в театре Висконти постоянно, еще с 1945 года — театральный зал всегда был буржуазен. Буквально криками сопровождался последний акт «Женитьбы Фигаро», где на мотив «Карманьолы» шел балет с танцовщиками

¹ Пальмиро Тольятти, Итальянская коммунистическая партия, М., Госполитиздат, 1959, стр. 95.

² Там же, стр. 96.

³ Там же, стр. 94.

в масках смерти, а в зал, как камни, швырялись реплики Фигаро, сигнализирующие близость революции.

Это была пощечина публике, привыкшей к благонаравно классики, к безопасному и почтительному реализму. И все-таки сам Висконти, говоря о своих скандальных экспериментах, в 1951 году найдет им такое пояснение: «Пожалуй, многие из них были сделаны и просто для того, чтобы привлечь публику»¹. Отметим: Висконти тут к себе безжалостен, признавая подчинение художника той буржуазной публике, которую он, казалось бы, открыто оскорбляет со сцены: подчинение происходит именно в ту минуту, когда целью художника становится эпатаж, художник угождает снобистскому желанию быть скандализованным. Буржуазный зал наших дней вообще обладает вот этим эстетическим мазохизмом. «Нате!» — звучит, казалось бы, как оскорбление, но именно за это оскорбление платят деньги и в конце концов получают свое удовольствие.

Но Висконти довольно быстро понял несвободу и надрывность этого своего протестантства. Его спектакли становятся спокойней, безразличней к залу, искренне безразличней. Он в 1952 году ставит «Трактирщицу» Гольдони², думает о Чехове.

¹ «Кинема», 1951, декабрь, № 75.

² Приведем в несколько сокращенном виде отзыв известного французского критика Ролана Барта, опубликованный в журнале «Народный театр» от 1 сентября 1956 г. Это отзыв о гастрольном спектакле труппы Висконти. «Я не раз видел, как играют «Трактирщицу» во Франции. С тех пор как Коло поставил ее в «Старой голубятне», эта пьеса соблазнила множество начинающих трупп. Последняя парижская «Трактирщица» — «Трактирщица» Бернара Женни: мебель спускалась с потолка, слуги просцениума переставляли декорации, и все актеры мнили себя арлекинами; критика возопила: «Находка!» — этот термин очень часто во Франции заменяет собой термин «идея постановки».

«Трактирщица» Женни довольно точно резюмировала всех французских «Трактирщиц». Перед нами стиль, который имеет все зримые приметы живости, кроме самой живости. Пестрота красок (пестрота как колористический эквивалент стремительности). Бойкие лакеи, которые не могут пронести поднос, не сделав кульбита (поднос, конечно, пустой). Короче говоря, все, что во Франции считается итальянским. Все французенки рыжие, как говорит один англичанин в анекдоте. Точно так же для наших театральных деятелей и для критиков всякая итальянская пьеса это комедия масок. Итальянскому театру запрещено быть чем-то иным, как театром живым, остроумным, легким, стремительным и т. п. Наша критика сочла «Трактирщицу» Висконти очень тяжелой, очень медлительной. Какое разочарование; больше того, какой скандал: эта итальянская труппа не умеет играть по-итальянски. Костюмы и декорации утонченных, глубоких, словно запыленных тонов, в полном противоречии тому желто-зеленому калейдоскопу, каким для французца должен быть итальянский спектакль. Постановка совершенно реалистическая, с паузами, с прозаическими эпизодами, с обыденными предметами (соусник, из которого берут соус,

Проблематика и характер конфликтов Чехова сравнительно поздно стали существенны в нравственном обиходе искусства Италии, сравнительно поздно возникла здесь ситуация закрытых конфликтов, та «зарытая драма», о которой говорил Немирович-Данченко применительно к чеховской драматургии и которая окажется столь важной в кинематографе Италии пятидесятых годов. С поры «Бездельников» Феллини, с поры ранних фильмов Антониони, где внешняя острота драматургии — убийства и самоубийства, даже элементы детектива только подчеркивают, что жизнь героев в конечном счете не решается ни одним из событий, происходящих на экране. События могут быть самыми драматичными, человек может убить другого или себя (как и у Чехова покончит с собой Треплев, дядя Ваня выстрелит в Серебрякова, а Соленый убьет на дуэли Тузенбаха), но от этого ничто не разрешится, ничто в жизни не изменится — только откроется общее ее неустройство, трагическая ее «нескладеха» —

белые под утюгом гладильщицы), с плотью вещей. Похоже, что играют Чехова (подчеркнуто мною.— В. Ш.). Короче говоря, Висконти пошел на то, что больше всего могло шокировать нашу критику: он сыграл «Трактирщицу» как буржуазную пьесу. Куда же девалась бессмертная комедия масок! И мы быстро прочитали нотацию этому весьма не итальянскому итальянцу: приезжал бы во Францию, поучился бы у Бернара Женни, как быть итальянцем. Между тем Висконти, как говорится, взял свой замысел не с потолка: Гольдони не был автором комедия дель арте. Само собой, он использует какие-то дошедшие до него схемы этой старой театральной формы (подобно Мольеру), но его искусство с силой возвещает буржуазную комедию».

Барт отмечает необыкновенную существенность и точность житейского в этом спектакле: житейское тут не перегружает комедию, а дает ей конкретность. Снова и снова критик повторяет определение стиля постановки — «реализм».

Кастелло пишет о том же спектакле: «Можно сказать, это было самое воинственное театральное предприятие Висконти. Он вступал в противоборство с очень давней, ревнивно-консервативной традицией... Но тут был и разрыв Висконти с самим собой, поскольку эта была первая классическая пьеса, которую он ставил без хореографических и зрелищных излишеств. Итак, он показал чопорной публике венецианского театра «Ла Фениче» непривычного Гольдони — без мушек, без жеманства, Гольдони без карнавального плаща, без расфранченности, без украшений, без реверансов и всяческих подслащиваний, которыми привычка уснастила эту пьесу. Гольдони-реалист был возведен уже ясными линиями декораций и простотой костюмов. Костюмы и декорации делал сам Висконти вместе с Пьеро Този. В них чувствуется воздействие живописи Моранди, но ради этого современного воздействия художники спектакля не собираются отказываться от образов Пьетро Лонги. Есть тут и забота о том, чтобы передать особенности колорита Флоренции, где Гольдони поместил своих героев».

Все критики подчеркивают, что бытовое начало спектакля оказалось в живом и взаимообогащающем единстве с его комедийным, его театральной, порой фарсовой. Бытовое расцветало тут зрелищным, комедийным, как то было в сделанном за год до «Трактирщицы» фильме «Самая красивая».

по слову Немировича-Данченко, или общая порочность буржуазного мироустройства, как мог бы сказать Висконти.

В конце 1952 года Висконти ставит «Три сестры».

Наша книга посвящена Висконти-кинорежиссеру. Это не позволяет нам уделить спектаклю, эпохальному в развитии итальянской сцены, место, соответствующее его объективному значению. Скажем только о том, как соотносится наследие Чехова и Художественного театра с мыслями и практикой итальянского режиссера. По фотографиям можно судить, что художник Франко Цэффирелли влюбленно следует В. А. Симову, когда он строит на сцене римского театра провинциальный русский дом с колоннами и дощатой обшивкой, с цветными стеклышками вверху окон, с качалкой и шатким дачным столиком, оплетенными ивовым прутком. По описаниям рецензентов ясно, что Висконти влюбленно следует Станиславскому и Немировичу-Данченко в «пуантеллизме подробностей» (как назовет эту манеру итальянская критика) с их значимостью и незначимостью, характерностью и случайностью. Критики пишут о «тончайшей магии исторической и психологической атмосферы», о «прозрачном равновесии», о том поразительно свежем поэтическом звучании, какое получают тут обыкновенные, потускневшие слова. Критики пишут: «Никогда не было, чтобы в Италии писатель нашел режиссера, столь восторженно щепетильного к каждому слову его текста, какого нашел Чехов в Висконти, в этом «ужасном» Висконти, капризно-самовластном «хозяине спектаклей»¹.

Но спектакль «Три сестры» был в то же время и спектаклем об Италии. Здесь в пятьдесят втором году по-итальянски звучали слова «знать, для чего живешь», звучала чеховская тоска от жизни, лишенной «общей идеи», и тоска по этой общей идее. Можно представить себе, как воспринималась в Италии удивительная чеховская fuga второго акта с ее тремя самостоятельно развивающимися, не входящими в спор, но глубоко сопоставленными голосами Вершинина, Тузенбаха, Маши и коротенькими, механическими деревянными ударами реплик Чебутыкина. («Бальзак венчался в Бердичеве»... «Цицикар. Здесь свирепствует оспа»... «Суп с луком, а на

¹ Дж. Кастелло, Л. Висконти, стр. 25.

жаркое — чехартма, мясное...») Вершининская мечта о будущем с ее высотой личной незаинтересованности, тузенбаховское приятие жизни в ее природном течении («Смысл? Вот снег идет. Какой смысл?»), Машин поиск цели и веры («Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава»).

Висконти не искал прямых аналогий. Делая все для того, чтобы на сцене существовала несомненность однажды прожитой русской жизни с четкой датировкой, с безукоризненными координатами — социальными, историческими, национальными, — Висконти высвечивал общую мысль пьесы, оберегал ее от элементарной применительности. И в то же время Висконти, как и в «Самой красивой», ставя «Три сестры», проявил еще раз свою тревожную чуткость.

В «Трех сестрах» в великолепном общем актерском ансамбле пресса выделила одного исполнителя особо. Роль Соленого играл актер, уже года четыре связанный с труппой Висконти, по имени Марчелло Мastroяни. Говорили: «настоящий чеховский актер». Марчелло Мastroяни по типуажу очень мало подходил к такому определению, продюсеры предпочитали звать его на роли застенчивых красивых юнцов, комически отбивающихся от женских домогательств, и Мastroяни бывал очень мил, делая на экране то, что от него требовали. Но Висконти угадал его мудрее. Не будь чеховских ролей Мastroяни, сыгранных им в спектаклях «Три сестры» и «Дядя Ваня», еще неизвестно, сформировался бы самый интеллектуальный актер современного итальянского кино, сформировался бы Мastroяни, необходимый актер Антониони и Феллини. Опять-таки нет возможности проследить все это подробно, но несомненна связь «чеховианы» Висконти с проблематикой Антониони.

Антониони в начале шестидесятых годов избрал своим единственным творческим предметом ту затуманенность, зыбкость детерминированности личной жизни человека в устойчивом буржуазном обществе, о признаках которой думал и Висконти, ставя Чехова. Антониони эту безличность, спрятанность, мистифицированность давления общества на человека представит нам абсолютизированной до масштабов «прозаического рока». Как

античный рок предоставлял людям свободу личных поступков, если так можно выразиться, про себя зная, что эти поступки — как бы самовольно они ни варьировались — равно приведут к гибели, так и «прозаический рок» Антониони терпелив к странным причудам и порывам героев, зная, что в конце-то они принадлежат ему.

Но это — в начале шестидесятых годов. К сопоставлению работ Антониони и Висконти мы вернемся при анализе фильма «Рокко и его братья».

Висконти в пятидесятых годах введет Чехова в нравственный и эстетический круг итальянского искусства. Он сделает его спутником собственной жизни. И сам скажет об этом так: «В моей театральной деятельности есть два элемента, одинаково большого значения. Первый из этих элементов связан с Чеховым, до которого я дорос сравнительно поздно. Чехова я чту как величайшего художника наравне с Шекспиром и Верди. Назвав Верди, я коснулся второго элемента. Можно, я скажу сразу? Стендаль желал, чтобы на его надгробии выбили надпись: «Он обожал Чимарозу, Моцарта и Шекспира». Вот и я хотел бы, чтобы на моей могиле было обозначено: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди». Верди и итальянская мелодрама — моя первая любовь. Почти всегда от моих произведений веет духом мелодрамы — и от фильмов, и от театральных постановок. Меня за это упрекали, но по мне такие упреки звучат как похвалы. Итак, с одной стороны, Чехов («Три сестры», «Дядя Ваня»), а с другой — Верди и Шекспир («Травиата», «Макбет»)»¹.

Дуэтом из оперы Джузеппе Верди «Трубадур» открывает Висконти свою картину «Страсть».

¹ «Круглый стол», Париж, май, 1960 г.

страсть



тот фильм произведение программное. Висконти нес сюда свое давнее, постоянно подтверждаемое пристрастие к исконно национальным жанрам итальянского искусства — опере и мелодраме. Он, по свидетельству Кастелло, нес сюда «свою истинную и тайную любовь к музыке», намеревался исполнить наконец свою мечту — «поставить фильм так, как он его слышит». Он, наконец, нес сюда весь свой опыт театрального режиссера, стремясь слить себя — художника сцены с собой — художником кино.

Время, когда Висконти делал свою «похвалу» опере и мелодраме, было временем трезвым, горьким, прозаическим. Эта трезвость, эта горечь, этот антиромантизм с неизбежностью проникли в работу режиссера, изнутри перестроили ее.

Итальянская опера и мелодрама предполагают коллективность восприятия и сопереживания. Между тем «Страсть» фильм очень «закрытый», предполагающий восприятие сугубо индивидуальное и отстраненное.

Итальянская опера и мелодрама строятся на прямых, однозначных в своей нравственной оценке характеристиках: герой здесь герой, а злодей здесь злодей. Между тем действующие лица «Страсти» психологически осложнены, их чувства обжигают не пламенем, а исступленной холодностью: ведь даже любовь Ливии к Францу это не любовь, а яростная и разрушительная чувственная одержимость.

Итальянская опера и мелодрама укрупняют и

утверждают деятельный, страстный характер. Между тем в образе Ливии этот характер терпит полную и лишённую всякой возвышенности внутреннюю катастрофу. Даже то обстоятельство, что Висконти выбрал момент отечественной истории, связанный не с победой, а с поражением, тоже противоречит традиции.

И только музыка Верди остается неприкосновенной, чтобы торжествовать над героями в своем возвышенном и утверждающем полете.

Висконти поры работы над «Страстью» видится нам творчески эгоцентричным. Необщительно сосредоточенным на достижении личной художественной цели, на желании расплатиться по тревожащему его внутреннему долгу. Эта вот подчеркнутая замкнутость в кругу творческих побуждений, эта вот подчеркнутая необщительность тоже оказалась в противоречии с дорогим сердцу художника началом оперности и мелодрамы в их открытом и простодушном демократизме.

За этим фильмом угадывается внезапное — после таких фильмов, как «Земля дрожит» или «Самая красивая», — ощущение одиночества художника, предшествующие работы которого были пусть и сложно, но органически включены в некий общий поток. За «Страстью» — личные субъективные творческие послы. Висконти меняет здесь все: время, среду, проблематику, жанр. Он впервые уходит в павильон, в стенах которого продолжается минувший век. Он впервые делает героями своего фильма представителей общественной верхушки. Впервые помещает в центр своего внимания чисто нравственную проблему, подвергая исследованию две формы эгоизма — одну экстатическую, приводящую к извращенной форме подвига, и другую — неприкрыто низменную, животной грубую. Наконец, он впервые строит фильм на сюжете, организованном по законам оперного либретто.

Опять — как оно уже было в «Одержимости» — Висконти третьим присутствует при взаиморазрушительной драме двоих. Опять в свои права вступают мертвые вещи, овладевающие замкнутым, душным пространством отъединенных от мира комнат. Опять один из центральных героев погибает, а уделом другого оказывается трагическая пустота и бессмыслица дальнейшего существования.

Но если в «Одержимости» горячая, душная тьма чувственной страсти была прежде всего искажением естественного жизненного начала — искажением, имевшим и общеисторические причины, то графиня Ливия Серпери переживает свою драму в совсем иную пору жизни Италии — в пору начала Рисорджименто, борьбы за освобождение страны от власти иноземцев. Ливия бросает к ногам австрийского офицера не только свое достоинство женщины, но и достоинство итальянки: она отдает этому «Адонису в белом мундире» деньги, доверенные ей на сохранение соратниками Джузеппе Гарибальди. И предательством своим она оплачивает другое предательство: лейтенант Франц Малер дает взятку полковому врачу, чтобы тот спас его от необходимости участвовать в боях против повстанцев.

Итак, узел мелодрамы завязан: Ливия любит врага и ради этой любви изменяет отечеству. Развязка тоже мелодраматична: Ливия узнает о том, что Франц ее не любит и никогда не любил, и, застав его с другой женщиной, доносит о его дезертирстве в австрийскую комендатуру. Малера расстреливают.

Но принимать на веру слова Висконти о том, что в его фильме господствует «климат мелодрамы», все же не следует. В том-то все и дело, что «Страсть» — действительно мелодраматическая в своем сюжетном построении — начисто лишена того сопереживания героям, того восхищения или ненависти к ним, без которых мелодрама попросту не существует. Висконти здесь трезв, сух, не склонен к сентиментам. Так, он последовательно компрометирует Ливию бытовой прозой, которая окружает ее исступленное чувство.

Вот Ливия впервые приходит к Францу. Приходит в обшарпанный дом, где живут австрийские офицеры не первого ранга, такие же лейтенанты, как Малер. Аристократка, одна из первых по красоте, знатности и богатству женщин Венеции, она поднимается по крутой нечистой лестнице, а навстречу ей, насвистывая немецкую песенку про «милого Августина», спускается денщик.

Ноги в солдатских сапогах, свист, нахальный и понимающий взгляд — вот режиссерский эпиграф, который Висконти предпосылает первому любов-

ному свиданию героев. А в комнате Франца мы увидим обои в полосочку, дурацкую этажерку на шатких ножках, портьеры, обшитые мещанскими бомбошками,— все здесь в точности так, как в дешевом номере гостиницы, приюте скорой и унижительной любви... Франц красив, как бывает красив «мужчина для женщин». Его красота — товар, источник средств для легкой и разгульной жизни развратника и игрока. Ласки для него — профессия. И выразительный знак, каким он сейчас отсылает приятеля, наверняка делается не впервые: приятель выходит из комнаты, недвусмысленно предвкушая скабрзные рассказы, которыми Франц не замедлит потешить офицерское собрание.

А потом мы увидим Франца, внутренне торопящего уход Ливии, с плохо запрятанной иронией и скукой внимающего ее пылким словам; Франца, которому не терпится насладиться обладанием бесценным медальоном: Ливия дарит его, вложив туда прядь своих волос. Мы увидим эту прядь снова — теперь уже небрежно брошенную на туалетный стол, опозоренную соседством всякой чепухи,— когда Ливия снова придет к Францу уже после его внезапного отъезда. И будет в том, как она посмотрит на эту прядь, и горькое понимание, и признание заслуженности такого пренебрежения.

Но Ливия ищет Франца по всему дому. И опять, и еще сильнее проводит здесь Висконти тему унижения своей героини. Причем — это очень важно! — унижения, которое сама она воспринимает как должное. Да нет же, не свет и гордость великой любви несет Ливия в эту низкую и неприбранную залу, где расположилась группа австрийцев. Робко, докучливо, презирая самое себя, добывается она у товарищей Франца, где он теперь. И нет у этой блестящей женщины ни права, ни силы оказаться выше громкого презрения мужчин. Офицеры говорят с Ливией, не вставая, не меняя своих свободных поз, не торопясь надеть мундиры. Кто-то играет своими подтяжками, кто-то с вызовом растягивается на диване, другие продолжают петь, и все рассматривают Ливию оценивающе и бесцеремонно. Когда же Ливия, не услышав ничего, кроме сальностей и шуток, направляется к дверям, в спину ей ударит залп хохота.

Проза казармы, проза циничного расчета Франца и обессиливающей, стыдной страсти Ливии опровергает красивое начало этой любовной истории. Знакомство Ливии Серпьеры и Франца Малера происходит под высоким, уходящим в темноту сводом старинного венецианского театра «Ла Фениче» — с усталым от времени золотом его лож, с его величавыми росписями и гобеленами, с хрустальными люстрами, с царящей тут музыкой Верди, окрыленной и зовущей к свободе. А потом будет прогулка Ливии и Франца по Венеции — в светлом сумраке ее влажной, пахнущей морем ночи, в таинственной прелести ее каналов, мостов, площадей... Венеция и Ливия этих сцен сняты Висконти в любующемся ритме, на мерном и вольном дыхании. Долгие планы лица Ливии, долгие планы торжественного зала театра, долгие планы города. Ливия пока еще внутренне свободна и верна — нет, не постылому мужу, опасливому и почти-тельному подданному австрийских властей, — а себе и своему отечеству. Но вместе со сладкой лестью нежных слов Малера она уже упивается его небрежными дифирамбами эгоизму, безнравственности и наслаждению. Ливия уже вступила на путь, который приведет ее сначала в продажные объятия Франца, а потом к предательству ради них.

Ливия, которая только что в театре «Ла Фениче» с восторгом и вызовом участвовала в патриотической манифестации — с верхних ярусов сыпались листовки, зовущие к борьбе, стены дрожали от яростных криков «отдайте нам Италию!» — Ливия, которая только что была свидетельницей трусости Франца, когда тот уклонился от вызова на дуэль, брошенного ему маркизом Уссони, и поспешил засадить патриота в тюрьму, — сейчас она замороженно слушает своего красивого как бог искусителя в белом мундире. Слушает — и куда-то далеко-далеко уходит все, пережитое ею так недавно. Шелест платья, легкий звук шагов, вкрадчивый голос Франца... Музыка Верди осталась в театре, с теми, кто вот-вот возьмет в руки оружие. А на смену пламенным возгласам «Трубадура», только что гремевшим в «Ла Фениче», является полная мрачной, взвинченной неотвязности тема симфонии Брукнера. Она, эта музыка, пророчит одиночество Ливии. Одиночество в униженной страсти. Одиночество в разрыве с друзьями и с родиной, за которую они будут бороться.

Оперное, мелодраматическое музыкальное начало фильма свяжется с темой Италии, с темой свободы. А лейтмотивом Ливии станет напряженно пропетая виолончелями фраза австрийского композитора, позднего представителя музыкального романтизма. Инонациональная тема, в которой страсть и предательство сольются нерасторжимо. Не случайно фраза Брукнера прозвучит и тогда, когда Ливия, оказавшись на конспиративной квартире повстанцев, задержится взглядом на патриотическом воззвании, и тогда, когда она отдаст неверному любовнику ценности, предназначенные для покупки оружия: Ливия совершит этот подвиг предательства, а оркестр ответит ей шестью громовыми ударами музыки Брукнера. Так Ливия теряет свои права на Верди. Так ее измена выражается еще и музыкально.

Висконти действительно у сл ы ш а л свой фильм. Услышал, разложив его музыкальную подоснову на два контрастных, противоборствующих начала: народное — и замкнуто личное, воинствующе героичное — и отрешенно экстаическое.

Оперное, «вердиевское» в экспозиции «Страсти» нужно режиссеру, чтобы подчеркнуть высоту момента национальной жизни, яростный, взрывчатый, громогласный драматизм самосознания. Кроме того, Висконти еще и исторически точен: ведь именно на представлениях опер Верди в шестидесятые годы прошлого века и происходили в Италии подобные демонстрации. «Брукнеровское» — с его высокомерной замкнутостью, с его едва ли не мистически окрашенной чувственностью — вслед за прозаической компрометацией, о которой уже шла речь, продолжает отлучение образа Ливии от итальянской мелодрамы. Там, в мелодраме, — прстонародная открытая пылкость, цельность и незамутненность чувств. Здесь — совсем иное. Ливия Серпьери — как она получилась у Лукино Висконти и актрисы Алиды Валли — лишена безотчетности порыва. Ее безумные поступки сопровождаются холодным и острым самоанализом. Ливия Серпьери знает истинную цену содеянному. Францу. Себе самой. Она не обманывается в природе своей любви — жадной, эгоистической. И деньги, которые она отдает Францу, должны не только спасти, но прежде всегокупить его.

Как обычно у Висконти, толчком к созданию фильма было литературное произведение, на этот раз небольшая, примерно страниц на тридцать повесть Камилло Бойто. И как обычно же у Висконти, повесть была одновременно и первоосновой, и предметом полемики, и материалом для художественного преодоления (задача художественных преодолений, как мы уже говорили, для творческой личности Висконти всегда весьма существенна).

У Бойто авторской целью был этюд изучения страсти. То, что графиня и ее любовник (у Бойто его зовут Ремиджио Рутц) принадлежат к враждующим нациям, то, что их роман происходит в разгар войны, создает исключительность положения, обостряющего, но не касающегося существа страстей. Где-то происходит сражение: та же самая битва при Кустоцце, что и в фильме. Но тут Кустоцца несущественна. Несущественна хотя бы потому, что графиня у Бойто никакая не патриотка, она вне политики. Нет и фигуры Уссони, нет истории с предательством Ливии. Повесть строится как воспоминание женщины о том, что было давно — отсюда аналитичность рассматриваемых. Рассуждение о чувственности. Рассуждение о безрассудности.

Что внес Висконти? Тему истории. Тему поражения. Тему исторической обусловленности. Сам он говорил примерно так: «За этим рассказом, как будто бы целиком посвященным чувственной страсти женщины к Адонису в белом мундире, должна встать вся историческая и политическая драма». В первом варианте сценария, как и в повести, действие разворачивалось обратным ходом: в день освобождения Вероны, в госпитале, Ливия рассказывала двоюродному брату, раненому гарибальдийцу Роберто Уссони, свою трагическую и низменную историю с Францем. Тот же ход сохранился и во втором варианте экранизации, который назывался «Ураган летом». Только рассказ уже не имел наперсника: его предполагалось начать сценой расстрела Франца. В кадре возникало лежащее на земле мертвое тело, и Ливия начинала: «Я знала этого человека».

Есть своя логика в том, почему этот прием был отсечен. Висконти хотел объективности. Стремился к тому установлению координат между замкнутой личной страстью и историей в действии, какое он не мог доверить

самой беспощадной к себе рассказчице. Условно говоря, Висконти отталкивался от Бойто и шел к Стендалю.

Приведем слова самого режиссера: «Я постоянно думал о Стендале». Висконти подчеркивает слово «постоянно» — его собеседник, Дониоль-Валькрос, заметил, что в батальных сценах «Страсти» режиссерскую точку зрения следует назвать стендалевской. Не только в батальных,— имеет в подтексте Висконти и продолжает: «В свое время я очень хотел снять «Пармский монастырь»: эта вещь для меня принципиальна. Если бы в моей «Страсти» не было таких больших купюр, то есть если бы я монтировал фильм так, как было задумано, без прокатных сокращений, вы бы еще яснее обнаружили здесь воздействие стендалевской концепции». В фильме «Страсть» о Стендале напоминает не только сухая, беспощадная анатомия страстей, не только жесткая точность взгляда психолога-аналитика, но и резкая неприязнь к псевдопозитивности и ложному пафосу, вообще свойственная творческому облику Висконти и здесь особенно свойственная ему как историку. Вслед за Стендалем режиссер мог бы сказать: «Не могу вынести, когда вместо «лошади» пишут «конь», по-моему, это лицемерие»...

Новый фильм Висконти был встречен остро. То, что фильму не был присужден «Золотой лев» на очередном фестивале в Венеции, где он был показан, Висконти, вероятно, не очень удивило: «Эту несправедливость можно было предсказать заранее, режиссер привык к подобным вещам», — пишет критик Лоренцо Пеллиццари¹. Но вряд ли Висконти при всем том, что он был уже достаточно привычен к нападкам антикоммунистической прессы, ждал так хорошо организованного негодования. Папская курия и министры, генералы и ассоциации ветеранов метали громы и молнии по поводу «оскорбления, нанесенного Рисорджименто». Официальные журналисты объявляли «Страсть» «низким маневром безмозглых прислужников международного коммунизма» и чувствовали за собой поддержку, освобождавшую от необходимости быть доказательными. Критика, почитавшая себя эстетической, о происках междунаро-

¹ «Тетради кинокружка», стр. 4.

ного коммунизма не говорила, но инкриминировала Висконти «уступку вкусам «фуметто» (простонародных чувствительных комиксов), «грязные описания разврата и низости».

Так ругали картину в пятьдесят четвертом году. А вот как ее хвалили в пятьдесят седьмом: «Признанная классика»... Фильм, который, по мнению французского киноведа Брюаша, «опрокидывает кино вперед»; шедевр, «истинное значение и эстетическое величие которого станут ясными для всех через годы»...

В ажиотаже споров защитники «Страсти» более всего стремились доказать несостоятельность обвинений, подогреваемые пошлостью и облыжностью этих обвинений. В фильме в самом деле не было тех пороков, которые ему приписывались. Но в ходе полемики оставалась не вскрытой истинная природа сложности работы Висконти. А «Страсть» произведение творчески конфликтное, перегруженное множеством задач, распираемое разнообразием авторских импульсов. Тут и «похвала мелодраме», и мучившая своей неосуществленностью тяга к Стендалю, и желание сочетать опыт режиссера театра с опытом режиссера кино.

Попытаемся разобраться во всем этом, для чего вернемся к конкретному разбору фильма, его решающих по значению сцен.

Сцены в загородном палаццо Серпьеры.

Сцены битвы при Кустоцце.

Сцены последнего свидания Ливии и Франца Малера в Вероне, доноса Ливии и расстрела Франца.

...Спальня Ливии предстает перед нами в обилии исторически точных подробностей жизни итальянской аристократки середины минувшего века, во множестве всех этих свидетельств изысканных прихотей, всех этих льстящих своей владелице примет тонкого вкуса.

Камера оператора Альдо медленно скользит от предмета к предмету, завершает один плавный круг, чтобы тут же начать другой — столь же плавный. Хрусталь флаконов, сосудов для цветов, бра. Струящийся муслин полога постели. Матовое серебро туалетных украшений. Старые стены родового дворца скрыты атласистым штофом обоев и драгоцен-

ными гобеленами: в таинственной полуулыбке ожидают приказа прекрасных дам юные пажы; празднуют свои торжественные триумфы морские божества; в бесконечную даль уходят исполненные высокой гармонии пейзажи.

Здесь свершится событие отвратительное: графиня Ливия Серпьеры украдет доверенные ей деньги — деньги, собранные на святое дело, передаст их своему любовнику, чтобы тот заплатил кому следует за безопасность своей шкуры. Но Висконти этого эпизода предстает перед нами прежде всего влюбленным в плоть и формы вещей. Он словно ласкает их жадным, восторженным взором, словно ощупывает их чуткими, всезнающими пальцами любителя и знатока. Нет, он ни разу не посягнет на «эстетическое достоинство» предметов, не сделает их ни «свидетелями», ни «участниками» преступления. Больше того: он окружит Ливию и Франца умиротворяющими «обертонами красоты», идущими от тканей и фарфора, гобеленов, серебра и хрустала.

Висконти описанного эпизода предстает перед исследователем его творчества как изощренный мастер ничем не потревоженных в своей гармонии предметных композиций (к слову сказать, известны поразительные своей скрупулезностью карандашные эскизы Висконти, указывающие бутафору вид и расположение каждой мелочи на туалете графини Серпьеры). Висконти художник редкого и строгого вкуса, и интерьер спальни Ливии не имеет абсолютно ничего общего с «роскошной» обстановкой аристократических покоев, как их показывают на зависть обывателю в коммерческом кино. И все же здесь проявилось — по всей вероятности, идущее от опыта Висконти, театрального режиссера, знаменитого еще и невероятно тщательной проработкой вещественной стороны спектакля, — едва ли не самоценное, едва ли не самодовлеющее созерцательное начало. И кино — с его уплотненным временем, с затрудненностью в нем долгого разглядывания, с его иными по сравнению с театром законами вхождения зрителя в атмосферу действия и пребывания в ней — это начало обнажило. В самом деле: тот, кто смотрит описанный эпизод «Страсти», необходимо оказывается перед выбором — следить ли ему за перипетиями отношений Ливии и Франца, тайно явившегося в ее дом, чтобы

требовать денег, или любоваться предложенным ему режиссером миром вещей во всех их «отдельной» пластической красоте...

Если в начальных сценах «Страсти», происходящих в зале «Ла Фениче» или на зачарованных набережных венецианских каналов, Висконти был занят прежде всего созданием среды, в которой разворачивается действие, исполненное бурного, открытого, как в театре, или поэтического, как во время прогулки Ливии и Франца, драматизма, то сцену в спальне Ливии режиссер решает иначе. Он увлечен именно отдельностью предметов, которые ведут свое независимое существование.

Так в конструкции фильма, уже поколебленной крахом поэтики мелодрамы, которая по первоначальному намерению режиссера должна была стать главной организующей силой (выше мы уже говорили о причинах и следствиях этого краха), обнаруживается отвлеченная созерцательность, отвлеченный интерес к предмету. К предмету, так сказать, эстетически замкнутому в самом себе.

Сцена битвы при Кустоце, непосредственно примыкающая к сцене предательства Ливии, переносит нас в совершенно иную художественную плоскость. Здесь побеждает Стендаль.

...С замкнутым интерьером покончено. Действие переносится под живое, жаркое небо, чтобы ни разу больше на протяжении всего куска не переместиться в четыре стены — даже если это палатка военачальников. Все начинается с бурлящей, поющей, занятой тысячей разнообразных дел тесноты на небольшой площади городка. Здесь куют, варят еду, таскают мешки с зерном и говяжьей туши. Со всех сторон сюда, на площадь, въезжают всадники, повозки, пушки. Сцепляются оси телег. Сталкиваются морды лошадей. Горячие голоса труб. Пронзительное пение военных рожков. Тысяча дел. Тысяча воль. Тысяча судеб, которые будут решаться в общий час боя. Единого движения пока еще нет: есть накопление сил перед началом этого движения.

Потом будет дорога — в сложном, но уже каждый раз направленном течении трех встречающихся и расходящихся колонн. Колонн кавалеристов и пехотинцев, обозов с продовольствием, санитарных фур. По бере-

гам этой реки — жизнь: молотят цепами зерно, веют, поют. Потом ударит первый выстрел.

И вот уже пробежали с носилками — пока еще сложенными — санитары, и вот уже побрели первые раненые. И вот уже этих раненых несут. Носилки, носилки...

Лагерь восставших. Палатки. Мирные дымы полевых кухонь. Кричит тревогу труба. Неловко, на ходу вынимая из чехла знамя, выходит вперед знаменосец. Прикрепляет древко знамени к широкому поясу. И на поле, в шахматном порядке, появляются стрелки. Они идут медленно, чтобы потом, когда из-за поворота идущей по пригорку дороги, вырвутся конные, внезапно броситься вперед...

Режиссерский чертеж, по которому Висконти строит эпизод от приготовления к битве до начала ее, напоминает стрелу, которой на штабных картах отмечается направление стратегического удара, — широкую в основании, разяще заостренную на конце стрелу.

Потом будет перебивка: мы увидим, как Ливия, до боли сжимая стиснутые руки, взад и вперед ходит по широкой галерее своего палаццо. Вокруг слуги молятся о победе Италии — Ливия ждет часа расплаты.

И снова Кустоцца. Окраина боя. Трагический мусор, отходы войны: бумаги и клочья окровавленной ткани, разбитые ящики и трупы. Трупы — босые, без мундиров, белеют рубахи. И снова атака. Одна из многих. Одна из последних атак разбитых австрийцами итальянских повстанческих отрядов. Атака в рассыпанном, нарушенном строю, когда шеренги уже нет, а есть несколько десятков раненых, изнемогающих от усталости и жажды людей. Войска уже нет — есть отдельные люди. Вот на вершине холма стреляет батарея. Приятно округлы облачка от пушечных выстрелов — белые, аккуратные облачка. А под ними горит земля, горит одежда на убитых, кричат раненые. Опять атака: три, потом два, потом один десяток пехотинцев бегут навстречу белым австрийским мундирам. Волокут знамя. Падают. Умирают.

Вот так — от живого, кипящего силами, радостного беспорядка приготовлений к бою — до теперь уже трагически хаотичного, задыхающегося в огне и пороховом дыму, горького беспорядка поражения — через по-

степенно крепнущую стройность, через упругую нацеленность начальных боевых перестроений — решает Висконти свою Кустоццу.

От Стендаля здесь главное: жесткая закономерность, которую в момент самого свершения события не могут познать его участники. От Стендаля здесь и представление о человеке на войне как о человеке, занятом работой, — пусть кровавой, пусть смертельно опасной, но работой. Поглощенном этой работой целиком, обязанном мгновенно превращать мысль или чувство в единственное, самое нужное в данную минуту действие.

Висконти, строя эпизод Кустоццы, ни разу не дает слова ни одному из тех, кто сражается. Фонограмма Кустоццы — это общая слитная фонограмма боя, в буре которого тонут нераскрытыми отдельные судьбы, гложут отдельные голоса. И даже маркиз Уссони, проходящий сквозь сражение по той же «касательной», по которой у Стендаля проходил сквозь Ватерлоо Фабрицио Дель Донго¹, не получает тут права ни на оценку окружающего, ни на личное и доступное для зрителя психологическое излияние.

Оператор фильма «Страсть» Альдо снимал панораму битвы с приподнятой точки, выдерживая пристальную неподвижность взгляда камеры. Крупных планов нет совсем: только самый конец сражения снят в приближении до среднего плана. Ни одного портрета. Ни одних глаз, глядящих в объектив. Висконти не прибегает к мелкому монтажному дроблению, он избирает принцип кусков, монтируя их изнутри, плавным, незаметным для увлеченного глаза перемещением центра своего внимания. Здесь он ищет и достигает общего, слитного впечатления. Снова возникает среда действия, — живая, плотная, неразложимая на отдельные подробности среда. Возникает объективность истории.

И когда Лоренцо Пеллиццари говорит о «Страсти» как о «большом реалистическом фильме, в связи с которым естественно припомнить имена Томаса Манна, Бальзака, Стендаля», он прав, если распространить эту его ассоциацию именно на эпизод битвы при Кустоцце.

¹ В беседе с Дониоль-Валькросом о Стендале, на которую мы ссылались, Висконти говорил, как важен ему был в работе над «Страстью» этот примененный в «Пармской обители» принцип.

Так тема национальной истории, национальной трагедии вынесла Висконти здесь на просторы поистине классического, ясного, крупного реалистического искусства.

Так в фильме «Страсть» реализовалось стэндалевское начало. (В скобках отметим, что эпизод Кустоццы самым решительным образом противостоит законам мелодраматического строения сюжета: предательство Ливии никак не отзывается на ходе сражения; что было бы естественным для мелодрамы или оперы; человек, посланный штабом повстанцев, приходит к графине Серпьери за ценностями во время боя, а не перед ним, не говоря о том, что Франц, благополучно дезертировавший с помощью Ливии, не принимает ровно никакого участия в военных операциях.)

Теперь о другом, о том, почему Лукино Висконти остановил свой выбор историка именно на Кустоцце, то есть на поражении. Что помешало ему, человеку известному своеволием в обращении с литературным первоисточником, сохранив канву новеллы Бойто, «подложить» другое событие Рисорджименто — событие, так сказать, с положительным знаком?

Ведь он мог на это пойти, поскольку «малая история» Ливии и Франца сюжетно разворачивается будто бы изолированно от «большой истории» Италии? Что здесь изменилось бы, если бы вместо проигранной битвы Висконти показал битву выигранную?

Висконти середины пятидесятих годов (напоминаем: фильм «Страсть» увидел свет в 1954 г.) — это человек, живущий в стране, для которой пора недавнего освободительного подъема — пора второго Рисорджименто, как ее называли, не только осталась позади, но сменилась тусклым и грубым временем падения национальной независимости. Италия середины пятидесятих годов XX века была полем проигранной социальной битвы. Висконти в это время поражения ставит фильм о поражении, постигшем борцов за освобождение Италии сто лет назад. Но есть и еще один смысл этой аналогии. Дело не только в том, что Висконти, как любой итальянец, знал, что за Кустоццей последовали битвы выигранные, и победное вступление в Рим гарибальдийцев во главе с Биксио завершило национальное объединение Италии. Позже, когда режиссер поставит

«Леопарда», для зрителя уточнится его суждение об историческом смысле Рисорджименто, его взгляд на диалектику развития этого народного движения, которое имело своим основным положительным итогом совсем не то, что выдавалось за таковой на страницах официальной истории, где глава о Рисорджименто заканчивалась нарядной аллегорической картинкой, на которой благодарная Италия венчала своего Виктора-Эммануила. Для Висконти, как для итальянских историков-марксистов, одним из существеннейших положительных итогов Рисорджименто было формирование нового общественного сознания. И если в сороковые годы нашего века широкое антифашистское народное движение в Италии получило имя второго Рисорджименто, то не потому лишь, что борьба шла опять с оккупантами, говорящими по-немецки, но и потому, что возрождалась и распространялась демократическая революционность масс.

Именно с высоты этого общественного сознания определены нравственные критерии, действующие в фильме «Страсть». Отсюда его непримиримость. Его ничего не прощающие, резкие сюжетные ходы.

И вот мы слышим, как, проходя сквозь наслоения фильма, сквозь его многосоставную, раздробленную нецельность, пробивает себе дорогу, чтобы укрепнуть, чтобы отвердеть как итог — главная, первая тема «Страсти». Тема человеческой отъединенности, решаемая Висконти как тема дезертирства и предательства. Дезертирства и предательства, судимого им по законам нравственности и искусства. Висконти этой темы — судья. Моралист. Может быть, даже впервые для себя проповедник. Это сказывается в той ригористичности, с какой он дает сюжетную материализацию общефилософской темы дезертирства.

Идет на тавтологию: дезертирство есть дезертирство. Мерзость.

Когда-то была Венеция, ночь на ее прекрасных улицах, стихи Гейне о том, что в день Страшного суда можно остаться в объятиях друг друга, не думая ни о чем — ни об аде, ни о рае. Потом наступает проза и возмездие.

После упоительных интерьеров спальни Ливии комната Франца в Вероне снимается нарочито тускло, нарочито бытово. Мещанское убранство —

камера оператора Альдо окидывает его скользким, едва ли не презрительным взглядом. Логово дезертира, который много ест, много пьет, живет с продажной девкой, боится думать о будущем. Адонис исчез, остался небритый, слегка отечный от пьянства и сна человек.

Полупустые бутылки, остатки пищи, на Франце длинный измятый халат. Низкий потолок. Дешевый плюш драпировок. Окон не видно. Глухо. Замкнуто. Поле поражения австрийца, победившего при Кустоце, и итальянки, деньгами и честью заплатившей за свою страсть,—людей, из которых каждый предал свою страну.

История Ливии и Франца переходит в код, которую Висконти построит отрывисто, сухо, стремительно. Вот Франц унижает Ливию, нагло насмехаясь над ее годами (отметим, что у Бойто Ливия была молода, моложе Франца): «есть женщины, которым мы платим за любовь, есть другие, которые нам платят,—ты из их числа». Вот он хочет сделать участницей позора аристократки дешевенькую уличную Клару. Вот он, жуя и прихлебывая вино, объясняет Ливии, что он не герой, что ему нужны только карты и деньги, которые он получает от женщин.

Оценивая работу актеров — Алиды Валли в роли Ливии и Фарли Грейнджера в роли Франца,—Висконти особо отмечает сцену их последнего объяснения. И в самом деле: Валли и Грейнджер финала «Страсти» свободны и точны, не боятся острых психологических крайностей, избавлены от преследующего киноактеров страха быть физически непривлекательными.

Ливия дурнеет и стареет на глазах. Актриса беспощадно передает всю меру ее женского и человеческого унижения. Истерика Франца — громкая, выворачивающая наизнанку — отвратительна. Отвратительна она еще и потому, что Франц философствует. Он кричит Ливии: «Ты не должна меня любить, никто не должен меня любить!» — иступленно отрицает самого себя, собственное существование. Полная внутренняя опустошенность, одиночество, круговая порука предательства — вот что единственно связывает Ливию и Франца. И пусть дезертирство Франца, так сказать, на одного офицера уменьшило войско, победившее при Кустоце. Франц ненавистен Висконти нисколько не меньше, чем Ливия.

Драма стремительно движется к своей развязке. Ливия принимает решение без минуты колебаний. Собранная, с сухими глазами, направляется она в австрийскую комендатуру, чтобы сделать донос. Верона полна австрийских солдат. Ликующие, пьяные, они шатаются по улицам города Ромео и Джульетты, горланят победные песни, лапают женщин, хохочут, паясничают. Вход в комендатуру. Ливия, внезапно обессилев, прислоняется к фонарю, потом берет себя в руки, переступает порог. Как автомат приближается она к столу генерала в белом мундире: «Я пришла выполнить свой долг верноподданной» — «О! Графиня австрийка?» — «Венецианка». Ливия бросает на стол письмо Франца, изобличающее его как дезертира. «Так. Понятно. Лейтенант был вашим любовником, сейчас вы хотите ему отомстить. Донос — это мерзость».

Дело сделано. Машина пущена в ход. И вот уже мимо Ливии, медленно спускающейся по маршам лестницы дворца, пробегает офицер с приказом о казни Малера. Слышны немецкие команды. Выходит и перестраивается взвод. Ливии никто не замечает.

Снова улица Вероны. Снова галдят и веселятся пьяные солдаты в расстегнутых белых мундирах. Взвод выволакивает Малера из подъезда. Ему заламывают руки. Уводят.

Потом — глухой барабанный бой. Комендантский взвод с ружьями. Место казни освещено факелами. Франца волокут к стене двое солдат, срывают с него шинель, связывают. Подходит священник. Команда. Залп. Франц падает. Барабанный дробь оборвалась. Взвод перестраивается и уходит. Четкий солдатский шаг и снова — теперь уже громкий — бой барабана. Несколько солдат возятся у тела Малера, берутся, уносят. Пусто. Барабан умолк. Конец.

Именно так — в сухом будничном ритме, в непрерывном, без паузы действии, отрывистыми монтажными кусками — снимает Висконти финал «Страсти». В этой стремительности есть брезгливость: с какого-то момента Ливия и Франц больше уже не интересуют Висконти.

И опять, и снова крушение мелодрамы. Пусть Ливии дано издалека видеть казнь, пусть ей дано прокричать свое отчаянное «Фра-а-а-нц!» — Ливия отлучена от возможности зрительского сочувствия. Отлучена низ-

кой прозой обстоятельств и собственных внутренних побуждений. Отлучена безразлично фиксирующим взглядом операторского объектива, беспощадной жестокостью режиссерских мизансцен, подчеркнуто «плоской» фонограммой. Музыка исчерпывается. Слышна только истерическая скороговорка Франца, деревянные возгласы немецких команд, безжизненная дробь барабанов.

«Страсть» кончается не на высокой ноте. Она кончается протокольно, как газетный отчет.

Творчество Лукино Висконти имеет — среди прочих — одну приметную особенность. Самые глубинные, самые выстраданные, самые важные для себя мысли он передает с наибольшей конспектностью и оголенностью формулы. Он либо обращает в зал прямую речь политического оратора, как то уже было в монологе Нтони Валастро и как то будет в монологе Чиро Паронди, которым режиссер через двенадцать лет после картины «Земля дрожит» и через шесть лет после «Страсти» завершит фильм «Рокко и его братья», — либо, как оно получилось в финале «Страсти», предъявит зрителю говорящий сам за себя протокол событий.

Такой глубинной, выстраданной, самой важной для художника мыслью в «Страсти» становится мысль о дезертирстве человека из истории. Мысль, крепнущая к концу этого многосложного, изнемогающего от художественного изобилия произведения. Дезертирство из истории, поиск своего отдельного, замкнутого в эгоизме или в страсти существования не случайно видится Висконти в обличье дезертирства примитивного, шкурного. И если Микеланджело Антониони в те же годы шел к убеждению в фатальной разомкнутости людей, к утверждению всеобщей неконтактности, запертости внутри микрокосмоса отдельной личности, то Висконти судит иначе. Он не приемлет замыкания.

белые ночи

ф

ильм начинается канонично. Никаких кадров, опережающих титры, снята белая бумага, на которой типографским шрифтом набрано заглавие. Это не факсимильное воспроизведение титульной страницы первого издания «Белых ночей», но шрифт все-таки неподчеркнуто старомоден — шрифт прошлого века. Бумага тоже прошлого века — камера Джузеппе Ротунно снимает строчки, напечатанные на ней, с очень большим приближением, так что перед нами — ее словно бы плетеная поверхность, ее «матерчатость». Предстоит увидеть экранизацию литературного произведения: Висконти предупреждает об этом, набирает в титрах фамилию Достоевского крупнее, чем свою.

Потом экран потемнеет. Вместо белой ясности бумаги с именами — автобусная остановка, мокрый вечер, привычный неон вывесок табачного магазина, аптеки, рекламка фирмы, которая по всей Италии торгует бензином.

В таком начале можно предположить демонстративность: первоисточник почтительно подан как первоисточник, книга снята с полки и открыта на первой странице, чтобы нагляднее был разрыв фильма с книгой. Не Петербург, а итальянский портовый город Ливорно. Не сороковые годы прошлого века, а середина нынешнего.

Определительный пластический мотив Достоевского — гигантские светлые пустые пространства ночного города. Белые ночи. Мизансцены прозы Достоевского — это мизансцены

какой-то особой разреженности. Правда, есть первая страница: город битком набит людьми, незнакомыми и то и дело сталкивающимися нос к носу; уличные сценки скомпонованы тесно — вот два чиновника, привычно встречающиеся на одном и том же углу, направляясь каждый в свой департамент, чуть не раскланялись по-приятельски, забыв о том, что все еще не представились друг другу; солидный господин торгуется с извозчиком, а девушка, высунувшись из окна, подзывает поближе разносчика. Потом все меняется. Фигуры возникают на огромном расстоянии одна от другой — фигура Настеньки, стоящей у парапета набережной, видна Мечтателю чуть ли не за несколько кварталов. Видна еще и потому, что она одна — «в этот час не встретишь живой души». Проходит абзац, пока Мечтатель приблизится к ней, замедлит шаги и минует ее с тем, чтобы лишь потом, опять в отдалении, остановиться. Остановится, потому что услышит рыданье Настеньки. Вернется, но и секунды не простоит с нею рядом — она тотчас оглянется на него и скользнет мимо него по набережной, а затем торопливо пересечет улицу наискосок, потом побежит, а он последует за ней все по набережной, и между ними установится расстояние, удлиненное робкой настойчивостью Мечтателя, не решающегося ни поровняться с Настенькой, ни хотя бы перейти на ее сторону тротуара.

У Достоевского снова и снова прозвучит и повторится напоминание о том, что город пуст, о том, что город светел, что здесь не встретишь ни души. Тому есть простейший бытовой мотив. Во-первых, ночь. Во-вторых, весна: все перебрались на дачу.

Первые две страницы повести Достоевского написаны плотно, вещественно, избыточно. «Удавалось ли мне встретить длинную процессию ломовых извозчиков, лениво шедших с вожжами в руках подле возов, нагруженных целыми горами всякой мебели, столов, стульев, диванов турецких и нетурецких и прочим домашним скарбом, на котором, сверх всего этого, зачастую восседала, на самой вершине воза, тщедушная кухарка, берегущая барское добро, как зеницу ока; смотрел ли я на тяжело нагруженные домашнею утварью лодки, скользившие по Неве или Фонтанке, до Черной речки или островов,—воза и лодки удесяте-

рались, усотерялись в глазах моих; казалось, все поднялось и поехало, все переселялось целыми караванами на дачу; казалось, весь Петербург грозил обратиться в пустыню».

Сама фраза нагружена, как эти возы. В ней есть оттенок гоголевской одической иронии. Переезжают на дачу. Исход. Великий исход из города. Из города вывозят плоть его, диваны турецкие и нетурецкие. Город дематериализуется. Высвобождаются эти огромные пространства. Изменившимся мизансценам прозы Достоевского отвечает изменение «фонограммы» его прозы: фраза становится легкой, разреженной, в ней отчетливость и ночная значительность шагов по плитам пустой набережной, в ней неизбежная странность ночных голосов на улице, где безлюдность делает шепот ненужным...

Город Висконти полон народу. Есть только несколько минут, когда проходит теснота. Город влажен, туманен. Кажется, что он влажен и туманен не от близости моря — кстати, моря ни разу нет, — не от изрезавших его каналов; кажется, что все эти стены, камни мостовой, крыши запотели так, как запотевают окна в комнате, переполненной людьми: оседает дыхание, испарения запертой там жизни.

У Достоевского бесконечно долги траектории блужданий Настеньки и Мечтателя, возникает ощущение неисчерпаемости города, бесконечности его. Все длится и ничто не повторяется.

У Висконти Марио и Наталия толкуются на пяточке. Это какое-то странное место, на которое все время возвращаешься. На него можно по-разному выйти — спуститься сюда или подняться снизу, с него можно по-разному уйти — сделать несколько шагов и зайти в бар на углу, уйти по верхнему или по нижнему уровню набережной, взять лодку, уплыть, проплыть, казалось бы, очень далеко — и снова оказаться все тут же, у моста, перекинутого чуть наискосок через очень узкий канал, у блестящих от сырости каменных подножий домов, у стены, залепленной слоями отмокающих афиш, под неживым и пристальным взглядом окон, ниш, подъездов.

В начальных титрах Висконти благодарит за предоставленную ему техническую помощь: Ливорно, снятый здесь, был весь выстроен на студии

«Чинечитта». Говоря точнее, построили не город, а образ города. Сохранилась рабочая схема этой единой архитектурной декорации — с ее каналами и сходами к воде, с ее зданиями и руинами зданий, со множеством ее лестниц, с бесчисленностью ее ступеней. Тут уже есть материально подготовленный, заранее обеспеченный монтаж: Висконти в «Белых ночах» часто обходится без склеек — а просто плавным движением камеры сменяет и место, и время. Прием этот имеет своим результатом искомое постановщиком ощущение вязкой текучести, странного, «дурного» движения, в котором отсутствуют начальные и конечные точки. Возникает образ «жизни без начала и конца», жизни, состоящей из произвольных и в то же время заданных кружений отдельных человеческих существований.

Кружений, у которых — при всей их достаточно подчеркнутой фатальности — есть бытовые, до пошлости определенные мотивировки; из них первая — повторяемость простого житейского цикла: служба, потом вялые поиски вечерних развлечений, потом снова служба, потом неотвратимое воскресенье, когда за вычетом все той же службы остаются все те же вялые поиски развлечений — только уже не на вечер, а на весь длинный день...

Фильм начинается с того, что к остановке подходит поздний автобус. Люди вернулись вечером из увеселительной воскресной поездки за город — с ними Марио. Усталые от отдыха, они несколько преувеличенно оживленно благодарят друг друга за доставленное удовольствие. Потом расходятся в разные стороны, прощаясь до завтра, — это, очевидно, сослуживцы. И будет это завтра, от которого некуда деться, и будут еще шесть дней недели, похожие, как близнецы, и будет опять — пусть не эта, пусть другая — автобусная остановка, и такое же в точности прощание — «спасибо за компанию... неправда ли, мы неплохо провели время?»...

Для Висконти важно именно так обставить первое появление Марио: среди прочих, от которых он неотделим и неотличим, сосуществующим с этими прочими пусть и в механических, пусть и неживых, но неизбежных внешних связях.

Мечтатель Достоевского является иначе: в своей полной особенности, в минуту наслаждения ночью, небом — таким звездным, таким светлым, что, «взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди?», в минуту наслаждения одиночеством: «Я шел и пел, потому что, когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя»...

Висконти тоже дает своему Марио минуту наслаждения, когда он, распрощавшись с сослуживцами, делает несколько шагов по действительно пустой улице. Эти кадры воспринимаются как пластический камертон и приводят к сопоставлению города Марио с городом Мечтателя, мечты Марио с мечтой Мечтателя, романтизма Марио с романтизмом Мечтателя. Все стало уже. Как-то приплюснулось. Потеряло пусть эфемерную, но вздымающую душу силу.

Один из французских критиков, писавших о «Белых ночах», заметил, что режиссер «заменял мост через широкую Неву мостиком через очень узкий канал». Критик не справлялся с текстом Достоевского, — там как раз канал, а не река, — но изменение почувствовано верно.

Тот же критик — Этьен Шометон — писал, что диалоги, вообще-то текстуально близкие к оригиналу, что-то потеряли в своей поэзии. Находил несколько напыщенным и деревянным Жана Маре в роли Жильца. Искренне недоумевал, почему Мария Шелл позволяет упасть на свою героиню каким-то отсветам комического, и с рецензентским великодушием прощал Висконти эти промахи.

Убывание поэзии в самом деле характерно для «Белых ночей», определяясь, на наш взгляд, не своеволием Висконти, но мыслью Достоевского. Ведь «Белые ночи» — это же не романтическая повесть о столкновении прекрасной и хрупкой мечты с грубой действительностью — это же совсем о другом. «Есть, Настенька, если вы того не знаете, есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, что светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на все иным, особенным светом. В этих углах, милая Настенька, выживается как будто совсем другая жизнь, непохожая на ту,

которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридесATOM неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное-пресерьезное время. Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого». Для фильма это самоопровержение мечтательства — ключевой текст.

О «Белых ночах» обычно пишут как об интермеццо в чреде киноработ Висконти. Но нам кажется, что это не так. Во всяком случае, с предыдущей его работой, со «Страстью», «Белые ночи» связаны определенно. Связаны прежде всего крепнущим интересом художника к исследованию всякого рода лирических «выгородок» от действительности, связаны жестким отрицанием всякой возможности таких «выгородок». Дискредитацией их, наконец.

Герои предыдущего фильма укрывались от действительности в страсти и становились низки, саморазрушаясь в этом своем укрытии. Герои «Белых ночей» ищут в мечтательстве укрытия не от бурь действительности,—бурь нет, есть стоячая вода «серьезной-пресерьезной жизни». Но Висконти приглядывается и к такой форме замыкания с ее, казалось бы, неотъемлемым правом на поэзию и высоту. Он ловит и развивает мысль Достоевского о том, что мечта вовсе не противоостоит тускло-прозаичному, до невероятности пошлому, но это «прозаичное, до невероятности пошрое» в себе самой таит, им становится.

Достоевский, говоря о мечтательстве, нашел слово «выживаетея», слово, пророчески точное, для его повести еще не самое главное, для фильма же приобретшее значение первостепенное. «Выживаетея» — это можно понимать двояко: жизнь выжила, выселила мечту в «довольно странные уголки», а она, мечта, выжила там, создала свое, «наорчно заказанное для этих углов» особенное светило.

У Достоевского есть ощущение высоты мечтательства, его превосходства над всей этой петербургской суматохой с ее департаментами и с ее диванами турецкими и нетурецкими. Но есть и другое,—«потому что уже давно приготовил я над самим собою приговор» (это говорит Мечтатель)... «Послушайте, знаете ли, что это вовсе нехорошо так жить!» —

беспокойно спрашивает собеседница Мечтателя, и тот не только вскрикивает ей в ответ: «Знаю! Знаю», но и итожит: «...такая жизнь есть преступление и грех».

Преступление и грех мечтательства — тема фильма Висконти. Тема, взятая у Достоевского, усиливается, наново оркеструется всей перестроенной образной системой. Усиливаясь, тема эта отнимается у прошлого века и присваивается современности.

В пору «Белых ночей» Достоевского мечта еще не до конца утратила свой поэтический потенциал — не утратила его потому, что еще оставалась мечтой о действии: человек, отрешенный от истории, отставленный от нее социальными обстоятельствами, хоть в воображении своем искал восстановления своего исторического достоинства. Грезы Мечтателя Достоевского — это не только грезы об единственной и небывалой любви («в палаццо, непременно в палаццо»), — это и «Варфоломеевская ночь... героическая роль при взятии Казани Иваном Васильевичем... собор прелатов и Гус перед ними... Дантон...». Но уже у Достоевского мечта вдруг спотыкается о порог какого-то «домика в Коломне... свой уголок, а подле милое создание». Потом она снова может воспарить, обставиться самыми пышно традиционными декорациями романтики, увиться миртами и розами, увенчаться нечеловеческим счастьем — и все равно иметь высшею точкой «свой уголок, а подле милое создание».

В пору «Белых ночей» Висконти поэтический потенциал мечтательства уже равен нулю, — так же как равен нулю его потенциал социальный. Мечтательство — времяпрепровождение, способ лирического самоудовлетворения. Для Марио его ночные блуждания становятся лирическими поисками лирических приключений. Он предан своим грезам, но так, как люди бывают преданы своим «хобби», — всем этим милым увлечениям в свободное время, вроде коллекционирования марок или погони за двадцать второй разновидностью золотой рыбки.

Висконти, который в сценарии так тщательно собирает весь диалог из подлинных фраз Достоевского, сохранив герою его исповедь мечтателя, отсечет всю «историческую часть». Его Марио в голову не

придет воображать себя на трибуне конвента рядом с Дантоном или рядом с Гусом на костре. Он не мечтает о чем-то, он просто мечтает себе...

Эгоцентрической безвыходности мечты и отвечает пластический образ фильма, его мотив самоуглубленных кружений в замкнутом и повторяющемся пространстве. Марио именно что кружит, мнимо разнообразит привычную ночную прогулку, то справа, то слева от себя оставляя запотевшие изнутри окна бара, вывески аптеки. Это не метания человека, не находящего себе места. Это и не экстатические шагания Мечтателя, которому нужно пройти версты и версты по бесконечным «перспективам», чтобы утомить, утолить что-то в душе своей. Это именно что прогулки, сначала в одиночку, потом вдвоем.

Та экстатичность, изнуренность мечтою, которая есть у Мечтателя Достоевского, в фильме Висконти передана Наталии (так здесь зовут Настеньку).

Озаренная и жалкая, одухотворенная и старомодная — Мария Шелл играет это единство удивительно. Да, Наталия с ее детским лбом, круглым и сияющим, с ее распахнутыми лучистыми глазами, с ее узким в плечах стареньким пальтишком, с намокшим от тумана облезшим мехом воротничка, поэтична и смешна, смешна не по недосмотру актрисы и не по причуде ее.

Попытаемся понять и весь характер треугольника Марио — Жилец — Наталия, как его решил в своих «Белых ночах» Висконти.

...Ночь вторая. Марио ищет и находит Наталию все на том же месте, где она ждет Джулиано, у моста, аркой перекинутого через узкую воду, под откровенно театральным небом, которое художник фильма написал размашистой кистью — романтического декоратора: клубящиеся тучи, бледная луна... И в этом пейзаже есть та же возвышенность и ненатуральность, «заказанность» особого светила — для мечтателей, — о котором говорил Мечтатель у Достоевского. Трепет девушки перед робкой настойчивостью ее вчерашнего случайного знакомца, ее бегство, ее попытка укрыться от Марио... Кажется, что ее поведение необъяснимо, притом что оно почти ритуально — по ритуалу, вычитанному из книг.

Наталия со всей искренностью, самозабвенно живет по законам романтического жанра. Она ведет себя неестественно — как живая, обыкновенная девушка нашего века, и естественно — как участница романтического вымысла. И по той же логике романтического она должна будет склониться на плечо к настигшему ее Марио, и потрясти, и тронуть его своей внезапной исповедью. Марио и Наталия усядутся на площадке, приподнятой над каким-то неглубоким квадратным котлованом, — на дне его дымно и неярко горит странный в городе костер, у костра смутно перемещаются человеческие фигуры. Наталия начнет рассказ, и здесь Висконти впервые осуществит главный монтажный прием этого своего фильма. Может быть, этот прием чуть близок «чистым переменам» в старом театре, когда сцена волшебным образом преображается при открытом занавесе: все меняется быстро, но плавно, без толчка, без паузы. Одно скользящее движение камеры (никакой склейки) — и мы оказываемся в иной декорации. А потом еще одно движение — и мы возвращаемся на те же камни, под ту же полуразрушенную стену, в качающиеся тени от костра. Так несколько раз. Только декорации будут меняться. Возникнет неправдоподобно высокая комната без окон, завешанная, застланная, заставленная коврами, развернутыми или свернутыми в трубку. Эти драгоценные ковры «1001 ночи» ветхи: их здесь штопают. Штопает подслеповатая бабушка в вязаном платке с помпонами, штопает ее пожилая компаньонка. И от проеденной молюю дыры поднимает свои готовые просиять глаза Наталия навстречу человеку, который торжественно откроет дверь и остановится на пороге.

Висконти дает своим героям жить по законам романтического в пределах романтического фильма — и непрерывно вводит отрезвляющие, снижающие подробности. Он может выбрать такой подробностью помпоны на бабушкиной шали или утюги на чугунной печке, мещанский подзеркальник в комнате Жильца, где среди флаконов и прочего парфюмерного хлама стоит прекрасно отретушированный — восемнадцать на двадцать четыре — фотопортрет нанимателя комнаты. Но было бы неверно думать, что Висконти стремится скомпрометировать романтическое бытовым. Он компрометирует романтику — романтикой. Высшим ее

воплощением и полной ее дискредитацией становится Жилец. Его играет Жан Маре.

Само приглашение Жана Маре на роль имело для Висконти очень важный смысл. Режиссеру нужен был этот актер именно в силу его абсолютной известности — не для того, конечно, чтобы украсить известным именем афишу. Режиссеру был необходим Маре в ореоле всех его романтических ролей, великолепных и низкопробных; Маре в ореоле обращенных к нему романтических грез поклонниц со всех континентов; Маре, закрепленный в сознании массового зрителя как паладин прекрасной дамы или как являющийся Золушке-продавщице на прекрасный час принц-уголовник.

Одним словом, Маре, в героях которого — героях массовых грез — воплотилось обаяние и обман житейского, покупного романтизма.

Висконти заставляет Маре утрировать Маре, пародировать Маре.

Джулиано представляет от имени мечты, в каждом шаге своем он соблюдает формальности некоего официального визита романтики. Отсюда важность его поз и многозначительность движений. Он не смотрит, а обращает взор, не ходит, а ступает, не заговаривает, а снисходит до собеседника.

И вообще он снисходит. Свершается его сошествие к Наталии...

Висконти оттенит его напыщенность и надутость в момент первого его появления, сунув ему в руку потрепанный чемодан, заботливо обвязанный веревкой, дав ему пригласить Наталию и старух в оперу на самые что ни на есть дешевые места: в фильме будет торжественный проход по совсем не торжественной лестнице на галерку; Висконти привинтит к его ложу никелированные шарики и украсит это ложе мещанским кружевным подзором. Но крайней точкой опровержения претензий героя станет сцена, по тональности своей безукоризненно романтическая.

В бледном свете утра, на удивительном для Ливорно снегу, воздвигнется и застынет в отдалении этот торжественный мужчина. И поля его шляпы будто станут шире, будто осенятся страусовыми перьями; и пальто его будет ниспадать складками романтического плаща. И он

значительно помедлит, прежде чем открыть объятия Наталии, прощая ей слабость сомнений и исполняя свою нерушимую клятву вернуться.

Он, этот торжественный мужчина, этот идеал грез, совершенен в своей условности и ею же дезавуирован. Если о Жильце Достоевского мы можем строить самые простейшие житейские предположения, гадать, какие же именно дела заставили его на год уехать из Петербурга, расстаться с влюбленной в него Настенькой, соображать, поехал ли он хлопотать о наследстве, о месте или по какой еще неотложной и реальной надобности, то о Жильце у Висконти гадать так невозможно. Жан Маре играет своего героя так, как художники фильма Марио Кьяри и Марио Гарбулья пишут здесь ночное небо над ждущей Наталией: не только соблюдая художественную логику романтического стиля, но и обнаруживая, публикуя театральную фактуру образа, его ненатуральность, его живописную измышленность.

Жилец словно бы и не реален: это какая-то лишенная жизненного объема материализация девичьих грез Наталии. Грез, воспалившихся в бедном уединении этого дома, среди этих пыльных ковров, среди этих ветхих старух. Он точка приложения мечты. Как становится Марио точкой приложения мечты для проститутки, которая профессионально и сомнамбулически бродит все на том же злосчастном пяточке у каналов. Снова и снова пройдет эта женщина в черном, со взглядом зыбким и неотступным, снова и снова будет ждать от Марио чего-то. У нее есть свой сутенер, ражий туповатый парень в кожаной куртке, с которым она спит, дерется, играет в шашки, коротая время до вечернего выхода на промысел. И тем нужнее ей Марио, как нужен был горьковской Насте ее Гастон — он же Рауль в лаковых сапогах и с благородными чувствами. Настя просто взяла Гастона из книжки, из этой самой лубочной «Роковой любви», с которой она не расстается. Женщина, которую играет в «Белых ночах» Клара Каламаи (через пятнадцать лет после «Одержимости» состоялась вторая встреча Висконти с актрисой), одарила и нагроулила всеми атрибутами Гастона вполне реального молодого человека, скитающегося по улице там же, где и она.

В фильме есть утро Марио, в плохоньком пансионе под пышным именем «Аврора»: с телефонными разговорами хозяйки в коридоре, заставленном этажерками и сундуками; с жалобными скандалами постояльца, которому не хотят выгладить брюки,— а ему так важно выглядеть получше, он так внимательно сначала критически, а потом удовлетворенно рассматривает себя в зеркальце во время чистки зубов... Тотчас за сценой утренней идет сцена вечерняя: в полупустом еще баре проститутка, подняв глаза от своих шашек, зачарованно и медленно провожает взглядом Марио. А когда он, выпив свой кофе, торопливо поставит чашку и бросится за мелькнувшей в туманном стекле бара фигурой Наталии, этот взгляд проследит за его быстрым движением так же медленно, так же завороженно.

Марио достигнет Наталию, начнется вторая ночь их блужданий и открыто-венностей,— и проститутка в черном мантио будет издали, как загнипнотизированная, скользить в отдалении.

Наталия создала своего идола для того, чтобы затем, заразив своей экзальтированностью Марио, стать идиолом для него, кто давно уж, того не ведая, был идиолом, точкой приложения мечты для немолодой проститутки из порта.

У каждого здесь есть свой гипноз, своя наркомания мечтательства, изнурительная или пока еще только приятная.

Еще раз сравним «Белые ночи» Достоевского и Висконти; в повести, в этом лирическом диалоге, три ночи длящемся на просторах пустынного города, есть ощущение единственности и исключительности переживаемого Настенькой и Мечтателем. В фильме мечтательство заразительно и чуть ли не повалыно. Оно размножилось и измельчало. Ему ответила в фильме музыкальная тема мечты,— лишенная силы и порыва, сладкая, старомодная, с распевом традиционной итальянской оперной арии. Марио появлялся в фильме на иной музыкальной теме. Это была музыка ночного города — холодная, медленная, прерывистая, с синкопами и диссонансами. А потом он словно бы заразится от Наталии, и в третью ночь его страстным признаниям, его сбивчивым фантастиче-

ским надеждам на счастье ответят в оркестре те же струны, что раньше аккомпанировали ей.

Висконти держится очень близко к сюжету Достоевского, пересказывая на экране историю о том, как молодая девушка, в волнении ждущая обещанного возвращения своего возлюбленного, делает поверенным своей любви случайного встречного, ищет у него участия и помощи, непрошенно получает его любовь, и уже готова принять ее, отчаявшись в своем ожидании, как вдруг — после трех ночей промедления — является он, и Мечтатель снова остается в своем одиночестве. Висконти делает лишь одно отступление от фабулы: когда Наталия доверчиво поручает Марио отнести ее письмо к медлящему явиться Джулиано, герою Висконти не хватает благородства героя Достоевского. Он медленно рвет это письмо, и обрывки еще медленней летят вниз, на почти стоячую черную воду канала.

Почему он так делает? Зачем это нужно автору фильма? На это отвечает сам фильм.

Была сцена, когда Марио и Наталия, нервически восторженные, перебивая друг друга, сочиняли письмо Джулиано, и девушка обдавала Мечтателя благодарным светом своих глаз, а потом убежала, чтобы не спать всю ночь, чтобы грезить и ждать ответа. А Марио остался.

Ритм утратит свою экзатическую взвинченность. Стихнет. Марио сядет на каменный парапет. И откуда-то издали, с моря, которого мы ни разу не видели и не увидим в этом фильме, послышится по-ночному отчетливый крик буксира. Марио встанет, устало взойдет на «мост вздохов», а на другом мосту, чья арка развернута под углом, замаячит черная фигура панельной мечтательницы. Она приблизится к Марио, остановится совсем рядом с ним — все так же молча, все так же замороженно, потом проскользнет мимо и остановится, прикованная к нему взглядом, в стороне. Марио, проводив ее отсутствующим взглядом, вынет письмо и почти машинально разорвет его на части, и только музыка вскрикнет на высшей ноте звучания темы мечты и вступит зыбкая, холодная тема городского морока и проводит уходящего Марио. Проститутка в который раз снова пройдет по мосту, спустится на маленькую

площадь перед баром с его уже погасшей витриной, лениво поправит чулок, потянется, зевнет. А откуда-то, уже совсем издали, нарушая это постоянное для фильма ощущение тесного замкнутого пространства, не позовет, но прозвучит еще раз гудок выходящего в море буксира.

Утром Марио просыпается охрипшим и простуженным, обвязывается шерстяным платком и, подвернув полосатые пижамные штанины, парит в тазике ноги, чтобы вылечиться от насморка, подхваченного под романтическим ливнем минувшей ночи. День, как всегда в этом фильме, выпадает. А вечером Марио опять отправляется бродить, как бродил до встречи с Наталией.

Улица. Много людей. Дребезжит губная гармошка: у ног бродячего кукольника пляшут на ниточках игрушечные человечки. Кто-то стреляет в тире, почти все жуют изогнутые палочки из сладкого теста, и Марио тоже жует, тоже подходит к тире, тоже останавливается возле куколок. Улица похожа на галерею торгового пассажа: витрины, витрины. В одной из них торжественно и отрешенно от толпы возлежит воздушное убранство невесты. Сквозь эту витрину Марио увидит Наталию, засмотревшуюся на фату, и поторопится уйти, пока она его не заметила. Остановится у другой витрины, сконфуженно и охотно улыбнется девушкам, которые обратят на него внимание и с той стороны разделяющего их стекла напишут пальцем «чао!». Марио с определенным удовольствием плывет в этом людском ручейке, плывет вместе со всеми. И тут вообще нет ощущения — вот все, а вот он. Никакого «одиночества в толпе» — скорее толпа одиночеств, довольно спокойных и вполне благожелательных друг к другу одиночеств, ищущих развлечения.

Наталия и Марио столкнутся. Она кидается к нему, маленькая, разряженная, в шляпке, украшенной смешной розой. Она по-вчерашнему восторженна и говорлива, а ему вовсе не хочется ее видеть. И она почти насильно под руку увлекает его во вчерашние ночные переулки, на вчерашнюю набережную.

Герой фильма Висконти рвал письмо Наталии к Жильцу не совсем по той причине, которую он назовет в очередном припадке романтической нежности, пылко признаваясь девушке в любви и подтверждая это свое чув-

ство надрывным неблагородством своего проступка. Марчелло Мастрояни (Марио играет именно он) с тончайшей точностью передает и истинные побуждения и искренний самообман героя. Марио рвет письмо с естественной усталостью от всей этой неестественности, от всей этой воспаленной приподнятости недействительных чувств. Рвет, словно бы вспомнив то, что угадывал еще герой Достоевского: «—...знаете ли, что это вовсе не хорошо так жить?» — «Знаю... знаю...»

Наталия «Белых ночей» Висконти в противоположность Настеньке этого вовсе не знает. И третья ночь фильма — во всей ее непоследовательности, загроможденности переживаниями и событиями, объяснениями и срывами — эта ночь в ее меняющихся ритмах, то зыбко плавных, то четких и безумных, с ее монтажными фразами, которые напоминают задыхающиеся от эмоционального избытка периоды прозы Достоевского, — это вакханалия мечтательства. Его Вальпургиева ночь, когда человек то пытается вырваться из этого хоровода и вырвать из него свою подругу, то, увлекаемый ею, очертя голову кидается в самый омут самозабвения, упивается состоянием какой-то лирической невесомости.

Третья ночь фильма может быть воспринята едва ли не как романтический балет. Центральной сценой становится танец, череда танцев, противоборство танцев.

Марио не дал Наталии увести себя на условленное место свидания с Джулиано, и они пошли в какой-то дансинг, а может быть, ночной клуб или просто ресторанчик, куда собираются потанцевать. Из-под грозовых театральных небес под низкий потолок прокуренного зала — за столик, к которому, протискиваясь среди танцующих, подходит официант.

Марио хочет вытащить Наталию и себя из блаженной трясины грез, встать на твердую почву жизни такая она есть. Но мы уже сказали: третья ночь становится своего рода балетом. Здесь нет столкновения реальной жизни с романтическим вымыслом, а есть хореографическое противостояние «танца жизни» и «танца вымысла». Происходит своего рода «перепляс тем».

Марио в его немодных широких штанах, Наталию в ее бархатном платье с кружевным воротничком здесь сразу встречает веселая, сумас-

шедшая и злая улыбка парня в черном свитере; парня с диковатым, странным разрезом глаз, с острыми ушками фавна, с неизменяющимся как масочка выражением лица, которое не поймешь, любопытство ли в нем, издевка ли, или эта ухмылка просто обязательна как джинсы и черный свитер.

Он пляшет для Наталии, пляшет рок-эн-ролл. И опять неизвестно, пляшет ли приглашая или шокируя. И если Наталия в инфантильном восхищении бьет в ладоши и заливается счастливым детским смехом, то Марио смотрит на выверенное безумие рок-эн-ролла, на все эти движения-вскрики с ужасом и с завистью, с отвращением и с азартом... И когда парень за руку рывком вытащит Наталию в танец, и она — все с тем же захлебывающимся смехом, на подламывающих каблуках, будет усердно подплясывать партнеру, Марио выйдет в круг и притопнет ногой. Он делает это с самоощущением человека, который кинулся защищать свою любимую. Делает это ожесточенно и неумело, серьезно по внутренним побуждениям и безнадежно комично. Он топчется, выделяет коленца, пускается вприсядку. Марио танцует зараз все те танцы, которые он не умеет танцевать.

В том, что танцует парень, столько же реального, сколько и отталкивающего. За ними — за этим танцем и этим танцором — откровенность и подлинность скуки, откровенность и подлинность злости, откровенность и подлинность города, не занимающегося мистификациями. Это самая высокая, самая пронзительная нота фильма. И именно от этого танца, от этой его безнадежной откровенности стремглав и внезапно убежит Наталия, услышав где-то там, на улице, сварливый голос: «Джина-а-а, уже десять часов!» Марио бросится за девушкой, не с тем, чтобы отрезвить ее, а на этот раз чтобы самому с головой уйти в это марево, пропасть в нем и укрыться.

Марио настигнет Наталию, она вырвется от него, а потом вернется снова. Они будут говорить, перебивая друг друга: не диалог, а два монолога одновременно. Но не слова здесь будут главными, а мир, который придет вокруг них в какое-то текучее движение. И когда Марио увлечет Наталию вниз по ступеням, к лежащей где-то глубоко-глубоко воде, когда

начнется их странное как во сне плавание по каналу, как по какой-то подземной реке, и над их головами поплывут изнанки мостов, граниты набережных, опять какие-то костры, опять какие-то недвижимые фигуры — в этом плавании будет фантастичность и условность, как будто лодка стоит неподвижно, а за ней на театральном горизонте движется панорама. Декорации сменяют друг друга, как в «Спящей красавице», когда принц Дезире плывет сквозь зачарованный лес.

И снег, который обильно и легко вдруг начнет опускаться на темную тяжелую воду, будет тоже фееричен, тоже щемяще театрален...

И за пологом волшебного снега, сгущающегося и редющего, затем с неизбежностью должна воздвигнуться — как апофеоз мечтательства — фигура героя Жана Маре, героя-пародии. Романтизм возносится здесь до своей высшей точки. И в этой высшей точке он оказывается смешон.

Своеобразие, сложность и сила «Белых ночей» Лукино Висконти — в том, что это фильм романтический по форме и антиромантический по мысли.

Важно вспомнить, в каком идейно-художественном окружении он появился. 1957 год был годом, когда повседневной стала болтовня о кризисе итальянского кино, притом что зритель был в изобилии обеспечен подвигами Геркулеса (фильм Франчиши), латами рыцарей, освобождавших Иерусалим (фильм Брагальи), абордажами «Корсара полумесяца» и любой другой исторической бутафорией. Цвел яркий и убогий романтизм ежедневного кино. А ведущими в глазах кинокритики становились такие фильмы, как «Ночи Кабирии», как «Фортуелла» по сценарию того же Феллини с той же Джульеттой Мазиной — все с той же темой мерзости жизни и лирического гипноза. Усиливалась струя феллиниевского романтизма — мечтательного, горького, засасывающего. На мировом экране переживали свою вторую славу многие фильмы Марселя Карне с их персонажами, приходящими из тьмы и в нее уходящими, со смутной музыкой их туманов и пароходных сирен, с роковой неизбежностью их случайностей, с робкими рассветами человеческого счастья, такого внезапного и такого обреченного.

«Белые ночи», казалось, естественнее всего сопоставляются с фильмами Карне. Манера оператора Джузеппе Ротунно заставляет подчас вспомнить свет этих фильмов, рассеянный и полный тайны. Сходство декораций у Висконти с декорациями Траунера, постоянного художника Карне, с самим принципом этого выстроенного в павильоне «образа города», очевидно. Сопоставление работ Карне и Висконти, однако ж, оказывается их противопоставлением.

Герой Карне обычно нисколько не мечтатель — стоит напомнить, что классическим его воплотителем был молодой Жан Габен («День начинается», «Набережная туманов»). Габен с природностью его «богоданного» реализма, с врожденным его демократизмом.

Реальный человек окружается, обволакивается странным, лишенным реальности миром и гибнет в нем. Герой не мечтатель — мечтатель и романтик здесь автор.

У Висконти иначе, иначе потому, что его фильм — это фильм о мечтательстве, поставленный человеком, кому оно социально ненавистно из-за своей исходной антисоциальности, из-за своей обессиливающей наркотической соблазнительности.

рокно и его братья

С

ледующий фильм Лукино Висконти был показан на Венецианском фестивале 1960 года.

Летом того же года в Москве Италия показывала штук сорок короткометражных фильмов. Это были ленты без претензий, одинаково информационные, рассказывали ли они о «Пизе, очаровательном городе» с его падающей кампаниллой, о «Прелестях Ривьеры» или о строительстве нефтехимического завода и производстве пластмасс. Добросовестные и в то же время рекламные кинобуклеты, сделанные на экспорт. Только на сей раз Италия наряду со своими прославленными и расписанными по сотням туристских справочников красотоми чуть ли не впервые предлагала вниманию публики свою промышленную, индустриальную новь — новь «экономического чуда».

На пустынных и болотистых пространствах древней земли выростали элегантные в своей выверенной целесообразности конструкции из стали и стекла; легко и напряженно — по колесу в снегу альпийских высот — шагали с горы на гору, через потоки и ущелья марсианские башни высоковольтных передач; на наших глазах происходило таинство рождения нужных вещей из ничего — из воздуха, из воды... При этом чудо, добросовестно запечатленное на отличной цветной киноплёнке (к слову сказать, нам показали и то, как эту плёнку изготавливают, — показали отлично работающий химический комбинат «Феррания» близ Милана), было до удивления лишено чудесного, лишено поэтического. Чудо было дело-

вито организовано, плодovито и скучно. На первых порах хотелось сетовать в связи с этим на малую талантливость документалистов, но мелькали имена людей, чью талантливость мы уже знали (Алессандро Блазетти, Пьеро Порталупи — оператор «Нет мира под оливами») или должны были скоро узнать (Эрмано Ольми — автор «Вакантного места»)… И мало-помалу в этой повторяющейся сухости аккуратных цветных кадров, в повторяемости ритмов, быстрых и однообразных, безразлично бодрой перечислительности объектов проступала своего рода кинопанорама Италии, какой она становилась к концу пятидесятих годов.

Фильмы назывались «Чудо в Ферраре» или «Гигант Равеннь», но в них отсечены все исторические ассоциации: в самом деле, химия нефти, разрабатываемой в Равенне, не имеет ровно никакого отношения ни к Теодориху, ни к Данте, равно как производство пластмасс в Ферраре — к рыцарскому двору Д'Эсте и к Торквато Тассо. Фильмы снимаются так, будто было какое-то еще незанятое место — «пустующий участок», — а потом пришли и пустили его в дело.

В кадр очень часто попадают лица строителей или рабочих — не то чтобы камера старалась приглядеться к ним, но так или иначе они попадают в поле зрения. Мы помним, как итальянский неореализм был зорок к каждому лицу в толпе, как он умел угадывать о человеке все — угадывать его происхождение, его социальную и личную биографию. Но в документальных фильмах, о которых идет речь, социальная и личная биография людей словно бы не существует, словно бы отсечена, как и историческая биография края, где они работают. Люди функционируют на своих рабочих постах четко, с программированной заранее отдачей сил, по напряженному графику. Люди получили работу — они в ней очень нуждались, получили службу, место (Эрмано Ольми потом так и назовет свой фильм — «Il posto» — «Вакантное место»).

Документалисты не снимают здесь драмы рабочего, превращенного в придаток машины, как не снимают и рекламных улыбок у станка. Они снимают будничный день итальянского «экономического чуда», как он видится не склонной к обобщениям кинокамере. День благополучный и безрадостный.

Почти насильственно заставляя себя фантазировать о закадровой жизни тех, кто попал в эти документальные ленты, видишь их разве что за такими вечерними занятиями, за какими мы видели Спартако в «Самой красивой» — притом, что квартира, может быть, уже и построена, а то и получена.

Экономический подъем, а он начинался в Италии со второй половины пятидесятых годов, на первых порах совершенно явно сопровождался спадом нравственным, спадом революционных настроений: руководители Коммунистической партии Италии именно так оценивали эту пору, предупрекая вместе с тем временность такого спада.

Фильм Висконти «Рокко и его братья» посвящен этой поре и концу этой поры.

Фильм — еще на его вступительных титрах — начинает песня. Песня-жалоба, песня-прощание, печальная и страстная. Это тема покинутой родины, тема оставленной земли. Но земли на экране нет. Есть миланский вокзал — огромный застекленный и закопченный ангар, гулкий, деловитый и неприютный. Мы видим кучку южан, семью Паронди, немного потерянную здесь, где все приехавшие либо были кем-то встречены, либо без промедления направились к себе домой. На опустевшем перроне, не теряя времени, уборщики моют швабрами вагоны. Потом мы видим проезд семьи Паронди в трамвае: Симоне восторженно крутит головой, дивясь движению и вывескам, и Рокко тоже засматривается на всю эту суматоху ранних огней осеннего вечера. Видим ссору в квартире, где живет и находит себе невесту старший сын, Винченцо, и патетический уход матери в сопровождении ее рослых растерянных парней. Видим беспокойство о месте для первого ночлега. И вот уже по серой миланской улице движется тележка с небольшим имуществом Паронди, — дворничиха без недоразумений отперет ворота, скажет, куда проехать, а во дворе вслед новым жильцам привычно проворчат: «Сколько их понаехало»...

Город не распахнется гостеприимно, и, однако же, расступится, примет в себя. Так или иначе, но в первую же зиму своей миланской жизни парни устроились.

В тексте сценария настойчиво, крупным шрифтом помечены даты того или иного, вполне житейского события в жизни семьи.

В фильме, каким он вышел на экран, Висконти заменил титры-даты титрами-именами. Там, где у него стояло «1955 год», появилось имя «Винченцо». Поскольку дальше пойдут такие же заголовочные для той или иной части картины имена «Симоне», «Рокко», «Чиро», «Лука», то проще всего предположить, будто Висконти делит свой фильм на новеллы, в каждой из которых действие ведет один из братьев. Но это не так: в первой части, озаглавленной «Винченцо», с героем, носящим это имя, ничего не случается. Тут происходит всего лишь благоустройство семьи, как бы само собой идущее налаживание быта, его пока еще не вызывающее тревоги «капсулирование» в себе самом.

В замене дат именами нам видится что-то вроде персонификации тенденций данного участка времени. И 1955 год для Висконти есть «время Винченцо», время умиротворенных требований, тех самых, простейших, бытовых, которые еще незадолго до того вздымались как лозунги героями неореалистических лент. У Паронди есть свой велосипед, даже несколько — на одном разъезжает со свертками свежeweыглаженного белья Рокко (он служит в прачечной), на другом развозит какие-то коробки мальчишка Лука (у него тоже есть место). Есть крыша — сначала это подвал, потом — муниципальное общежитие, куда город переселяет нуждающихся в жилье, ставя их на очередь, а потом — квартира, полученная, кажется, Чиро, — довольно хорошая квартира со всеми удобствами. И для всех есть работа.

История нового итальянского кино знает два до скандала открытых столкновения фильмов и официоза: знаменитая нотация статс-секретаря Андреотти, сделанная им Витторио Де Сика («внушая всему миру ошибочную мысль, будто Италия, изображенная в «Умберто Д.», — это подлинная Италия середины XX века, Де Сика оказал плохую услугу своей родине...»), и откровенный нажим на жюри, лишивший «Рокко и его братьев» законно принадлежавшего ему золотого приза Венецианского фестиваля 1960 года. Газета «Паэзе» описывала это так: «Под ураганный свист Андре

Кайятт принял из дрожащих рук мертвенно бледного Эмилио Лонеро «Золотого льва». Свист заглушил жидкие аплодисменты публики, приглашенной во Дворец кино дирекцией фестиваля. Люди продолжали свистеть, полные ярости, возмущения, не обращая внимания на полицейских чиновников, тщетно старавшихся остаться незамеченными в своих смокингах и черных костюмах. Полиция оцепила Дворец и снаружи. Казалось, что Лонеро и его подручные боялись чуть ли не народного восстания. В зале стоял сплошной свист, колоссальное «нет» сотен голосов, когда Кайятт с кислой улыбкой взял премию... Зал хором скандировал: «Висконти, Висконти!»

Властям, откровенно возненавидевшим новый фильм Висконти, не удалось хотя бы сформулировать свои претензии: цензура в конечном счете требовала изъятия считанных метров пленки. Если вся прогрессивная Италия встала на защиту эстетической неприкосновенности этой картины, если дело дошло до митингов, то речь шла не о купюрах. Один из студентов, ответивших на организованную в ту пору открытую анкету, писал: «Такой фильм, как «Рокко», должны посмотреть все. Абсолютно бесполезно цензурировать здесь ту или иную сцену, ведь речь идет об общем идейном содержании. Вмешательство цензуры совершенно бессмысленно: такой фильм придется или запретить совсем, или принять его как он есть»¹.

Андреотти порицал Де Сика, не желающего видеть усилий христианско-демократической Италии, которая сооружает «крышу» для Натале и Луизы, подыскивает место для Антонио Риччи... Лет через десять после своего письма 1951 года Андреотти мог бы козырнуть (как и козыряет постоянно в предвыборных кампаниях его партия): мы строим 500 тысяч квартир в год, мы создали за это время 4 миллиона новых рабочих мест! Висконти помнит об этом. Не отрицает фактов. Вроде бы по логике Андреотти, фильм «Рокко и его братья» должен был устроить начальство. Висконти не ищет еще довольно-таки многочисленных в Италии трудящихся, отсекает в фильме то, что было в литературном сценарии,— пейзаж ни-

¹ Статья «Рокко и цензура» в сборнике «Тетради кинокружка», стр. 26.

щей крестьянской Лукании. Он изображает мир, объективно благополучный с официальной точки зрения. Чудное «время Винченцо».

«Время Винченцо» было задумано и организовано, на организацию были отпущены средства, и большие. Страну, голодную и недовольную, кормили, чтобы она была довольна. Чтобы люди сидели по домам, женились, стряпали, смотрели телевизор, рассуждали о политике и футболе в семейном кругу. Отчуждение «простого человека» от исторической жизни совершалось не без приятности. Его, этого человека, соблазняли полной свободой в собственных четырех стенах. На его душу никто не претендовал — живите себе.

То была попытка свести на нет социальную напряженность, раздробив, размыв на атомы плотную классовую среду, в своей плотности готовящую угрозу взрыва. То была своего рода утопия — буржуазная утопия новых дней. Если в ренессансных мечтах Мора и Кампанеллы, во вдохновенных социальных чертежах Сен-Симона и Фурье главной была идея разумного и взаимно обогащающего объединения людей в «Городе Солнца», — утопия «экономического чуда» была деловитой утопией людского разъединения. Мир дробился на сотни тысяч «городов торшера», с пятью-шестью обитателями, умиротворенно роящимися вокруг электрического семейного очага.

Фильм Висконти антиутопичен. Он анализирует как факт дробность мира — искусственно, насильственно создаваемую дробность. «Рокко и его братья» — это поставленный художником-социологом фильм об опыте внесоциального существования. О катастрофичности этого опыта.

Замысел, сложный уже сам по себе, осложнен целым рядом привходящих творческих обстоятельств. В картине обнаруживаются напластования разноустремленных режиссерских намерений, но не эстетических, как то было в «Страсти», а по преимуществу социально-аналитических. Начать с того, что «Рокко и его братья» были для их автора второй и мучительно — на двенадцать лет — запоздавшей частью задуманной трилогии. Сценарий дает это увидеть с наибольшей ясностью.

...Четверо молчаливых и торжественных юношей из Лукании предают морю гроб с телом отца. Тот же ветер, который рвал тяжелые траурные

покрывала женщин Ачитреццы, гонит волны, готовые принять гроб, сры-
 вает слезы с глаз, уносит простые и древние слова прощания. Висконти
 потом отсечет это эпическое начало, оставив его отзвук только в песне,
 открывающей фильм. Он уже чувствует невозможность такого вот пря-
 мого сближения двух частей своей трилогии. Он еще сделает множество
 попыток этого сближения; ему будет чрезвычайно важна — как знак
 преемственности двух частей трилогии — та семейная фотография, что
 висела в доме Валастро и была снята со стены, когда угрюмые молодые
 мужчины и мать ушли отсюда, с узлами и детьми. Та семейная фотогра-
 фия, на которой семья Паронди снята в той же почти иконной тради-
 ционности группового портрета. Деревенский фотограф вешает зади
 драпировки и помещает пусть написанный бродячим маляром, но торже-
 ственный и мечтательный горный пейзаж, как на старых итальянских об-
 разках святого семейства. Мать и отец в центре, у нее на руках младший.
 А в позах остальных сыновей столько же провинциальной напряженности
 перед аппаратом, накрытым черной простыней, сколько и наивного, но
 горделивого самоутверждения семьи, рода. (Висконти в беседах с кино-
 критиками подсказывал им внимание к этой фотографии, перешедшей из
 фильма в фильм.)

В литературном сценарии есть начальная часть, озаглавленная «Мать».
 Висконти будет потом подчеркивать, как ему важна она, эта женщина,
 играть которую он позовет греческую артистку Паксину. «Корень, от
 которого все произрастает. Источник деятельной энергии... Тут какая-то
 материнская властность: дети для нее почти вещи, силы, которые надо
 пустить в ход... она глава дома. Она тут все. Не знаю, заметили ли вы
 на семейной фотографии отца: его почти не видеть, он вот такусенький.
 Сыновья в мать. Она форма, отливка. Все эти пятеро — сильные, рослые,
 красивые — такие, как она мечтала, похожие на нее... Она властвует над
 своими детьми, над этими силами, которым дала начало»¹.

Но такой матери в фильме нет, как нет и эпического начала. Есть суетли-
 вая толстая женщина, которая уже не с эпической, а с мещанской вла-

¹ «Schermi», Рим, 1960, № 28.

стностью распоряжается в семье. Нет надгробного слова, сказанного со скалы над морем-могилой, а есть приколотый на груди овальный портрет усопшего, обрамленный черным матерчатым рюшем — синьора Розария многозначительно поправляет его в сознании своей вдовьей исключительности и в укор сыну, который в несоответствии с ее планами задумал жениться.

Различия литературного сценария и фильма нельзя объяснять только произошедшей по ходу дела сменой жанрового или стиливого строя. Если эпос уступает тут место бытовой драме, даже бытовой мелодраме, то за этим стоит еще и изменение жизни.

«Земля дрожит» завещала Висконти продолжить рассказ. Он запоздал с этим продолжением. Торможение было тем драматичнее, что трилогия задумывалась как своего рода летопись Италии — эпический репортаж. Ей была противопоставлена историческая дистанция, ретроспективность.

В «Рокко и его братьях» в тесноте сосуществуют словно бы два фильма — вторая (снятая по старому обязательству) и третья часть трилогии. Третья часть пересиливает. Пересиливает от варианта к варианту сценария. Все связанное с заданиями второй части сокращается, конспектируется. Так, сокращается и конспектируется в фильме «проблема Юга».

«Попытаюсь дать какое-то представление о моей новой работе. Она задумана как трагедия: распад семьи с Юга, так и не сумевшей приспособиться к условиям жизни на Севере. Это весьма актуальная драма — несообщаемость между областями страны остается по сей день тревожной... Я думал об этой теме много лет...»¹. Да, Висконти много лет думал именно об этой теме. И именно в соответствии с ней строил начальные сюжетные наброски. «В Милане семья поселяется в нищем квартале. Все ищут работу. Никто не находит. И очень быстро атмосфера города грязнит и разрушает их... Измученные, сброшенные на дно социальным роком, члены семьи обречены на медленное умирание... Рокко теряет рассудок: бегство в Милан отняло у него возможность здорового и нормаль-

¹ «Кайе дю синема», 1960, апрель, № 106.

ного существования. Мать возвращается на Юг с младшим из своих сыновей»¹.

Был еще один вариант, другой способ сюжетной разработки все той же проблемы. Подробно рассказывалось о плане и деятельности Чиро, который мечтает послужить объединению Севера и Юга — конкретно Лукании и Ломбардии. «Мы предположили, что братья могли бы купить сообща грузовик. Они понемногу выплачивают за него и пользуются им, чтобы вывозить из Лукании, ну, скажем, прованское масло или какие-нибудь тамошние продукты. Чиро совершает путешествия между Луканией и Миланом, так что он вроде бы и не бросил свою деревню, а, наоборот, связал ее с Севером. Однако все это показалось мне настолько притянутым за уши, что я все это выбросил»².

Так или иначе, но проблема Юга оказалась вдвинутой в проблемы «экономического чуда», — и прежде всего в его духовные и моральные следствия.

«Я пытаюсь передать сложный распор социальных сил в обществе, — говорил Висконти. — Мои герои, может быть, сталкиваются в сугубо личном взаимодействии, но все равно их частные поступки обусловлены совокупностью событий, которые выходят за пределы какой-то отдельно взятой, интимной истории».

В «Рокко и его братьях» герои действительно сталкиваются в сугубо личном взаимодействии, предоставлены самим себе, а их нравственный выбор, кажется, лишен жесткой социальной обусловленности. В фильме — иступленная напряженность, стиснутость, преувеличенность внутреннего психологического содержания. Герои изъятые из прямого исторического действия, заперты в капсуле внутрисемейного существования, отторгнуты от эпоса и обречены на мелодраму.

В ту пору когда Висконти еще думал о «Рокко» прежде всего как о второй части трилогии, как о расплате по обязательствам своей сицилийской эпопеи, он с нервной настойчивостью сопротивлялся этому уклону взятого им нового материала: «Ни в коем случае не собираюсь ставить фильм

¹ «Кайе дю синема», 1960, апрель, № 106.

² «Schermi», Рим, 1960, № 28.

как мелодраму. Только как реалистическую трагедию». Но если сопоставить принципы сюжетосложения в «Рокко и его братьях» и в «Земля дрожит», несходство оказывается разительным.

Как в «Илиаде» есть одно движущее все событие — гнев Ахиллеса, так «Земля дрожит» (художественная логика фильма допускает параллель с Гомером) имеет свое простое и единственное исходное событие социального эпоса: Нтони Валастро не хочет больше отдавать свой улов скупщикам. Сюжет первой части трилогии Висконти элементарен, он массивно прост. Его можно изложить в одной фразе.

Если образцом для первой картины был эпос, то вторая строилась по законам совсем иным.

Сюжет «Рокко» лишен простоты. Он весь в переплетениях. В нем есть извилистость, расщепленность, система переноса фабульных ударений с одного героя на другого.

Висконти отталкивался от второразрядного романа Джованни Тестори «Мост через Гизольфу», от его схемы городской бульварной беллетристики с «вечными темами» этой беллетристики: с любовью братьев к одной женщине, с безумной страстью этой «падшей» к чистому юноше, с ее попыткой духовно возродиться в новой светлой любви, с кровавой мезьью отвергнутого любовника.

На первый взгляд можно подумать, что Висконти только облагораживает эту схему своим мастерством реалиста-психолога. Но при чем тут социология, обещанная им? На этот вопрос уже отвечала советская критика. «Есть дежурная укоризненная фраза: «Картина замкнута в кругу психологических и нравственных проблем, в кругу семейных и любовных переживаний». Правда. Картина замкнута. Многим из тех, для кого очевидна эта замкнутость, кажутся странными утверждения Висконти, который говорил, что в «Рокко» его интересовал прежде всего социологический анализ, что он шел от положений Антонио Грамши. Конечно, из затруднения мысли можно выйти самым простым способом — можно сказать: мало ли чем художник вдохновлялся, чего он хотел, — на экране же представлено нечто отличное от его намерений. Но Висконти меньше всего похож на художника, творящего по наитию, как бог положит на душу...

Если он говорит, что в «Рокко» он был занят социологическим анализом, можно ему поверить. Он анализирует природу замкнутости, отъединенность частной жизни от жизни исторической. Перед ним очень сложный мир. Прямые связи в нем перерезаны. Причинность изменена; кажется, что она вовсе разрушена...»¹

Отсюда — изменение сюжетосложения: человек, отрешенный от «исторической жизни», где он был главным действующим лицом, загоняется в замкнутый лабиринт мелодрамы. Для него история словно бы кончилась. Но для режиссера она не кончилась. Именно поэтому, словно бы без всякой видимой надобности, Висконти врубает в текст сценария титры-даты, подписи времени. Сама отрешенность героев от истории возникает как примета определенного отрезка истории, его дурная черта.

«Время Винченцо» оказывается чревато «временем Симоне», «временем Рокко». Идиллия «города торшера» оказывается мнимой: утопия не состоялась. Человек, искусственно загнанный во внесоциальность, неизбежно уродуется, неизбежно вырождается в отвлеченного идеалиста — как Рокко или в биологического зверя — как Симоне. Для Висконти не существует выбора между ними, не существует предпочтительности. Юноши рода Паронди видятся Висконти одновременно и во всей конкретности их личного существования, и как персонафикация следствий расщепления личности, многообразной гибели личности в искусственно асоциальной среде.

Кажется, героям предоставлено жить своей жизнью — бесконечно личной, преувеличенно напряженной, остро конкретной. Казалось бы, эта стиснутая и замкнутая жизнь требует для своего изображения тесного квадрата привычного кадра. Но Висконти избирает широкий экран.

Тот же Джузеппе Ротунно, который в «Белых ночах» снимал повторяющееся пространство «лирического пятачка», снимает историю семьи Паронди во фронтальных крупных мизансценах мелодрамы, включенных в большое, емкое, трехмерное пространство. Кадр огромен, масштабен, несоизмерен сжатой, сдавленной жизни героев внутри его.

¹ И. Соловьева, Человек, предоставленный сам себе, «Искусство кино», 1962, № 10,

Широкоэкранный кадр картины Висконти имеет как бы два пространства: пространство героев и пространство режиссера. Пространство авансцены, на которой бьется мелодрама, и пространство глубины сцены — несравненно более широкое, объемное, спокойное. Не надо это понимать так, будто на дальнем плане режиссер показывает что-либо, что должно нас обнадеживать и успокаивать. Ничего подобного нет. Просто в кадре, в его масштабе, в его глубине, в его покое присутствует автор фильма, который хочет сохранить философский и социальный широкий обзор, закрывшийся перед его персонажами.

Висконти едва ли не единственный кинорежиссер, статьи о творчестве которого сопровождаются репродукциями его экранных натюрмортов.

В «Одержимости» слово «натюрморт» восстанавливалось в своем начальном значении «мертвой природы». Это были мертвые вещи из дома мертвеца. Их было много, они громоздились без движения, преувеличенно и угрожающе.

В фильме «Земля дрожит» кувшины, хлебы, сети были прекрасны своей эпической вещественностью. В них читалась проверенная поколениями целесообразность рабочих форм и линий, в них было достоинство и ясность.

В «Страсти» были кадры прихотливые и капризно-изобильные: туалетный столик красавицы или пошлая квартира офицера, где каждая вещица найдена и поставлена режиссером с упоенной и презрительной точностью. Натюрморты «Рокко» тоже заслуживают цитирования. Здесь нет буафори мелодрамы, всех этих многозначительных и сюжетно деятельных предметов — цветка или письма, платка или кинжала. Камера ни на секунду не задержится на ноже, которым Симоне зарежет Надю: предметы фильма не втянуты в «пространство мелодрамы». Они принадлежат «пространству режиссера». В них есть простая бытовая внятность, идущая от неореализма. На подоконнике подвальной комнаты сушатся шерстяные носки — парни сгребали снег и промочили ноги; носки домашней вязки — наверно, работа матери. На стенах вязки чеснока, перца, сушеных помидоров — наверно, привезли из Лукании... Висконти ценит эту информационность вещей. И в то же время эти носки, этот литой прекрасный чеснок

на шероховатой выбеленной стене, этот потрескавшийся лак сморщенных стручков, эти совершенные черные бутылки становятся еще и объектом самоценного созерцания.

В фильме есть спортивный зал без окон, приплюснутый низким потолком, с моторным и механичным движением тренирующихся боксеров, со сложным и утомляющим пластическим контрапунктом размахиваний, прыжков, ударов. Но Висконти не пойдет на повторение этой сцены, не будет настаивать на этом мотиве замкнутости, принужденности, монотонности, и следующая сцена тренировок будет перенесена под бледное и высокое осеннее небо, в парк, куда спускаются неторопливые ступени мраморной лестницы, где объемно и нежно рисуется под рассеянным светом резьба каменных ваз...

Для Висконти мир не заперт и не стиснут: остается «широкоэкранным». В кадре всегда сохраняется единство действия. Но сложной и, как всегда у Висконти, изысканной системой подбора жизненных подробностей, совершенной и богатой игрой света, выпуклой плотной вещественностью — такой объективной, такой устойчивой — утверждается, что мир не ограничен и не безумен. Утверждается, что он «прекрасен, как всегда».

Подобным построением своего «личного режиссерского пространства» Висконти обеспечивает актерам полную свободу на их «актерском пространстве». Общую идею фильма держит и несет он, режиссер, — актеры словно бы не посвящены в нее, как не посвящены в логику времени люди, жизнью которых они живут перед объективом.

Висконти пригласил играть Симоне Ренато Сальватори. Актера, который до того отдавал все свое простонародное обаяние фильмам, так или иначе прославлявшим гражданина «города торшера». Он играл симпатягу, в меру работающего, в меру любящего поразвлечься, с добродушной плотоядностью заглядывающегося на ляжки знакомых купальщиц. Этот парень, конечно, не торопится жениться — а зачем ему такому торопиться? — девушки так и льнут к нему, но все-таки кончит фильм под венцом. Неплохой малый, он живет себе... Неплохой малый, который живет себе — это было уже амплуа Ренато Сальватори.

Потому-то Висконти и выбрал его. Мы узнаем сперва Симоне в главе киноромана, озаглавленной «Винченцо». Он весь принадлежит тут «времени Винченцо» — когда глазает на обещающие огни незнакомого города, когда горстями сыплет в рот конфеты на помолвке брата, когда с безнаказанностью любимца матери капризно наслаждается теплом постели, с которой давно пора встать и идти сгребать снег, а потом, поживаясь в штопаном нижнем белье, ухмыляясь и ворча, собирается вместе со всеми на работу. Здоровое молодое тело, всяческий аппетит к жизни, выражающийся прежде всего просто в аппетите.

Асоциальный человек может быть человеком-телом с дикими и бешеными бунтами мышц и гормонов. Это тело может быть убаженным — под приятно острыми струями душа, за столом, уставленным едой и бутылками, на постели рядом с любовницей. Симоне и воспринимают как тело, пригодное для бокса или для любви. В спортивном зале его похлопывают, ощупывают мышцы, задирая губу, смотрят зубы. И скользкий предприниматель от спорта, неясный человек Морини придет в душевую, чтобы откровенно и пристально глядеть на него, голого.

Тело имеет потребности — оно не имеет морали. Симоне берет чужую рубашку, а потом брошку у своей случайной пожилой любовницы с удивительной аморальной естественностью.

Тело знает себе цену — у Симоне появляется этакая добродушная наглость, знающая свою цель простоватая улыбка. Это товар, который осознал сам себя, свою рыночную стоимость. Он рекламирует и предлагает себя. Тело может затосковать, взвыть, взбеситься: Симоне станет тупо мучиться по Наде, истаскается и сойдет с круга, а потом будет насилие, будет убийство — жалкое и зверское.

Человек, выпавший из социальных связей, может стать зверем, безответственной буйствующей плотью. И может воспарить до каких-то отвлеченных высот духовности. В главе, озаглавленной «Винченцо», Рокко едва намечен, он будет выступать, прорисовываться в фильме лишь по мере того, как будет выступать, прорисовываться его антипод-двойник, Симоне. Мы уже говорили о том, что эти юноши рода Паронди видятся как бы персонифицированными результатами расщепления в искусственно асоциальной

среде: у человека отнимается его достоинство целостного человека, его расщепляют на человека-тело и человека-душу.

Рокко... Все яснее прорисовывается в фильме это лицо, тонкое, почти неподвижное, страдальческое. Очень красивое. Все чаще мы видим этот взгляд — в нем не чувствуешь вопрошающей мысли, в нем тишина, пристальность, горе. Рокко бесконечно много делает для брата, но во всем, что он делает, нет активности — это скорее покорность служения.

Казалось бы, естественно было бы звать на роль Рокко актера вроде нашего Смоктуновского — с высотой его нравственной ноты, с прозвучавшей в его Мышкине темой добра. Висконти позвал Алена Делона — его тогда еще мало знали. После «Рокко и его братьев» зрители удивляются, видя актера в блестяще расчетливых ролях себялюбцев и карьеристов с философией, этих юношей с какой-то двойственной и холодной природой. Актер Ален Делон был в фильме Клемана «На ярком солнце» мстительным прихлебателем, для которого высшим наслаждением стало перевоплотиться в убитого им богатого покровителя, подделав его документы. В «Затмении» Антониони он был биржевым маклером, опять же строя образ на двуслойности, на противоречии механической деловой одержимости и считанных пауз для лирики. Мы еще встретимся с Делоном в «Леопарде», и опять же в его Танкреди будет это двойное — сицилийский аристократ, он пойдет «ва-банк» и сыграет гарибальдийца, а затем с любопытством и упоением вступит в новую игру, ставя свою красоту и герб против красоты и миллионов сверкающей Анжелики, внучки издольщика Пепе по прозвищу Дерьмо.

Висконти угадал природу актера и, угадав, воспользовался ею. Ему нужен был Делон — с его красотой и его актерской умозрительностью, с органическим отсутствием лиризма, с разумным холодком классической французской школы представления. Ему нужен был именно такой тембр актерского инструмента, ясный, лишенный теплоты, металлически чистый. У Делона абсолютно нет того, что старые критики называли бы «звучком сердца». Само собой, Висконти вовсе не предлагал актеру «разоблачать» Рокко, видеть и играть в нем человека с каким-то двойным дном. Вероятно, наоборот. Но как актер Делон прекрасно отвечал аналитичности режиссер-

ского замысла. Рокко — Смоктуновский смутил бы все идейные пропорции фильма. Могло бы выйти так, что зритель подумал: Висконти «за» Рокко. Он не «за» Рокко. Он исследует дурные последствия утопии. Рокко для него результат столь же отрицательный, как и Симоне. Между ними гораздо больше общего, чем это кажется.

Важное место фильма — объяснение Рокко и Нади на крыше Миланского собора. До того была страшная сцена на пустыре. Страшная даже не животной похотью Симоне, который опрокидывает в грязь свою бывшую любовницу и насилует ее на глазах у брата, любящего ее. Страшная тем, что это насилие напоказ, насилие для других. Насилие для всей этой своры странных парней, провокаторов и поганцев, которые навели на след, распалили Симоне и теперь стоят, получая свою долю — зрелище. Насилие для Рокко — в муку ему и в назидание. Это изуверство тела, самоутверждающегося в самом грубом, почти убийственном своем отпращивании.

И вот после всего, после пустыря, после качающихся ночных улиц, когда стены плывут в залитых кровью глазах братьев и все продолжается, и продолжается их бой — избиение Рокко, который почти не отвечает на удары — после всего холодный, яркий светлый кадр: белый день. Площадка на крыше Миланского собора. И Рокко здесь говорит Наде, чтобы она жила с Симоне.

Рокко плачет. Но в нем — жесткая и жестокая окостенелость, окостенелость безразличных к конкретной живой судьбе духовных требований.

Он знает, что Надя никогда не любила Симоне, что она сейчас ненавидит его. Что вся ее жизнь, вся ее надежда только в нем, в Рокко. И все же он отсылает ее на муку, на мерзость, на гибель. Самоотречение? Но Надя-то, Надя, ей же во всем этом смерть! Самоотречение Рокко такое же изуверство, как самоутверждение Симоне. Такое же насилие над Надей.

Интересно, как в свой — такой многосложный и расчисленный, умозрительный при всем его мелодраматизме — фильм Висконти вводит эту женщину. Надя была для него поначалу фигурой таинственной, фабульно условной. Еще раз обратимся к тому, что рассказывал режиссер в пору,

когда фильм готовился: «Ежедневно она попадает на глаза парням, они влюбляются в нее. Она для них олицетворение роскоши, тайны. Один только Рокко не чувствителен к чарам этой принцессы предместий. Мне кажется, конкретизировать образ Нади не нужно... Это лицо таинственное, образ странный». Ее стремление к Рокко, к его нездешней чистоте поначалу представлялось Висконти чем-то сходным с настойчивостью уличной женщины из «Белых ночей», мечтательно возделующей к Марио. Но Надя, какой ее сыграла Анни Жиардо, совсем иная. Может быть, она самый конкретный характер фильма. Образ, лишенный символической умозрительности.

Она ничего не означает — она просто живет на экране. У нее худое, остренькое и помятое лицо, утомленное от профессионально бессонных ночей, милый насмешливый рот, глаза откровенные, холодновато-веселые. У нее пошиб недорогой и не переоценивающей себя женщины. Именно потому, что Надя себя не переоценивает, совсем не разыгрывает из себя «принцессу предместья», в ней есть свое достоинство. Она очень самостоятельна, давно привыкла сама себя кормить. В оживленной отрывистости ее манер, в ее коротких и почти всегда поддевающих собеседника фразах, в ее городском юморе нет ни нервозности, ни надрыва, а только едва подчеркнутое желание всегда остаться независимой, не подпустить к себе слишком близко.

Жиардо играет прекрасно. Не своевольно: Висконти изменил свой замысел, и новому повороту его счастливо ответил талант французской актрисы. На экране человек, которым никто не вправе пренебрегать, чью конкретность нельзя скидывать со счета. Жертва двойного насилия двух братьев Паронди, игнорируемая и растоптанная ими как личность, Надя самый живой человек фильма. Ее и убивают.

«Время Винченцо» имеет своим прямым следствием не только приятную квартиру Винченцо с одним пухленьким младенцем, с вторым пухленьким младенцем, с Джинеттой — Клаудией Кардинале, которая таки добилась для себя и исправного мужа, и дома «как у людей». «Время Винченцо» выводит героев сначала на пустырь насилия, а потом на пустырь убийства.

В вырезанном из окончательного варианта куске Симоне безостановочно, снова и снова, чуть ли не тринадцать раз подряд наносит женщине удары ножом: серия ударов — как в боксе. И параллельным монтажом идут сцены, где Рокко — подменивший на ринге Симоне, ненавидящий бокс и преуспевший в нем — в последнем раунде серией ударов приканчивает противника.

Симоне приходит с пустыря в квартиру Паронди, где празднуется чемпионство Рокко, — небритый, в засаленном и окровавленном пальто. Он навзничь валится на кровать, и рядом с ним также навзничь валится Рокко, и они воют от ужаса, тоски и вины. Воют вместе. Висконти самым решительным образом не соглашается с теми, кто впрямую связывает его фильм с поздними романами Достоевского, кто видит в «Рокко и его братьях» прямую контаминацию, сплав идейно-сюжетных мотивов «Братьев Карамазовых» и «Идиота» и только что описанную нами сцену, к примеру, считает чуть ли не буквальным повторением знаменитого бдения Рогожина и князя Мышкина возле трупа зарезанной Рогожиным Настасьи Филипповны.

На наш взгляд, тут в самом деле нет прямой связи. Если аналогия в сознании зрителя и возникает, то, вероятно, потому, что и романы Достоевского, и фильм Висконти восходят к одному и тому же жанровому источнику, к «городскому роману», к его банальной, подлинной и чрезвычайной сюжетности, которую оба художника и стилизуют, и подвергают напряженному философскому переосмыслению, и вбирают в свою поэтику. Может быть, однако, аналогия с Достоевским возникает и еще по одной причине.

«Рокко и его братья» — это фильм о кризисе. О кризисном, спутанном, неясном времени. Но так или иначе, он сделан в ту самую пору, о которой он повествует. Он не только осмысление этой поры, но и сам явление ее, изнутри отмеченное спутанностью и кризисностью.

Здесь так же обнаруживаются крайности лобовой социологии, как и крайности эстетизма, и утверждение, что «мир прекрасен как всегда», то и дело сдвигается к эстетическому любованию материальными объективностями.

Этот фильм Висконти — самый публицистический, самый политически злободневный, самый социально аналитичный — в то же время единственный его фильм, говоря о котором, можно говорить о смятении художника. О смятении, с которым он стремится совладать буквально у нас на глазах, непосредственно в фильме же.

Последняя глава киноромана Висконти называется «Чиро». «Время Винченцо», источенное и подорванное заложенным в нем «временем Симоне» и «временем Рокко», должно смениться «временем Чиро».

Фильм делался и был выпущен как раз в канун тех дней, когда обнаружилась безрезультатность правительственной попытки размыть, атомизировать плотную классовую среду, уничтожить опасность социальных взрывов и превратить классовое государство в некую блаженную федерацию миллионов микрогосударств «вокруг торшера». Рабочая Италия с весны 1960 года показала, что она не загипнотизирована, не усыплена «экономическим чудом». Люди, на которых надеялись, что они будут сидеть дома и «жить себе», вышли на улицу, чтобы дать отпор втихую пробиравшимся к своей общественной реабилитации старым фашистам и их потатчикам. События говорили о резком, энергичном полевении: волна политических забастовок, демонстрации, наконец, великолепная Генуя, разогнавшая и опозорившая фашистский съезд. После этой Генуи ушло в отставку правительство Тамброни («правоцентристское христианско-демократическое» с довольно явственными неофашистскими политическими оборотами), и вместе с ним поутихли энергичные попытки прожектирования социального мира. С шестидесятого года идет подтверждаемый всей выборной статистикой, всей нравственной жизнью рабочей страны рост влияния компартии. Вот этим-то наступающим временем и виделось Висконти «время Чиро».

Критики фильма «Рокко и его братья» (в том числе и советские: Н. Зоркая, А. Александров и другие), выделяя значение этого образа, писали с огорчением, что фигура Чиро не принадлежит к числу творческих удач Висконти. В самом деле, Чиро неяркое в восприятии зрителя хотя бы потому, что он совершенно не занят в фабульном действии, сторонится его. Это еще одна трещина фильма Висконти. Герои фабулы — Рокко и Си-

моне. Герой, формулирующий социологический итог,— Чиро. И для него Висконти устанавливает иную систему характеристики. Может быть, есть и еще один просчет. Мы уже говорили о том, что в «Рокко и его братьях» как бы теснятся на общей площади две части трилогии, первой частью которой была «Земля дрожит», вторая, так сказать рудиментарная, и третья, щедро развитая. Глава «Чиро» это словно бы художественно не развитый конспект еще одной части эпопеи Висконти, вселенной все на ту же общую площадь.

В наметках Висконти эта — четвертая — часть эпопеи была уже достаточно развернутой. И фильм должен был завершаться сценой забастовки, и мы должны были видеть Чиро, которого дурные вести из дому отрывали от горячих дебатов в стачечном комитете. Предполагалась минута, когда Чиро разрывался между своим долгом профсоюзного вожака и обязанностями сына рода Паронди. Висконти отказался от такого намерения, вероятно, потому, что счел для себя невозможным пересечь в одной точке достаточно абстрагированную социологическую тему и реальную драматическую фабулу. Последняя сцена фильма — это сцена полного отделения от всего, что было до того: фабула кончилась. Чиро остается осмыслить ее — объяснить ее не столько мальчишке Луке, сколько нам, зрителям, подобно тому как это было в картине «Земля дрожит», когда собеседником Нтони Валастро тоже был ребенок, и тоже не ему, а нам, зрителям, глядя в наши глаза, нес свои объяснения герой.

Висконти взял образ еще не в действии, а только в его «готовностях», так что мы еще не видим, а только можем предвидеть Чиро, рабочего-революционера, прекрасного социального человека. Эстетика этого образа — это своего рода эстетика предсказания. Чиро — образ-конспект, образ-перспектива, образ-надежда.

Шестидесятый год был годом большого кино Италии. Журналисты всего мира враз заговорили о «тройке лидеров»: Феллини за «Сладкую жизнь» был коронован в Каннах, Антониони там же получил приз критики за «Приключение», а то, как в Венеции Висконти был обойден главной награ-

дой, по остроте отклика стоило не меньше любых лавров. Обсуждать, кому из этих троих надлежит сделать круг почета на мировом кинористалище, стало так же модно, как за год до того было модно толковать — толковать со снисходительно мудрой улыбкой — об исчерпанности кинематографической потенции родины неореализма. Шла в ход терминология скачек: «неореализм сошел с круга», «швед Ингмар Бергман обошел всех этих итальянцев», и только французская «новая волна» идет с ним «ноздря в ноздю» — некоторые вообще утверждали, что надо «ставить» на резвых молодых французов. И вдруг сенсация на критических трибунах: уже не только три призера вырвались вперед, неожиданно оказалось, что этими личными триумфами дело не ограничивается. В поле внимания снова оказалось итальянское кино.

Его мастерам удалось увести национальное искусство от мучительного буксования, когда, вращаясь на одном и том же месте, на одних и тех же темах, на одном и том же жизненном материале, неореализм стирал себя и стирал эти темы. Была понята необходимость смены природы контактов искусства и зала, как и природы контактов искусства и предмета.

В этом процессе Висконти принадлежала не последняя роль. Он считал, что все это можно сделать, не порывая с сутью тех творческих устремлений, сутью тех общественных и художественных идей, социальная цена которых и сделала итальянское киноискусство таким всем дорогим.

Висконти едва ли не первым доказал, что неореализм не обречен на постоянное равенство самому себе. Что неореализм — это не одна тема и не фиксация одной исторической минуты. Впрочем, сам Висконти не очень любит термин «неореализм» — быть может, потому, что чересчур уж локальны зрительские ожидания, идущие вслед этому слову. Если Висконти сказал недавно, что неореализм кончился в сорок восьмом году, он имел в виду одно: невозможность повторять то, что было сделано в сорок восьмом году, бесполезность и вред такого повторения.

Висконти, уже начиная с «Самой красивой», стремился избежать круга самовоспроизведений. Он делал это то насмешливо, то жестоко, то парадоксально, но всегда настойчиво. В его искусстве куда яснее, чем следы

забот художника о самовыражении, видны заботы иные, осознанные и самоотверженные. Не потому ли фильмы Висконти оказываются так существенны в общем направлении процесса, в общем эстетическом движении?.. Кажется, будто в его работах неизменно живет мысль о внутренних пропорциях процесса, как у постановщика живет мысль о внутренних пропорциях спектакля или фильма.

Висконти авторитетен, он оказал объективно сильное влияние на ход дел. И если сейчас итальянское кино располагает богатством жанров — от трагикомедии Луиджи Коменчини «Все по домам» до реконструкции на снятых вовремя киносвидетельств («Веронский процесс» Карло Лидзани, «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя), от психологического фарса Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» до эпического социального документализма «Бандита из Оргосоло» Витторио Де Сета, от публицистических переосмыслений обрывков старой хроники времен Муссолини, язвительно и страстно смонтированной Лино Дель Фра («К оружию — мы фашисты») до вдумчивой, детально проработанной в малейших душевных движениях персонажей «Семейной хроники» Валерио Дзурлини,— тут есть и следствие усилий Висконти.

И если итальянское кино разнообразит свои контакты с действительностью, ставит свой объектив перед самыми контрастными социальными типами и явлениями, меняя «оптику» и интонацию соответственно с предметом и в то же время сохраняя определенность позиции,— в этом тоже следы усилий Висконти.

Висконти с подчеркнутой безучастностью относится к вопросу о его «лидерстве». И он прав. История развития мирового кино, история развития его тем — идейных, нравственных, эстетических — от азартно-спортивных критических уподоблений не проясняется. И сложности, реальные сложности взаимоотношений трех крупнейших итальянских режиссеров наших дней, Висконти, Феллини и Антониони,— это сложности взаимоотношений их искусства, их социальных и художественных концепций, а не эффектное соперничество чемпионов.

Вероятно, именно назойливое сопоставление их имен в прессе побуждает Висконти говорить, скажем, об Антониони предельно мало. Если Фелли-

ни возвели в ученики Росселлини, то Висконти приписывают в качестве ученика Антониони. Висконти отвечает: «Антониони был моим ассистентом, и мы часто работали вместе... Но это не значит, что он мой ученик... Несомненно, нас объединяет интерес к социальной действительности нашей страны, но сходство между его картинами и моими на том и обрывается — к счастью для него, к счастью для меня, к счастью для итальянского кино». Висконти не поддается на вопросы-подначки, но уже после «Крика» и до «главных» фильмов Антониони, где полно выразилась его концепция одинокого и неконтактного человека, он, не распространяясь перед собеседником-журналистом, не подливая масла в газетный огонь «распри чемпионов», сказал все же: «Меня взаимонепроницаемость людей никогда не интересовала с этой точки зрения».

С иной точки зрения она Висконти все-таки интересовала. Он был далек от того, чтобы счесть тревоги и образы Антониони вымышленными; по-своему, с собственными и иными выводами Висконти размышлял о мире со стертой причинностью, о человеке в этом мире.

Антониони весь в этом мире со стертой причинностью. В его новеллах «Приключение», «Ночь», «Затмение» ясность режиссерской речи, красота долгих, пространных планов, их просветленная внятность — в томящем несоответствии с вялой смутой существования героев, с фатальной беспричинностью их поступков и душевных ходов. Форма новеллы традиционно предполагает сближение завязки и развязки, уплотнение действия на малой сюжетной площадке. Поздние фильмы Антониони лишены, однако, этой новеллистической плотности: завязка и развязка всегда вынесены куда-то за пределы фильма, отдалены до исчезновения; причины и следствия оказываются в связи столь спутанной и растянутой, что она почти отсутствует.

Формула антониониевского сюжета — безответственность и фатальность. Как в античной трагедии, герои здесь перед лицом некоего «прозаического рока» и виновны, и безвинны. Но если герои античной трагедии, признавая власть рока, который сильнее их, вменяют себе в обязанность противостоять ему, действовать, то герои Антониони соглашаются гибнуть.

В этом согласии гибнуть, подцвеченном безвольно-жадной радостью существования — доминанта характеров, созданных Антониони. Доминанта его фильмов.

Доминанта гибели становится также доминантой «Сладкой жизни» Феллини. Но в противоположность Антониони Феллини видит мир не атомизированным, а единым — в своей готовности, зрелости для Страшного суда.

Как в сикстинской фреске Микеланджело, герои «Сладкой жизни» сцеплены друг с другом, обведены кругом всеобщей вины. И грандиозное философски-трагедийное обозрение Феллини — так можно было бы определить жанр фильма — скреплено именно этой всеобщей подсудностью. Отсюда и стиль картины: это скандальная газетная хроника, как бы грандиозно спроецированная на фон набухших грозой и бурей облаков.

Если у Антониони герои принимают перспективу конца с безразличным стоицизмом, если это сознание вынесено за скобки как постоянный множитель, о котором не принято говорить, то у Феллини человек — нет, мир, нет, род людской — почти требует, чтобы сбылись грозные пророчества Апокалипсиса.

Если у Антониони историческая причинность вынесена за пределы фильма, отдалена до расплывчатости и искажений, то в «Сладкой жизни» причины и следствия сближены с угрожающей наглядностью проповеди, но при этом опять же искажены.

Висконти отзывался о «Сладкой жизни» уничижительно и сухо. Он не боялся, что его сочтут завистником — Феллини получил-де свою пальмовую ветвь, а венецианский золотой лев «улыбнулся» Висконти, вот он и злится... Он не принимал «Сладкую жизнь» по ее мысли, отказывался видеть конец мира там, где его видит Феллини.

Объясняя свои антифеллиниевские мотивы в беседе с советскими журналистами, Висконти говорил примерно так: все это срывание одежд и обнажение язв не очень уж дорого стоит; язвы Виа Венето действительно неприглядны, но от них мир не умрет — кстати, буржуазия обожает, когда ей таким вот образом показывают, до чего она ужасна. Это лезть навыворот: выходит, если она больна, то при смерти вся вселенная, уж, во вся-

ком случае, вся Италия. А Италия не при смерти. Страшным судом буржуа не испугаешь, Страшному суду он будет аплодировать, при всем том, что будет свистеть и возмущаться. Попробуйте, покажите забастовку — вот этот фильм запретят без всякого лишнего крика...

Висконти равно пожимает плечами, когда нас уверяют, что мы присутствуем при конце мира, — уверяют ли со стоической ясностью Антониони или с пророческим лиризмом Феллини. Что-то умирает, это правда; умирает определенный склад психологии, исторически исчерпан определенный класс. Но смерть этой психологии и умирание этого класса в размышлениях Висконти не получают очертаний смерти всеобщей.

Висконти вполне понятен микрокосмос героев Антониони — этот микрокосмос персонального существования, непроницаемый в своей прихотливой извилистости: Висконти дал его пластический образ в «Белых ночах» — образ обреченно варьирующихся кружений на мнимом пространстве. Он знал, однако же, не только беду этой замкнутой, «беспричинной» жизни, но и ее вину. Вину безответственности со ссылкой на фатальность. Знал и судил. Мужество Висконти-художника основано на том, что для него нет фатальности, а есть непреложные и постижимые законы движения истории. Он понимает их сам и не прощает тем героям, которые не могут или не хотят их понимать. Сам он как художник любит тот материал, который являет эти законы во всей наглядности — именно как непреложные и постижимые. У него воинственная и не боящаяся упреков в прямолинейности реалистическая концепция мира. Он любит ясность, чтит ее, делает ее целью своего исторического анализа.

леонард

Н

икто еще не брал на себя труд подсчитать нравственный урон, который история понесла от грабительских набегов коммерческого кинематографа. А он огромен. Огромен еще и потому, что уходящие в тысячелетия дали биографии человечества ничем не защищены: здесь даже не надо покупать прав на экранизацию. Достаточно порыться в собственной памяти, в том, что осталось тут ну хотя бы от детских лет, а если память подведет, то снять с полки тощенький очерк, портативно и необременительно вбивший в сотню-другую страниц все, что отделяет каменный топор от атомной бомбы, и найти будущую точку приложения капитала. Ею, этой точкой, может быть блистательная Клеопатра или многострадальный хитроумный Одиссей, король-Солнце или Саладин, несущий на острие своей кривой сабли славу Аллаху, герцог Гиз, Адам и Ева, Будда, Иисус Христос...

А потом начнется работа, главной целью которой становится рациональное определение будущих расходов — безумных расходов, дающих право на жирный процент прибылей. хлопоты, конечно, будут: надо сшить костюмы, заранее заказать рекламу («Самый дорогой фильм века!»), уломать капризную знаменитость, соблазнив ее перспективой четырнадцати смен туалетов, одним из которых должна быть застрахованная и прославленная скандалами нагота...

Здесь все должно быть большое: километровые декорации, многотысячные массовки, три

часа сеанса (благо воздух нынче в кинотеатрах кондиционируют), гонорары... Большое и непременно раскрашенное в цвета «Истменколор» или «Техниколор»; большое, потому что еще умноженное на широкий экран, «Синераму» или «Технираму».

Так воскресает забытое слово «иллюзион». Воскресает теперь уже в великолепии современной техники — с ее всесильной оптикой, послушными и способными имитировать все на свете полимерами, с мощным и окутывающим тебя со всех сторон стереофоническим звуком. Иллюзион — потому, что никто не принимает происходящее всерьез. Главным чувством, которое требуется от зрителя, делают чувство уважения к финансовой мощи фирмы, которая — смотрите, смотрите же! — утопила заправдашнюю стовесельную галеру, угробила дюжину кровных коней, дала впопыхать в пыль сотни ярдов шелка и бархата.

История растаскивается по кускам. Пот ее трудов, кровь ее войн, сокровища ее мыслей превращаются в бутафорию, в пронзительный анилин, в дешевку диалогов, настуканных ремесленником на пишущей машинке. История унижена. Униженная, она отпугивает художников. За редчайшими исключениями, вроде «Процесса Жанны д'Арк» или «Источника» (мы берем зарубежные фильмы последних нескольких лет), она захвачена, оккупирована фирмами и распределена между теми, кто на эти фирмы работает. Иной вопрос, что иногда этими работающими бывают вообще-то серьезные режиссеры, которым, как оказалось, срочно понадобились деньги...

Неореалисты долго чурались «исторических фильмов». Общее для них презрение к костюмированной «суперпродукции» у Висконти было к тому же подкреплено одним достаточно болезненным случаем из его биографии. Во время съемок «Земля дрожит» у режиссера кончились деньги: работа встала, и Висконти отправился в Рим, надеясь сыскать там скромную, но необходимую сумму. Поиски привели его в «Чинечитта», там как раз крутили «Фабиолу» в гигантском павильоне. Целый день на тысячу участников массовки — римской оргии — сыпали лепестки роз. Висконти подумал тогда, что денег, шикарно выброшенных на розовый дождь, ему бы вполне хватило, чтобы доснять свой фильм. Между про-

чим, когда снимался «Леопард», газеты охотно сплетничали о великолепных финансовых безумствах продюсера, например, о том, что будто месяцами из Ниццы в Палермо специальным самолетом возили розы... Будущий фильм Висконти шумно двигали в боевики, сервировали зрителю как готовящееся для него роскошное и привычное кинематографическое блюдо. Так, крупно, на четыре колонки разверстывая фото из фильма — панораму сицилийских холмов, между которыми движется вереница экипажей, — в газете снабдили ее уверенной подписью: «Леопард» — сицилийский вестерн»¹.

Никогда еще фильму Висконти не предшествовала такая реклама. Можно поверить, что он не сам режиссировал ее... Коммерческое кино готовило триумф, но Висконти предстояла тут примерно та же роль, какая в шествиях римских триумфаторов готовилась почетным пленникам: великий неореалист должен был пройти перед миллионами зрителей в качестве трофея большой коммерции. Но получилось нечто противоположное. На замусоренную, скомпрометированную территорию Висконти пришел, чтобы отвоевать и очистить ее для искусства. заданию «большого костюмного фильма» Висконти противопоставил задание фильма исторического. Задание большой романной формы.

Если бы Томази ди Лампедуза к моменту выхода в свет его «Леопарда» был жив, он на утро проснулся бы знаменитостью. Но рукопись была найдена в бумагах покойного сицилийского аристократа, писавшего в тишине и для себя.

Это современный классический роман.

Современный, потому что он написан человеком, для которого страница времени, им изображенного, раз и навсегда перевернута — притом, что кровно знакома. В романе несколько раз словно бы слышен сухой

¹ Предварительная обработка зрителя, настройка его на привычный лад дает свои результаты. Так, например, после пулеметной очереди заголовков вроде «Зверь-рекорд», в Нью-Йорке на «гала-премьере» подготовленная этим публика приняла фильм кисло и негодующе. В «Миррор» писали, что в фильме маловато движения, плоховато с действием; в «Дейли ньюс» сожалели, что Висконти упустил в романе как раз то, из чего можно было извлечь наибольший эффект; «Геральд трибюн» вообще заявила, о своем полном разочаровании и сочла характеры неяркими, а фильм скучным. Оно и понятно, если судить о «Леопарде», как о вестерне...

звук рвущейся ткани — когда Лампедуза ловит себя на том, что того гляди историческая дистанция для него и для читателя исчезнет, что возникнет ностальгическое растворение в прошлом, он разрезает возникшую близость парадоксально вдвинутыми в повествование о девятнадцатом веке образами века двадцатого: это будет кадр из «Броненосца «Потемкин», тот самый, с детской коляской, или взрывы бомб второй мировой войны — опознавательные знаки нашего столетия.

Классический, потому что в годы упадка исторического романа, в годы настойчиво-панических разговоров о конце большой романной формы вообще, то, что сделал Лампедуза, было феноменом и доказательством в споре. Появилось произведение, построенное так, как строилась романная классика с ее ясностью, с ее монументальной и отчетливой конструкцией, со спокойным ее богатством, когда творческий план целого так соразмерен, что позволена любая свобода отступлений, наблюдений, подробностей и неожиданностей.

Появилось произведение, продолжившее большую реалистическую традицию XX века. Так оно и было принято — и самым интеллигентным читателем и в народе. И только снобы средней руки морщились, то пытаясь разоблачать «Леопарда» Лампедузы как литературную самомистификацию его высоколобых поклонников, то подрывая цену его успеха сомнительными комплиментами ему как «бестселлеру», как книге для читающей толпы. Кстати, когда в Париже выйдет фильм Висконти, кинокритик «Экспресса» Клод Тарар с развязной эlegantностью учинит разнос картине с тех же позиций...

Реализм Висконти имел много точек соприкосновения с реализмом Лампедузы — разумеется, не тех, куда упоенно тыкали газетчики: Дескать, герцог экранизирует князя. Уже в работе над «Рокко и его братьями» он повернулся к крупной форме киноромана. И это было почувствовано. В массовой анкете, розданной итальянским зрителям, среди иных вопросов был и такой: «Какие литературные или театральные произведения вы хотели бы видеть интерпретированными Висконти на экране»; голоса, естественно, разделились, но большинство было подано за «Метелло»

Васко Пратолини, за «Будденброков» Томаса Манна и за «Леопарда»¹. Подводя итоги опроса, авторы анкеты сообщали как о только что решившемся деле: Висконти будет ставить Лампедузу.

Он работал над фильмом неторопливо. Слово «вживаться» как будто мало подходит к Висконти, каким мы его узнали, но на этот раз он именно вживался. В свое время Немирович-Данченко, вспоминая о молодости Художественного театра, рассказывал, что они жили Чеховым, Толстым, Горьким, Достоевским. Жили, вживались так, что это определяло не только различия стилей сценического воплощения, но и чисто житейские ритмы художников. Здесь, по-видимому, было нечто в этом роде. Так и видишь, как Висконти с утра пораньше, до съемок, один приходил во дворец Доннафугаты. Это настоящий сицилийский дворец, нанятый, отремонтированный и обставленный. Так и видишь, как Висконти не «готовит съемочную площадку», а проверяет, все ли так, все ли на месте в доме князя Салины: поправляет на столе песочные часы, нож для разрезания бумаг, смотрит, как стоит на каминной доске бронзовая фигурка гения времени, на бегу касающегося эмалевого циферблата. Кажется, что он сам меняет воду цветам, и цветы эти уж точно не привезены на рекламных самолетах из Ниццы, а срезаны тут же, в саду.

Мы знаем, чем был для Висконти опыт МХАТ: кстати говоря, Станиславского с его коллекционированием для сцены подлинных вещей тоже ругали либо за археологизм, либо за эстетическое самодурство богатого купца, похваляющегося широкими тратами. А Станиславский в свою очередь рассказывал, что открылось для него, когда он видел, как Сальвини за три часа до начала тысячного или двухтысячного представления своего Отелло приезжал в театр, как он не спеша одевался в свой подаренный ему каким-то арабом костюм, подлинный костюм старого полковод-

¹ Были названы также «Доктор Фаустус» Манна, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Пармская обитель», «Христос остановился в Эболи» Карло Леви. Интересно, до какой степени точны были эти предложения-догадки: Стендаль — многолетняя мечта режиссера, его художественный идеал; «Метелло» так или иначе входил в его планы, Томас Манн — в числе наиболее близких ему авторов; и если он не собирался экранизировать «Будденброков», то сегодня у него есть замысел фильма о «миланских будденброках», о буржуазной династии.

ца-мавра, как он выходил на сцену не для того, чтобы проверить театральных плотников, собиравших ему сенат или Кипр, а для того, чтобы почувствовать себя — Отелло, а этот фанерный сенат — венецианским сенатом.

За «Леопардом» стоит приверженность Висконти мхатовскому принципу подлинностей, как стоит и традиция великого реалистического итальянского искусства переживания, — Висконти впервые так лично, так сполна принял ее.

Особенная, нежная щепетильность Висконти в воссоздании исторической предметности, исторической природы соответствует его бережности в обращении с романом, с литературой. Он ставит перед собой, режиссером, тысячу обязанностей, которые любого другого связали бы, лишили свободы. Трудно припомнить экранизацию, так придерживающуюся подлинника: нет здесь этого обычного для работ Висконти напряжения, рождающегося от остроты диалога между режиссером и экранизируемым, нет энергии отталкивания — споров или усиления мотивов. Фильм идет «по Лампедузе». Отклонений было так мало, что каждое из них особо оговаривалось в беседах режиссера с вдовой писателя: ушел эпилог, сделаны две-три купюры, развернута в большую сцену битва в Палермо, в романе упомянутая, но не описанная.

И при всем том Висконти в самой основе своей историко-художественной концепции не только отходит от Лампедузы, но и строит иное понимание того мира, который они — оба, писатель и режиссер, запечатлевают с утонченнейшим реализмом. Для Лампедузы вся острота гарибальдийской драмы есть прежде всего оттенение извечной недвижности, неизменяемости, тянущейся из незапамятных, неисторических еще времен, для которых и Одиссей из легенды, и реальные греческие колонисты были лишь случайными и временными нарушителями вечной нерушимой тишины древнего острова. Сицилия Лампедузы, запечатленная с изощренной этнографичностью, такая «сицилийская Сицилия», в то же время символ, образ мира, тревожимого и недвижимого. У Висконти прямо противоположное понимание. Движение истории для него реальность, как реальность для него и ее результаты, ее диалектические разрывы,

минуты концов и начал: для Лампедузы разрывов нет, диалектики нет, начал нет — есть только конец. Есть вечно данная Сицилия — символ.

В обращении с романом Висконти одновременно щепетилен и свободен. Щепетилен в частности и свободен в своей главной задаче: явить мир в редкой ясности исторического решающего часа. Часа конца и начала. Этой свободе и ясности отвечает свобода и ясность построения картины: здесь четкие и внутренне соразмерные членения, их чувствуешь так, как чувствуешь части классической симфонии — если даже ее исполнить без перерыва. В начале фильма, как в сонатном аллегро, открывающем симфонии Бетховена или Чайковского, нам представлены темы в их завязывающемся противоборстве, в обещании их дальнейшего развития и общего итога финала.

С высот синего, еще по утреннему не выгоревшего сицилийского неба, через верхушки деревьев парка, над аллеями его, мимо мраморной богини, чье лицо изранено временем, плавный полет операторской камеры Джузеппе Ротунно приносит нас сначала на веранду с каменным серо-желтым паркетом, а потом в гостиную зимнего поместья рода Салина, где у семейного алтаря сейчас идет служба. Прозрачное на ярком свете дня пламя свечей, нежные тона платьев женщин, белое, легкое колыхание занавеса на двери веранды, торжественная чернота сюртуков мужчин и сутаны священника. Камера не станет любопытно блуждать по стенам комнаты, просторной, как зал, но обставленной по интимно-родовым привычкам ее хозяина. Спокойно, с необостренной зоркостью оглядит она стены, увешанные семейными миниатюрами, мягко сверкающие полировкой шкафы одетых в позолоченную кожу книг, паркетную мозаику пола, голубоватые фрески потолка. И так же без любопытства, с тем же спокойным вниманием увидит она князя Фабрицио и всех его домочадцев, его — молящегося с примерной строгостью главы дома, их — со все большим и большим беспокойством прислушивающихся к крикам за окнами, настойчиво вторгающимся в слова хвалы божьей матери. Потом будет сад, полный солнца и роз, и мертвый солдат — раненный гарибальдийцами, он приполз сюда умирать, и это о нем подняли шум слуги.

История войдет в дом Салины вместе с этим мертвым солдатом, лежащим среди роз, вместе с письмом — принесенное на серебряном подносе, оно заставит породистую увядшую княгиню зарыдать, забиться в истерику: Гарибальди высадили, «красные рубашки» идут на Палермо...

По роману Лампедузы, с первой его главы, настойчиво, неотвратимо, нарастая рядом с темой истории пройдет мотив смерти, мотив тлена. Его резко начнет смрад трупа, не сразу обнаруженного в саду, его продолжит сравнение гряд этого сада с длинными могилами, он приглушенно отзовется в разрозненности княжеских сервизов, в обветшалости скатертей, gobеленов, стен, чтобы потом в свой полный и грозный голос прозвучать на заключительных страницах книги. В конце Салины и всего того, что кончилось вместе с ним. Висконти не уйдет от этого мотива, но услышит и художественно осмыслит его иначе. Уже с первых кадров фильма он с неназойливой внятностью оттенит мир Салины тенью увядания, увидит его подсыхающим и ломким. Дворцы князя, два его дворца — один возле Палермо, другой в поместье Доннафугата — сняты как оазисы, пусть еще зеленеющие, пусть еще цветущие, но питаемые тонкой струей, которая иссыкает, которая должна иссыкнуть, потому что река истории повернула в новое русло. Вот почему он так подробно, так точно снимает эти веками обжитые, аристократически уютные, семейно теплые интерьеры. Это подробность и точность воспоминания о всем том, что забыто, — кончилось и не вернется. Для него мир Салины — это мир не столько тлеющий, сколько рассыпающийся в сухую пыль. Мир, перемолотый жерновами истории.

Да, все это обратится в пыль, станет историческим прахом. Станет им и этот великолепный белокурый гигант, чувственный, созерцательный, властный, который сейчас ушел от тревог к своим астрономическим таблицам, разумным и прекрасным в своей разумности, к своим начищенным до орудийного блеска подзорным трубам. Он еще дышит воздухом принадлежащей ему земли, еще впивает ее красоту, ее тишину, а на площади в Палермо история уже делает свое дело, решая и его отдельную судьбу.

В «Леопарде», в самых важных для развития общей мысли стыках его кадров Висконти пользуется звуковым монтажом. Удивительный художественный эффект достигнут возникновением фонограммы до того, как появляется связанное с ней изображение. Князь Фабрицио стоит у окна своего кабинета-обсерватории, и в его слова о красоте и тишине врывается пронзительный петушиный крик военного рожка.

Висконти снимает бой в Палермо, не боясь упрека в традиционности, с единственной заботой об исторической истине. Опять, как в сцене битвы при Кустоцце из фильма «Страсть», он не задерживается на отдельных бойцах, на их крупных планах. «Белые» — солдаты короля и «красные» — гарибальдийцы то смешиваются, то отделяются друг от друга в беспорядке уличного боя, который и есть его порядок, его закон. С каждой новой минутой у наступающих «красных» является новая, малая цель, от которой зависит победа, — отбить вот этот дом, перекрыть баррикадой вот эту улицу, обогнуть под пулями вот этот переулок.

Стремлением ни на мгновение не покидать историческую среду Висконти сознательно преградил себе путь в павильон. Вот «белые» волокут пленных, чтобы немедленно, под вопли и проклятия женщин, расстрелять их, — Висконти снимет эту сцену на той самой площади Мучеников, где сто лет назад были убиты гарибальдийцы, на той самой площади Палермо, которую сотрудники режиссера подготовили для съемок, убрав провода, телевизионные антенны, рекламы, лампы дневного света. Висконти повторил бой в Палермо. Повторил в его суматохе, в сотне его не обязательно героических случайностей — в прозе дела, которому всегда некогда любоваться собой со стороны. Он продолжил начатую им в «Страсти» борьбу с батальной олеографией коммерческого фильма, и победа Гарibaldi не въедет сюда под гром фанфар и на белом коне: она будет в торопливом рукопожатии, которым обменяются не отмеченные галунами командиры двух соединившихся отрядов «красных».

И не успеет осесть горячая, пахнущая порохом и известкой пыль боя — здесь это не прах конца, это живая пыль истории, сыплющаяся с ее рабочих строительных лесов, — как начнется долгое, исполненное размыш-

лений анданте фильма — вторая часть его масштабного симфонического цикла.

Начиная с нее, Висконти будет все более и более обстоятелен, плавен, спокойно и рассчитанно щедр. Если продолжать музыкальные ассоциации, он — опять же сознательно — не станет избегать того, что Шуман применительно к симфониям Шуберта назвал «божественными длиннотами», имея в виду необычайную развернутость и протяженность их музыкальной ткани. Часть эта откроется долгим и торжественным пластическим вступлением.

Длятся, и длятся, и не кончатся жаркие дали Сицилии. Белые, облизанные ветрами камни; словно забывшие о том, что и они были зелеными, стебли трав. Совсем-совсем внизу распласталось озеро, жарко горящее голубизной. И туда, к этому горизонту, где поднимаются сплошные невысокие горы, словно уходя от боя, словно уходя от истории, движется черная цепочка экипажей.

Потом этот поезд семейства Салины будет остановлен заставой гарибальдийцев, и юному князю Танкреди пригодится черная повязка, эффектно пересекая его лоб: горяча кровного коня, Танкреди надменно объяснит «красным рубашкам», что он ранен при взятии Палермо. Вот она, пока еще только малая польза от расчета Танкреди, который с дынным золотом, звенящим в карманах, в самый нужный момент отправился «кое-что изменить, чтобы ничего не изменилось», махал пистолетом под трехцветным знаменем повстанцев...

И снова будут длиться, и длиться, и не кончатся сицилийские дали — серо-желтые, розово-желтые, коричнево-желтые. И снова, все выше и выше, к горячему, изнемогающему от солнца небу будет подниматься дорога. А потом наступит отдых — в оазисе, под сенью больших спокойных деревьев.

Висконти снимет обед путешественников, буквально повторив композицию знаменитого «Завтрака на траве» Эдуарда Мане, полотна, с которого берет свое начало импрессионизм, — притом, что увидит все глазами живописца, еще не вышедшего, как это сделали импрессионисты, из стен своей мастерской на живую, дышащую, ежесекундно изменчивую нату-

ру. Так же воздушно, как у Мане, ляжет поверх травы белая скатерть — но она будет «просто» белой, не вберет в себя отсветов неба, листьев, посуды. Так же, как у Мане, расположатся стоящие у дерева, сидящие, полулежащие фигуры, но их лица, руки, платья еще не утратят своей почти эмалевой плотности цветowych плоскостей — плотности, спокойно отражающей, а не жадно вбирающей окружающий свет. Белое, зеленое, черное будет здесь просто белым, просто зеленым, просто черным, а не построится из бесконечного множества тонов, угаданных и собранных воедино глазом и кистью художника.

Если бы пластическое решение сцены было всего лишь изысканной прихотью больших мастеров, режиссера и оператора, о ней не стоило бы толковать. Но Висконти и здесь этой прекрасной продуманной частностью утверждает себя как историка. Он начинает и долго строит изобразительное решение своего фильма вот в этих доимпрессионистических традициях, чтобы потом, в самом финале, сменить его, опять же не по прихоти, опять же по велению своей мысли, традицией иной. Живописной традиции иного, в фильме только что начинающегося времени. Но об этом после.

Вторая часть киноромана «Леопард», разворачивающаяся на вилле Доннафугата, разворачивающаяся особенно изобильно в подробностях, в особой мерной неторопливости повествования, призвана не только сюжетно решить судьбы героев. Она облакает в плоть и кровь повелительные силы времени, материализует их в характерах. Время неотвратимо просачивается сквозь барочные стены дворца князя, оно входит сюда в облике деляги и парвеню дона Калоджеро Седара. Мэру Доннафугаты сегодня не подадут руки — завтра он станет хозяином в родовых поместьях Салины, завтра он украсит вышитым гербом князя Танкреди ночные рубашки своей дочери, прекрасной Анжелики, внучки придурковатого батрака по имени Пепе-Дермо...

Доннафугата встретит княжеский поезд торжественно фальшивым ревом сельского духового оркестра, звоном колоколов, мелодией из «Травиаты», приветственно несущейся с церковных хоров... Свежевыскобленные тупой бритвой цирюльника немолодые подбородки, кучьи деревенские фракы.

В две шеренги выстроились «первые люди» каменной сицилийской деревни, похожей на городок. Все как обычно, как десять-двадцать-тридцать лет назад — потеющий от усердия оркестр, растрепанный букетик цветов, врученный княгине испуганной малюткой в розовом, любимица князя рыжая гончая Терезина, восторженно крутящая хвостом... Все как обычно. Только вот трехцветная гарибальдийская перевязь стягивает поверх фрака живот мэра дона Калоджеро, только вот на беленом камне стен крупными растекшимися буквами кричат надписи «Вива Гарibaldi! Вива Италия!»

Сразу после приезда торжественная месса. Тысячелетняя театральность католического обряда. Крестьяне молятся стоя, сеньоры сидят. Черета лиц княжеской фамилии, снятая долгой, медленной панорамой. Лиц постарше, помоложе, детских и увядших, красивых и некрасивых, сохранивших силу древней аристократической породы или утративших ее — но равно запорошенных седой, пепельной пылью.

Как всегда, в этом фильме Висконти идет к выражению обобщающей мысли через житейское, через конкретно-простое. Конечно же, эта пыль на лицах прежде всего потому, что путешественники еще не почистились после долгой дороги. Но рядом с этими полуобломанными рогатыми головками геральдических зверей, украшающих спинки церковных скамеек, под пышной и одновременно наивно провинциальной росписью и лепкой церковного свода, кажется, еще хранящего следы поспешного и недавнего поновления мелом и синькой, — должно быть, заботами мэра, — эта пыль уже становится образом. Не теряя своего бытового причинного объяснения, связуется с мыслью. Философской. Исторической. Потому-то эта пыль так свинцово тяжела. Потому-то так медлит камера, вглядывающаяся в лица семьи Салина словно бы в последний раз.

Смерть класса... Она подчас предстала в искусстве в безжизненных, устрашающе восковых манекенах исторического паноптикума. Но Висконти не захочет паноптикума. Он увидит пыль конца на живых лицах. Он обживет для семьи Салина огромный, потаенно ветшающий, но все еще прекрасный дом Доннафугаты, как обживал до того их дом подле Палермо. Разведет в камине уютный диккенсовский огонь, даст в руки князю зани-

матерный роман — может быть, Теккерей, может быть, Шарлотты Бронте — и Салина будет читать его вслух семейным вечером для женщин, вышивающих на пальцах.

Смерть класса... Она подчас предстала в искусстве в музейной отягощенности обломками долгих столетий, великих ушедших культур. Висконти тщательно, продуманно удалит их из дома Салина. Здесь не будет чернофигурных амфор, античных глиняных светильников, величавых доспехов, а будут сервизы на три десятка кувертов, карселевая лампа — мать керосиновой, коллекция ягдташей и охотничьих ружей. Ничто здесь не старше прошлого, XVIII, и позапрошлого, XVII веков. И картины на стенах — не Боттичелли и тем более не Джорджоне, а поздние мастера болонской академии — их волоокие и пышногрудые Магдалины, их галантные «концерты», писанные по ренессансным образцам. И мраморные бюсты на лестнице и в кабинете — не римские, а копии римских.

Висконти видит вещественный мир, окружающий героев «Леопарда», прежде всего как мир, в котором властны веления моды и требования комфорта. И это тоже помогает режиссеру соблюсти верный масштаб повествования, не только неизменно историографически точного, но и неизменно обобщающего.

Смерть класса... Она подчас предстала в искусстве в ужасе вырождения, безумия, преступлений, нравственных надрывов. Висконти показывает ее при ясном свете разума. Это двойная ясность — ясность внутри художника и ясность внутри его героя.

Фабрицио Салина понимает все. Но не собирается спорить с объективностью, делающей его отмененным, исторически более не действительным. Не только не собирается спорить, но и направляет ход событий, извлекая из этого горькую самолюбивую утеху; он сам делает то, что с ним все равно должно проделать время, горделиво подменяя это время, подменяя его собой.

Князь Салина величаво, брезгливо уступает свое место леопарда тем, кого он назовет шакалами и гиенами. Уступает его потому, что верует: самой Сицилии, ее камню, ее человеку никогда не будет дано измениться. «Сон, дорогой мой Шевалье, сон — вот к чему стремятся сицилийцы, —

говорит Салина торопливому пьемонтскому политикану, который приехал, чтобы призвать князя в сенат объединенного после побед Гарибальди королевства.— Все, и в том числе наиболее страстные проявления сицилийского характера,— лишь отражения этого сна: наша чувственность — стремление к забвению; наши перестрелки и поножовщина — жажда смерти... Мы старые, Шевалье, мы очень старые. Вот уже по крайней мере двадцать пять веков, как мы несем на своих плечах бремя великолепных и чуждых нам по духу цивилизаций... вот уже две с половиной тысячи лет мы являемся колонией. Я говорю это не для того, чтобы жаловаться: это наша вина. Но все равно мы устали, мы опустошены.

Больше восьми десятилетий истории разделяют сицилийского князя Салину и сицилийского рыбака Нтони Валастро. Но таких десятилетий, когда этот остров — с его безработицей и трахомой, с его кровной мстостью и неграмотностью, с его бездорожьем и вечным трудом женщин — никогда не был спящим, никогда не переставал быть жгучей, неотступно ждущей своего разрешения общенациональной проблемой Италии. Ждущей его и сегодня. Висконти не лишает Салину права исповеди. Но сам он думает иначе — как художник, создавший фильм о сицилийской земле, сотрясаемой упорным движением исторических сил, как социолог, поднявшийся до понимания их объективных законов.

Князь Салина соглашается принять участие в референдуме, долженствующем закрепить свершившуюся перемену, утвердить власть дона Калоджеро Седара — «комка хитрости, скверно сшитой одежды, золота и невежества», как говорит о нем Лампедуза. Торжественный, прямой, великолепный, князь шествует к избирательной урне, чтобы опустить свое «да», чтобы потом, в мэрии, выпить рюмку скверного вина — среди канцелярских шкафов, набитых просроченными дворянскими векселями, под поясным портретом Гарибальди в широкой деревянной раме, выкрашенной голубой масляной краской.

Висконти уже приучил нас к обостренному, смысловому восприятию цвета. И кажется, что этот вызывающий зрительную тошноту неприлично голубой колер вобрал в себя торгашескую пошлость мира, который грядет: наглый лак его вывесок, глянец обложек его чековых книжек, лезущие

из-под вздернутых юбок подвязки его кафешантанного разврата. Гарибальди взят в голубую раму доном Калоджеро, зятем Пепе-Дерьма и будущим свояком князя Салина. И за эту голубую раму — за все, что в ней будет заключено, — и отдали сегодня свои «да» крестьяне Доннафугаты: принаряженные, в шляпах, украшенных цветами, безмятежно поющие. Еще не понимающие того, что уже поняли их господа, старый и новый.

А вечером того же дня будет триумф: дон Калоджеро с балкона собственного высокого дома, под завывания все того же оркестра, под рассыпающимися звездами фейерверка сообщит результаты выборов. Как оказалось, даже тот, кто собственными руками опустил бюллетень с «нет», этого как бы и не сделал, — урна наполнена стопроцентным согласием. Отсветы пестрых шутовских огней упадут на лицо князя Салина, а потом оно уйдет в темноту — замкнутое, сдавшееся.

Висконти долго искал актера, который будет сниматься в роли князя. Приглашал Лоуренса Оливье — тот не смог, потом остановил выбор на Берте Ланкастере и не ошибся в выборе. Берт Ланкастер, вероятно, не получит премии «Оскара»: как мы уже говорили, в его Америке «Леопард» не дождался признания. Но работа Ланкастера все равно встает в один ряд с лучшими достижениями актерского реализма последних лет. Актер сумел сделать самое трудное и для режиссера самое главное: свести воедино историческое и личное образа, ни на минуту не нарушая единства. Здесь тоже дается бой маскараду коммерческого «большого фильма» — теперь уже актерскому его маскараду, не идущему дальше условно исторического грима, положенного поверх внутренней лжи и эмоциональной пустоты кинозвезды, к тому же еще ни за что на свете не желающей расстаться с модной прической и маникюром.

Ланкастер, переступая порог роли, должен был отказаться от всех до единой уловок «премьера». Погрузиться в образ целиком, ни разу не посмотрев на себя со стороны, забыв о зрительном зале. Он добивался и добился слияния объективности и лиризма, бытовой непосредственности жизненных, душевных движений и их осмысления, идущего рядом с внешним действием, параллельно ему.

Очевидцы съемок рассказывали, что Ланкастер отличался спокойствием и веселостью. Это не кажется случайным. Работа над характером, основанная на редкой полноте бытового и психологического, построенная по законам социальной, исторической, художественной ясности, делала необходимою эту внутреннюю уравновешенность, этот эмоциональный подъем. Ланкастер играет трагедию своего героя в истинном ее масштабе, крупно и без преувеличений. Он постепенно, исподволь готовит высшую точку образа, когда в огромной по длительности, продуманно томящей панораме финального бала князь услышит «шум рвавшейся наружу, покидавшей его жизни».

Сосредоточенность Висконти на центральной фигуре отнюдь не обездолила остальных актеров, а успех Ланкастера не может затмить того, что сделано другими, и прежде всего давним товарищем режиссера на театральных подмостках Паоло Стоппа и уже знакомой ему по фильму «Рокко и его братья» Клаудией Кардинале. Скажем сразу: ни Стоппа, популярный актер итальянского кино, ни его недавно взошедшая звезда Кардинале никогда дотоле не были на такой высоте.

Дон Калоджеро Седара, мэр Доннафугаты, будущий сенатор — это кресло достанется ему опять же по воле князя Салины, подменившего доном Калоджеро самого себя... Свеженький богач, перекачавший в свои карманы миллионы князя, выростивший, выхоливший для выгодной брачной сделки свою красавицу дочь. Вот он явился в сумрачный, затененный глухо-алым бархатом кабинет Салины, чтобы договориться об обмене ее прелести и своего золота, виноградников, каменоломен на титул — единственное достояние Танкреди. Небольшой, крепко сбитый, сияющий, он сидит под гербами родовых поместий, над каждым из которых торжествует вздыбленный геральдический зверь. Паоло Стоппа не боится резких, жирных, почти буффонных красок, потому что за ними дождавшаяся своего часа энергия новой социальной силы, ее ликующий аппетит, ее хамская, из каждой поры тела лезущая наружу радость. Дон Калоджеро просто иставивает в блаженстве, потеет им, он готов зарыдать, когда великан Салина после делового обсуждения всех подробностей будущего свадебного контракта за подмышки вынимает своего будущего родствен-

ника из кресла и целует его — к ужасу и негодованию присутствующего тут же падре Пирроне — в обе щеки. Пусть бьется в очередной истерике княгиня, оскорбленная в своем достоинстве аристократки, пусть заливадается где-то неслышными, монашескими слезами влюбленная в Танкреди Кончетта, старшая и любимая дочь князя, — сделка совершена, полинявший титул Фальконеери будет свежевызолочен.

Тот, кто помнит Клаудию Кардинале женой одного из братьев Паронди, Винченцо, в первую минуту ее не узнает; Висконти сделал ярче, довел до ослепительности красоту лица актрисы. Потом понимаешь — между лицами серенькой Джинетты и лучезарной Анжелики есть общее. Оно в цепкости взгляда, в недобром и жадном изгибе рта, в тупом очертании подбородка. Это лица мещанок. Висконти утяжелил, тонко и обдуманно огрубил лепку лица актрисы — и получил то, что искал. Получил облик пленительный, в цветении всех юных жизненных сил, и в то же время скомпрометированный внятным призывом чего-то хамского, низкого, плотоядного. В непосредственности Анжелики — Кардинале есть все та же, что у отца, грубая, некрасивая радость, в ее любовных играх с женихом есть что-то от ужимок, подсказанных правилами мещанского жеманства, — пока их не сметет откровенность чувственного порыва.

Комнаты, в которых никогда никто не жил. Комнаты верхнего этажа дворца, которым даже сам хозяин не знает счета. То пустые, то загроможденные рухлядью — потускневшими до неразличимости прорванными картинами, гигантскими платяными шкафами, гобеленами, которые доедает моль, креслами и резными кроватями с матрацами, из которых сыплется соломенная труха, медными посудинами, чугунной печью. Висконти и здесь верен своей мысли: это именно рухлядь, отправленная наверх за ненужностью, это отходы быта, а не обломки сокровищ.

Светло. Солнечно. Сильный, но уже по-вечернему смягченный свет падает косыми полотнищами, то стоит, мерцая игрой пляшущих в нем пылинки. Пыльно. Жарко. Обрученные бегают по нескончаемым анфиладам, возбужденные одиночеством и поцелуями. Они, должно быть, сильнее чувствуют свою молодость среди этих стен, шелушащихся как старческая кожа, среди этих затянутых паутиной умерших вещей, — умерших еще до

их рождения. Им и страшно, и приятно нарушать тишину отчетливым звуком шагов, взрывами смеха, перекличкой голосов, рождающей таинственное глухое эхо. Им весело ощущать свежесть своих лиц, свежесть своей нарядной одежды рядом со всеми этими умершими, истлевшими красками — когда-то яркими, а теперь словно присыпанными пеплом, мертвым пеплом истории. Розовый цвет платья Анжелики будет торжествовать свою победу рядом с тускло-желтым, потерявшем свою силу красным, серым, сизым.

Если вернуться к нашим сопоставлениям киноромана Висконти с симфоническим циклом, то этой странной прогулке влюбленных может быть определено место и значение скерцо. Главная тема всего произведения — тема начала и конца — пройдет здесь в своем ином и закономерном повороте.

Князь Салина, благословивший брак Танкреды и Анжелики, не только обреченно расчетлив: это еще и поступок, продиктованный его глубоко интимной и в то же время философски окрашенной мыслью. Мыслью о жизни в неизбежности смен поколений, в ее чередности смертей и рождений, закатов и рассветов. Для Салины жизнь не кончится и не должна кончиться вместе с ним. Она должна продолжаться. Вот откуда задумчивая щемящая нежность князя к обрученному, вот почему он все время не может оторвать от них своего прощального и все-таки восхищенного взгляда. Здесь, в анфиладе забытых всеми комнат, Танкреды и Анжелики правы. Они правы своей молодостью, своей страстью друг к другу, своим смехом. Тем, что у них есть будущее, наконец.

Вот почему, решая эпизод, Висконти ничем не погрешил против Лампедузы, но сделал этот странный мир — всего лишь миром мертвых и немых вещей, освободил его от тягостных воспоминаний и исторических привидений, смущавших Танкреды и Анжелику на страницах романа. Эти стены, эти предметы молчат. Они просто отжили свое, а Танкреды и Анжелике дано жить. Быть такими, каковы они есть, но — жить.

Висконти говорит: «Личность Танкреды смутна. Он оппортунист. У дяди (имеется в виду князь Салина) к нему слабость». В главе о фильме «Рокко и его братья» уже достаточно подробно говорилось об актерской инди-

видуальности Алена Делона, сделавшей таким понятным выбор его на роль Танкредди. Делон играет изящно, точно, в исторически верном рисунке. Играет человека, научившегося вовремя менять костюм: бархатную куртку охотника — на красную рубашку гарибальдийца, ее — на синий мундир офицера армии нового короля. Его — на светлую жениховскую пару. Ее — на безупречный фрак будущего дипломата.

У Танкредди есть фраза, делающаяся его лейтмотивом, двигателем всех его поступков: «Что-то должно измениться, если мы хотим, чтобы все осталось по-прежнему». Танкредди тоже среди тех, кто все понимает. Но он понимает, чтобы гибко приспособливаться к обстоятельствам. Он умеет из всего извлечь прямую, немедленную пользу. Ему чужда скорбная высота размышлений дяди, он думает только о себе одном. Князю Фальконьери и теперь будет хорошо, потому что он вступил в игру и взял свое. Оживленный, уверенный, ревниво любующийся красотой своей невесты, является он на бал во дворец Понтелеоне.

Опять, как раньше это было на стыке эпизода боя, Висконти прибегает к звуковому монтажу. На панораму утренних гор и полей Доннафугаты, на крестьян, занятых своим тысячелетним трудом, наплывают мерные, чужие, звучные такты вальса. Начинается последняя часть киномомана. Последняя часть симфонии.

Висконти решает ее на огромном временном пространстве, в напряженной мерности ритмов, с трагическими переборами пауз, полных острейшего внутреннего действия, в постепенности перемен ее гаммы — от многоцветной, подчеркнута нестройной к размытой, а потом и уходящей в глухой, холодный, сумеречный колорит.

Прошлое дает свой прощальный бал — это определение самого Висконти. Оно или уходит, как уйдет отсюда навстречу смерти князь Салина, или перестает быть самим собой, как перестало быть самим собой это палаццо, куда вперевалячку, восторженно пяля глаза и прикидывая, за сколько можно будет купить всю эту роскошь, вкатился дон Калоджеро Седара с его новеньким орденом, полученным за службу на благо отечества. Его сюда впустили. И бал в Палермо — признание его победы.

Висконти — режиссер психологического стиля; Висконти — постановщик балетов; Висконти — редкий, редчайший знаток материальной культуры; Висконти — живописный «композитор», наконец, Висконти — художник больших исторических тем — все, что за этим стоит, здесь соединилось, сплывилось, перемножилось друг на друга, чтобы дать редкий по силе результат.

Сюита танцев. Вальсы, галопы, контрдансы, кадрили и снова вальсы, вальсы... Ровное жужжание светской болтовни, шорох платьев, птичий щебет девиц, сдержанный басовитый говорок военных мужчин; плотные уверенные цвета их мундиров главенствуют в толпе. Эти военные — герои праздника, опора порядка и трона: с «красными рубашками», слава богу и новому королю, покончено. Гарибальди побежден, гарибальдийцев, которые хотят продолжать борьбу, ловят и расстреливают. Вот и на утро после бала назначена казнь. А пока можно танцевать, говорить о разных полезных разностях, а то и рассказывать в кругу дам о том, как полковник такой-то был хорош в битве при Аспромонте, как рыцарски вел себя с раненым и захваченным в плен Гарибальди, воздавая должное его, Гарибальди, доблести... Красное, белое, зеленое — такими будут цвета, выбранные Висконти для первых эпизодов бала. Это разложенные цвета гарибальдийского знамени, разодранного, расхватанного по кускам, как та победа, которая под этим знаменем добывалась народом. Но будет здесь и черный. Цвет поражения. Цвет смерти.

Князь Салина этих начальных сцен всего лишь рассеян, утомлен, скрытно насмешлив. Он ищет Танкреду и Анжелику, на минуту оживляется, увидев их. Потом их уносит танец, и Салина гаснет. Кажется, он издали слышит такты музыки, издали глядит на утомительное мелькание вальсирующих пар. Князь устало опускается в кресло у стены. В кадре, рядом с лицом Салины, остается только черное и белое. Нет, это еще не смерть, это только первое ее прикосновение. И вслед за ним начинают плыть и качаться, расплываясь, все краски бала. Висконти меняет палитру. Теперь его киноживопись будет иной. Она растворит, переплавит в единое целое все тона, будет строить их не по жесткому контрасту, а в переходах от одного к другому. Исчезнут четко отграниченные цветовые плоскости.

Красное, белое, зеленое обратятся в великое множество своих производных. И чем глубже будет погружаться в свое одиночество князь Салина, чем сильнее будет он слышать шум покидающей его жизни, тем холоднее, тем глуше будет становиться кадр. Через него поплывут оливковый, серый, дымно-лиловый и, как цветочные удары, прозвучат обугленно-красный или напряженно-синий. Это будут всего лишь цвета бальных платьев, но их бархат, атлас, шелк постепенно утратят свою обыденную материальность, превращаясь в пятна цвета, в ноты мощных и мрачных цветовых аккордов.

Висконти опять начинает с бытовой, физической правды: князю плохо, на него волнами накатывает слабость и дурнота. И при всем том эта ярмарка тщеславия не только плывет перед его затуманенным взором, но и предстает перед ним в окончательной ясности, в последнем обобщении. Здесь теснятся и оттирают друг друга, как теснятся и оттирают друг друга у стола, уставленного снедью; здесь хвастают и лгут, как хвастает и лжет бравый полковник, победитель Гарибальди. Здесь безобразны — как безобразны лица дам и девиц, в промежутке между танцами резвящихся на гигантском бархатном диване.

Салина несколько раз покинет зал, где танцуют. Он будет искать одиночества, будет долго, напряженно вглядываться в свое лицо, отраженное зеркалом, и искать, и находить в нем все ту же смерть. Все та же смерть будет смотреть на него со стены кабинета, где висит картина, изображающая кончину отца семейства, патетическая и одновременно чувствительная картина, на которой молятся, рыдают, преклоняют колени; беспорядок одежд, оголенные в беспамятстве горя женские груди, искаженные страданием лица, поднятые к небу глаза...

Сюда, в этот кабинет, набитый книгами, которые никто и никогда не читает, вбегут Анжелика и Танкреди — в испарине вальса, в блаженном, бездумном опьянении бала. Они с разбегу натолкнутся на князя, остановятся, протрезвеют. Он скажет им — скажет себе, — что его собственная смерть будет такой же, как на картине Грёза, разве что бельё окажется менее безупречным, потому что простыни умирающих всегда грязны, да еще, надо надеяться, дочери оденутся приличней, притом что в остальном все

будет, как здесь. Анжелика, ласкаясь и нежно лъстя, выпросит у Салина вальс: это ее первый бал, ее первый триумф, и его нужно закрепить. И будет вальс — торжественный, горький, нескончаемый. Прощание с жизнью, которую держишь в объятиях последний раз.

Висконти не боятся длиннот: они ему нужны, чтобы и у нас росло чувство усталости, чтобы и мы торопили утро, конец. Все больше, больше меркнут, гложут, остывают краски. Устает, теряет силу желтый свет ламп, просачивается извне серый сумрак рассвета, от которого мертвеют лица. Устала музыка, в сотый, в тысячный раз повторяющая свои такты. Устали гости, и уже похрапывает где-то в укромном уголке дон Калоджеро, простодушно сняв тесные лаковые туфли, задрал толстенькие ножки в белых носках.

И сквозь усталость, сквозь полусон — свежие, в тугих мундирах, гремя шпорами — проходят офицеры. Они галантно прощаются с хозяйкой и идут выполнять свой долг: расстрел гарибальдийцев назначен на заре.

Князь Салина покидает бал одним из последних. Он идет, медленно ступая по галантному сору бала — оброненным цветам, осыпавшимся перьям дамских уборов, — огромный, побежденный, принявший неизбежное. Готовый к нему.

Маленькая, вся каменная площадь. Высокое небо — здесь оно еще ночное, но с уже едва проступившей утренней синевой. Тепло светится квадрат открытой настезь двери. Через площадь торопливо идет священник: в доме кто-то умирает, ждет последнего причастия. Звенит колокольчик мальчика-служки.

Салина медленно опускается на одно колено, снимает цилиндр. Долго остается недвижим. Потом все так же медленно встает. Теплый квадрат освещенной двери гаснет. Теперь все сине, и становится заметным свет звезд. Князь обращается к звезде. Он просит ее, далекую и голубую, о скором свидании — вдали от мусора и крови, в ее царстве вечной уверенности. Потом поворачивается, запахивает черный редингот и уходит — наискосок, по еле заметному подъему каменной мостовой, в узкую каменную расщелину между спящими домами, навстречу надвигающемуся на него финальному титру.

Висконти рассказывает: «Пальмиро Тольятти написал мне о «Леопарде» длинное письмо о том, как он полюбил мой фильм и почему он его полюбил. Несколько недель спустя были выборы, и когда журналисты спросили у главы нашей Компартии, чем он был занят с той минуты, когда он голосовал, и до той минуты, когда были объявлены результаты, он им ответил: «Я пошел еще раз посмотреть «Леопарда», и он понравился мне еще больше».

Письмо Тольятти к Висконти по поводу «Леопарда», к сожалению, не опубликовано, и остается строить предположения, чем фильм заслужил такую высокую оценку вождя итальянских коммунистов. Можно думать, что Тольятти привлекла четкость концепции, развиваемой режиссером применительно к важнейшему периоду национальной истории — периоду, который и до сих пор понят учеными, социологами и художниками далеко не единодушно. О поре национально-освободительной и революционной борьбы в Италии шестидесятых годов, именуемой Рисорджименто и ознаменованной подлинным народным героизмом, написаны тома и тома исследований и романов, совпадающих лишь в одном — в признании объективной решающей важности этого национального исторического сдвига. Дальше начинаются несогласия. Парадоксальность в том, что в наиболее восторженных, праздничных тонах о Рисорджименто как о полной и истинно народной победе говорят наиболее буржуазно добропорядочные и даже просто реакционные литераторы и историки. Для них вся эпопея гарибальдийцев укладывается в чреду олеографий, от высадки Гарибальди до восшествия на престол Виктора-Эммануила, притом, что торжество савойской династии оказывается высшей точкой народного счастья. То, что было ограблением народа, буржуазным присвоением его подвига, народу подается как его триумф. Так повелось еще со времен событий, стоящих за этими олеографиями: народу не дали почти ничего, но компенсировали эту кражу лестью — лестью в усиленных дозах. Народ поздравляли, сообщали ему, что он добился всего, чего хотел, трубно восхищались его силой, целью которой якобы и был установившийся в Италии строй, между тем как сбросившая власть чужезем-

цев, объединенная Италия стала ареной для нового, теперь уже буржуазного угнетения трудового человека, угнетения тем более тягостного, что не были упразднены многие из феодальных узаконений. Глубоко исторически содержательная, по сути своей революционная, эпоха Рисорджименто — это эпоха завязывания новых общественных противоречий. К примеру, именно тут берет свое начало «проблема Юга», до сих пор не нашедшая своего разрешения: до сих пор выталкиваются в эмиграцию сицилийские рыбаки, пастухи Сардинии, крестьяне Лукании — нет работы, негде учить детей, негде лечить болезни...

Официальная легенда была стойкой потому, что фальсификация подло умела опереться на действительно героическую народную память, на предания о подвигах, живущие чуть ли не в каждой итальянской семье, на высоту самоощущения, вынесенного народом с поля освободительных битв. Итальянским марксистам пришлось заниматься трудным делом: не оскорбляя национальной памяти народа, раскрыть ему трагическую, сумрачную сторону Рисорджименто, открыть ему глаза на истинное положение вещей.

Именно такую, диалектическую, трагическую концепцию Рисорджименто развивал, например, Антонио Грамши — один из основателей Итальянской коммунистической партии.

Висconti в «Страсти», а затем в «Леопарде» следует ей же. Отсюда трагические напряженная гамма финала фильма — после победного солнца Палермо. Отсюда двойное прохождение темы смерти. Естественная, исторически необходимая смерть Салины и насилие над революцией, трусливый и тайный расстрел где-то за кадром: там торопливо приканчивают каких-то солдат, которые хотели быть с Гарибальди. Гарибальди уже сделали иконой, уже дали ему ту самую, крашенную голубой масляной краской раму, повесили его во всех учреждениях, рядом с портретом короля, а когда солдаты этого самого короля попробовали назвать себя гарибальдийцами, их без проволок убил полевой суд.

В фильме «Леопард» Пальмиро Тольятти могло быть дорого и то, что эпоха, столь значительная в национально-революционной истории и оскорбительно становившаяся временем действия коммерческих и заодно ура-

патриотических фильмов, делалась, наконец, предметом настоящего искусства, очищалась им от всех этих уродующих наслоений.

Но не будем строить предположение за предположением, почему фильм понравился. Ведь есть еще и непосредственное взаимодействие произведения и зрителя, их личная сердечная встреча.

«Леопард», может быть, первая картина Висконти, для которой становится необычайно существенным ее «избирательное сродство» со зрителем, каждым в отдельности. Фильм может вовлечь зрителя в свое внутреннее пространство или оставить его сторонним и холодным. В этот раз Висконти меняет природу своего контакта с залом, потому что он впервые предполагает возможность сопереживания — сопереживания не героям, но себе, художнику. Здесь достигается удивительное сочетание объективизации и своеобразного лиризма, для Висконти нового. Может быть, именно отсюда редкий и тоже новый для Висконти массовый успех фильма.

Фильм «Леопард» кончен. На рабочем столе Висконти ждет белая страница. Чем заполнит ее этот никогда не повторяющий себя художник?.. Рассказывает Жорж Садуль: «В Каннах Лукино Висконти не делал никаких попыток скрыть радость, когда под магниевыми молниями фотографов и камерами телевидения он крепко взял свою Золотую пальмовую ветвь. После вручения призов мы с ним не успели увидеться. Он спешно уехал в Сполето ставить «Травиату». Это человек Возрождения, который, все умеет делать и ни от чего не отказывается. Он весь отдан радости созидать и жить...»

фильмография

1942

ОДЕРЖИМОСТЬ. Авторы сценария (по роману Джеймса Кейна «Почтальон всегда стучит два раза») Марио Аликата, Антонио Пьетранджели, Джанни Пуччини, Джузеппе Де Сантис и Лукино Висконти; операторы Альдо Тонти и Доменико Скала; натурные съемки производились в Ферраре, Анконе и др. городах; декорации Джино Франци; музыка Джузеппе Розати; монтаж Марио Серандреи. В ролях: Массимо Джиротти (Джино), Клара Каламаи (Джованна), Хуан де Ланда (ее муж), Элио Маркуццо («испанец»), Витторио Дузе (сыщик).

1945

ДНИ СЛАВЫ. Монтаж под руководством Марио Серандреи. Режиссеры Марио Серандреи и Джузеппе Де Сантис при участии Лукино Висконти и Марчелло Пальеро. Автор текста Умберто Калоссо; операторы Массимо Терцано, Джованни Пуччи и группа военных кинохроникеров.

1948

ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ. Сценарий Лукино Висконти; главный оператор Г. Р. Альдо; оператор Джанни Ди Венанцо; ассист. режиссера Франческо Рози и Франко Цеффирелли; подбор музыки Лукино Висконти и Вилли Ферреро; монтаж Марио Серандреи. В ролях: жители Ачитреццы.

1951

САМАЯ КРАСИВАЯ. Сюжет Чезаре Дзаваттини; сценарий Лукино Висконти, Сузо Чекки Д'Амиго и Франческо Рози; операторы Пьеро Порталупи и Пол Роналд; художник Джанни Полидори; музыка Франко Маннино по мотивам оперы Г. Доницетти «Любовный напиток»; монтаж Марио Серандреи. В ролях: Анна Маньяни (Маддалена Чеккони), Вальтер Кьяри (Анновацци), Тина Апичема (Мария Чеккони), Гастоне Ренцалли (Спартако Чеккони), Алессандро Блазетти (режиссер Блазетти), Текла Скарано, Лола Браччини, Артуро Брагалья, Нора Риччи.

ПРИМЕЧАНИЯ К ОДНОЙ СТРОЧКЕ ГАЗЕТНОЙ ХРОНИКИ. Автор комментариев Васко Пратолини; оператор Лукино Висконти.

1953

МЫ, ЖЕНЩИНЫ. Фильм из четырех новелл, поставленных по сценарию Чезаре Дзаваттини и Сузо Чекки Д'Амико режиссерами Роберто Росселлини, Джанни Франколини, Луиджи Дзампа, Альфредо Гуарини и Лукино Висконти; оператор Габор Погани; композитор Алессандро Чиконьини; монтаж Марио Серандреи.

В ролях: Анна Маньяни (актриса Маньяни).

1954

СТРАСТЬ. Сценарий (по одноименной повести Камилло Бойто) Лукино Висконти и Сузо Чекки Д'Амико при участии Джорджо Проспери и Тенесси Уильямса (диалоги); операторы Г. Р. Альдо и Роберт Краскер; декорации Оттавио Скотти; костюмы Марселя Эскофье и Пьеро Този; композитор Антон Брукнер (VII симфония); монтаж Марио Серандреи.

В ролях: Алида Валли (графиня Ливия Серпьеры), Фарли Грейнджер (лейтенант Франц Малер), Массимо Джиротти (маркиз Роберто Уссони), Хайнц Муг (граф Серпьеры), Рина Морелли (горничная) и Марчелла Мариани, Кристиан Маркан, Тино Бьянки, Серджо Фантони; в массовых сценах — около 10 000 участников.

1957

БЕЛЫЕ НОЧИ. Сценарий (по повести Ф. М. Достоевского) Сузо Чекки Д'Амико и Лукино Висконти; оператор Джузеппе Ротунно; декорации Марио Кьяри; ассист. художника Марио Гарбулья; костюмы Пьеро Този; композитор Нино Рота; монтаж Марио Серандреи.

В ролях: Мария Шелл (Наталия), Марчелло Мастрояни (Марио), Жан Маре (Джулиано), Клара Каламаи (проститутка), Дик Сандерс (танцор).

1960

РОККО И ЕГО БРАТЯ. Сценарий (по мотивам романа Джованни Тестори «Мост через Гизольфу») Лукино Висконти, Васко Пратолини и Сузо Чекки Д'Амико при участии Паскуале Феста Кампанילה, Массимо Франчоца и Энрико Медиоли; оператор

Джузеппе Ротунно; декорации Марио Гарбулья; костюмы Пьеро Този; композитор Нино Рота; монтаж Марио Серандреи.

В ролях: Ален Делон (Рокко), Анни Жирардо (Надя), Роже Ханин (Морини), Сюзи Делэр (мадам Луиза), Спиро Фокас (Винченцо), Клаудиа Кардинале (Джинетта), Ренато Сальватори (Симоне), Паоло Стоппа (владелец спортзала), Катина Паксину (Розария), Макс Картье (Чиро), Рокко Видолацци (Лука), Алесандра Панаро (Франка), Коррадо Пани (Иво).

1962

РАБОТА. Новелла в сборном фильме БОККАЧЧО, 70. Режиссеры Федерико Феллини, Витторио Де Сика, Марио Моничелли и Лукино Висконти; сценарий (по новелле Ги де Мопассана «На постели») Сузо Чекки Д'Амико и Лукино Висконти; оператор Джузеппе Ротунно; композитор Нино Рота; декорации Марио Гарбулья; монтаж Марио Серандреи.

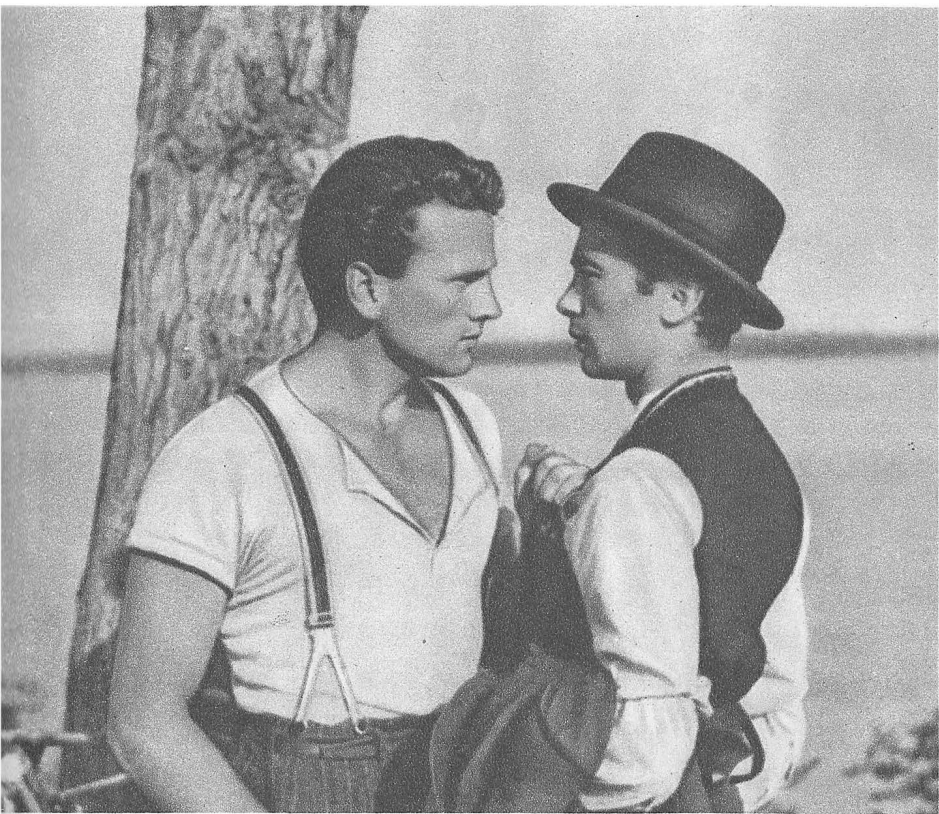
В ролях: Роми Шнайдер (Пуппе), Ромоло Валли и Паоло Стоппа (адвокаты).

ЛЕОПАРД. Сценарий (по одноименному роману Томази ди Лампедуза) Сузо Чекки Д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Энрико Медиоли, Массимо Франчоза и Лукино Висконти; оператор Джузеппе Ротунно; декорации Марио Гарбулья; костюмы Пьеро Този; композитор Нино Рота и Джузеппе Верди (неизданный вальс); монтаж Марио Серандреи.

В ролях: Берт Ланкастер (князь Салина), Ален Делон (Танкреди), Клаудиа Кардинале (Анжелика), Паоло Стоппа (дон Калоджеро Седара), Серж Реджиани (дон Чиччо), Рина Морелли (княгиня Салина), Ромоло Валли (падре Пирроне), Лючилла Морлакки (Кончетта), Лесли Френч (Шевалье).

кадры из фильмов лучино висконти

огержимость

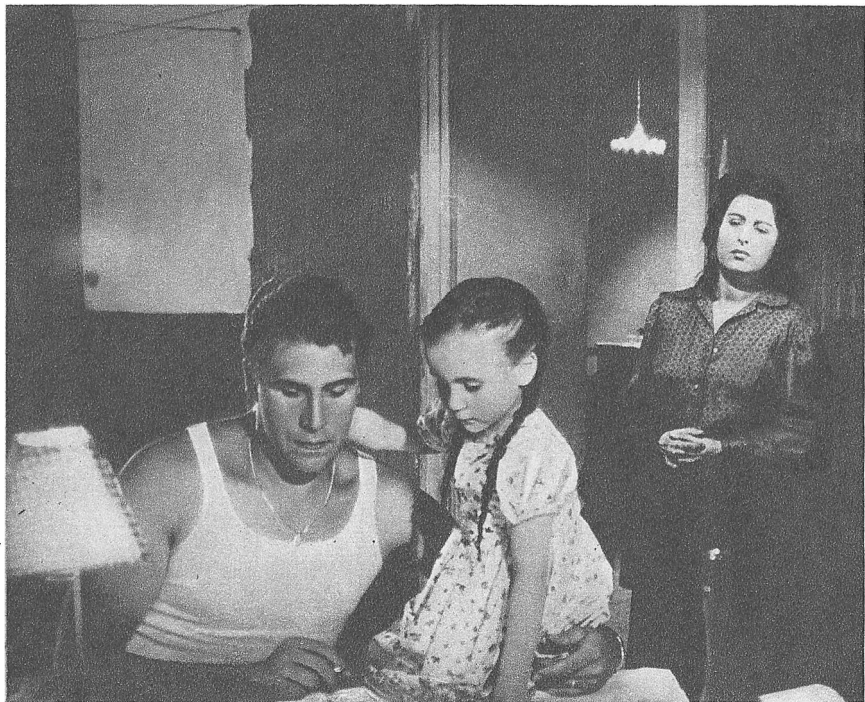




земля грозит



самая красивая















страсть



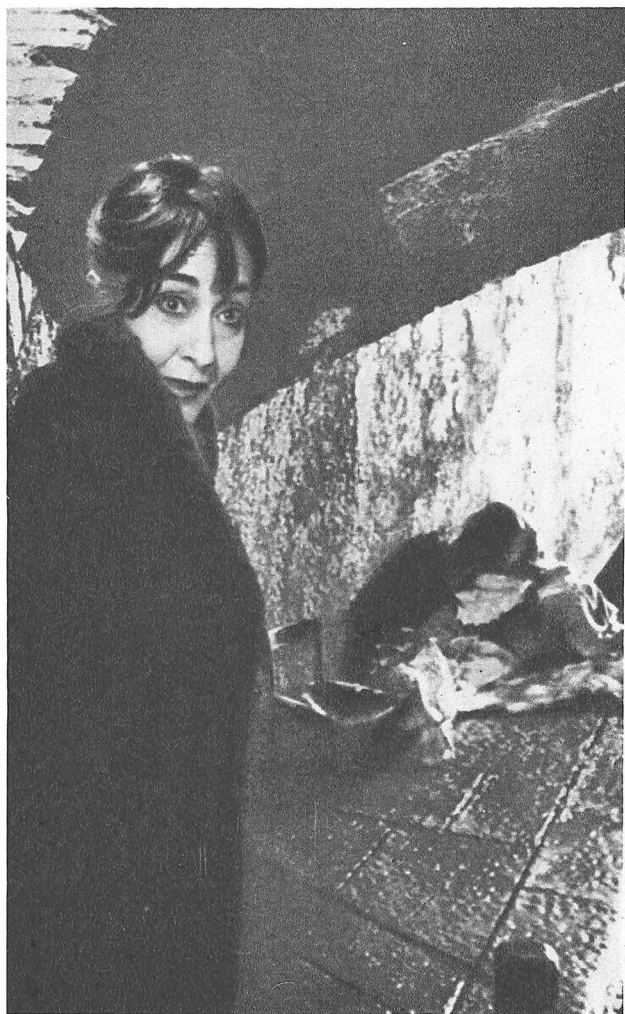


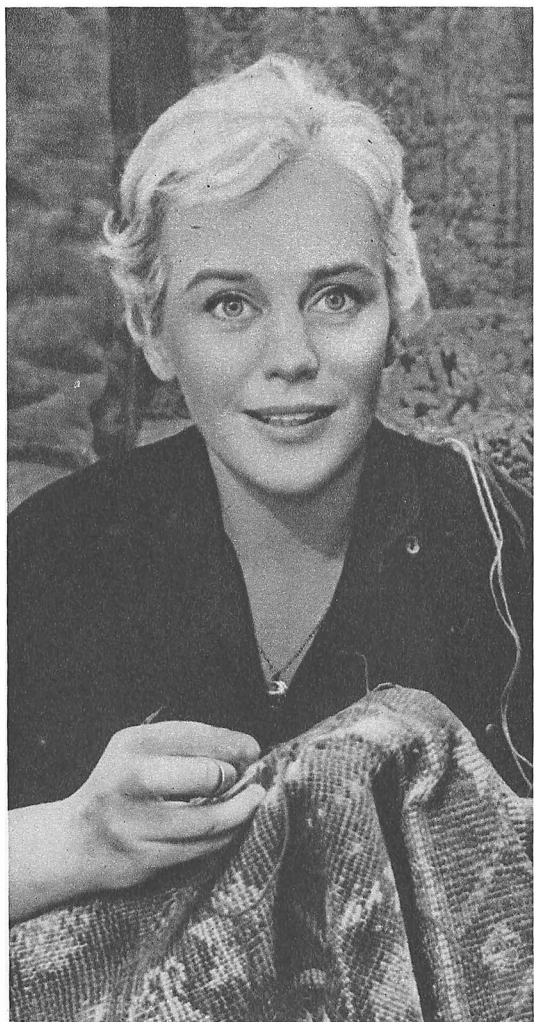


белые ночи







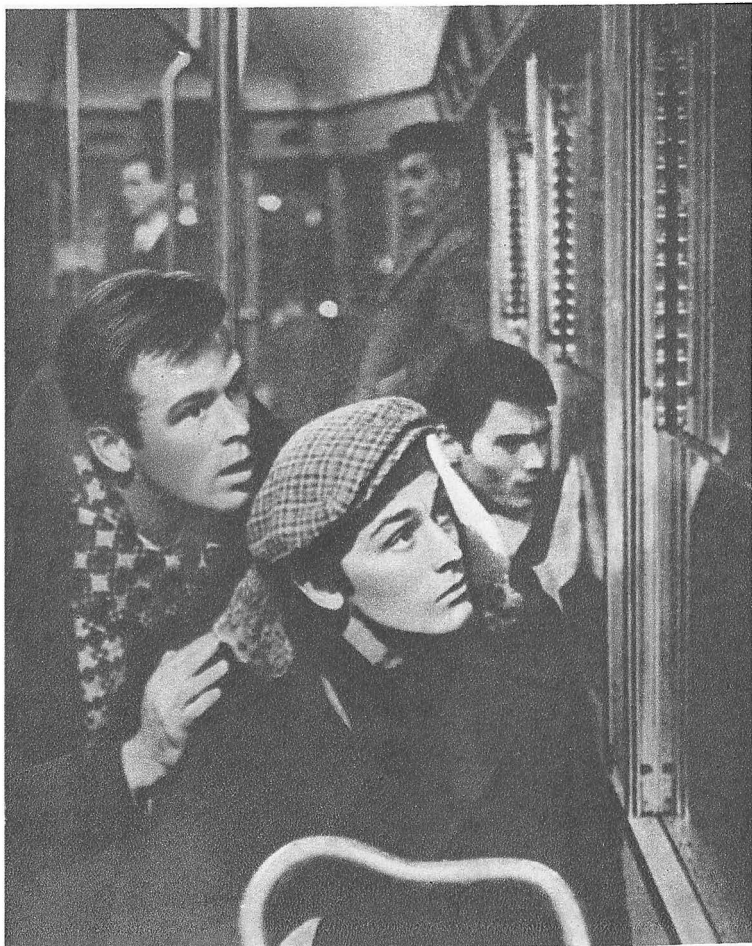




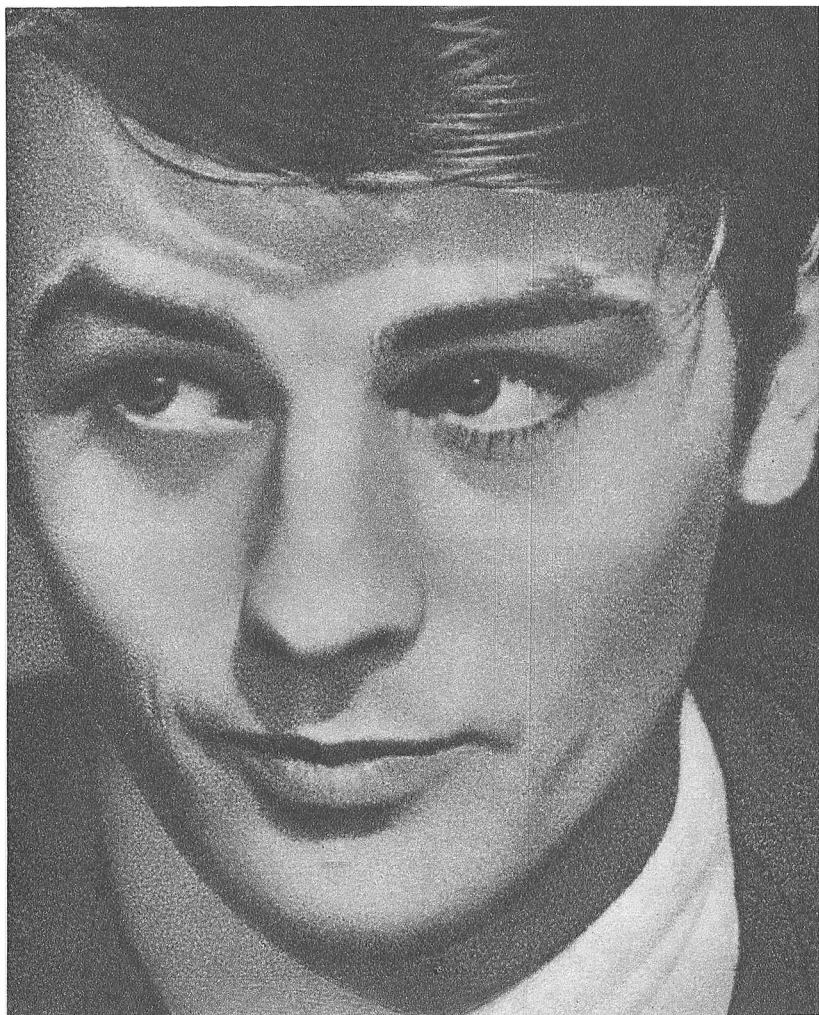


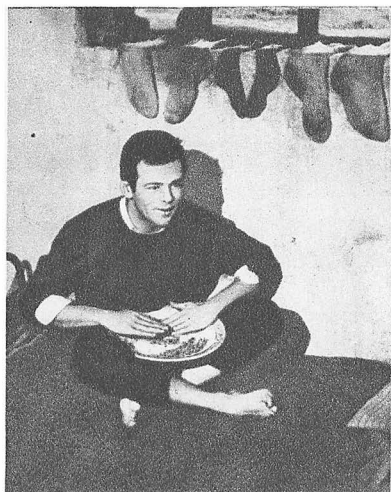
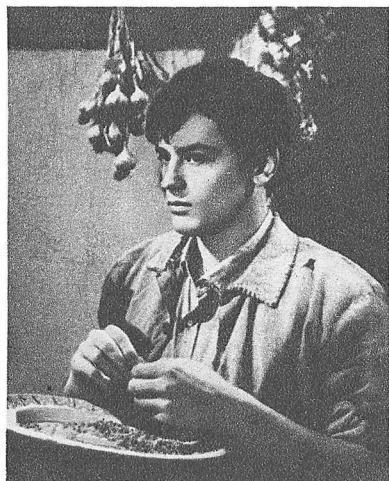


рокно и его братья

















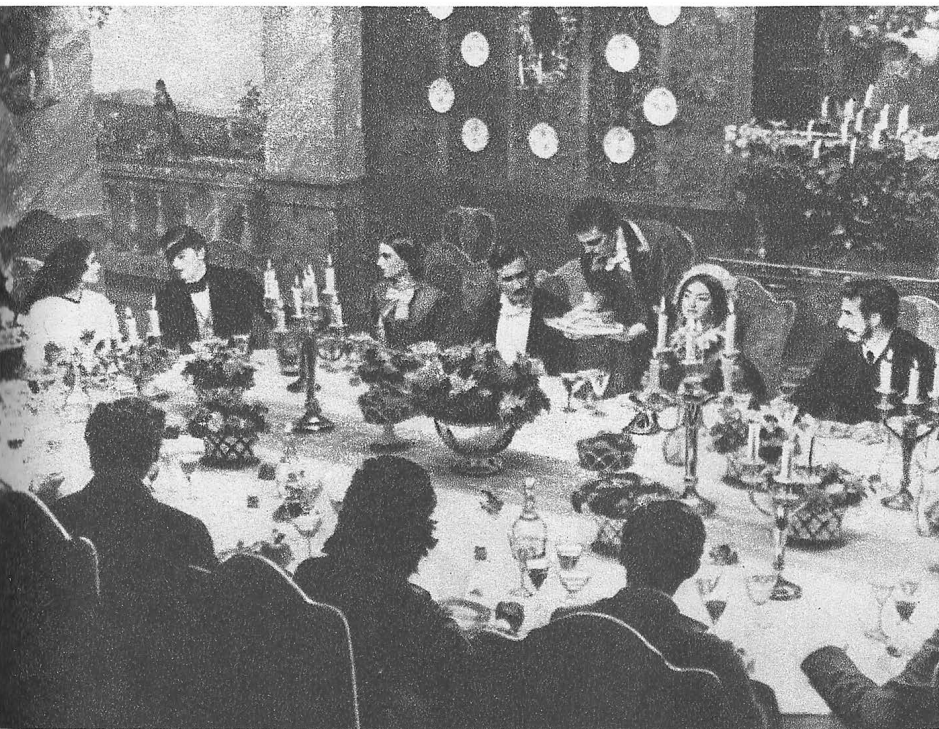




леопард

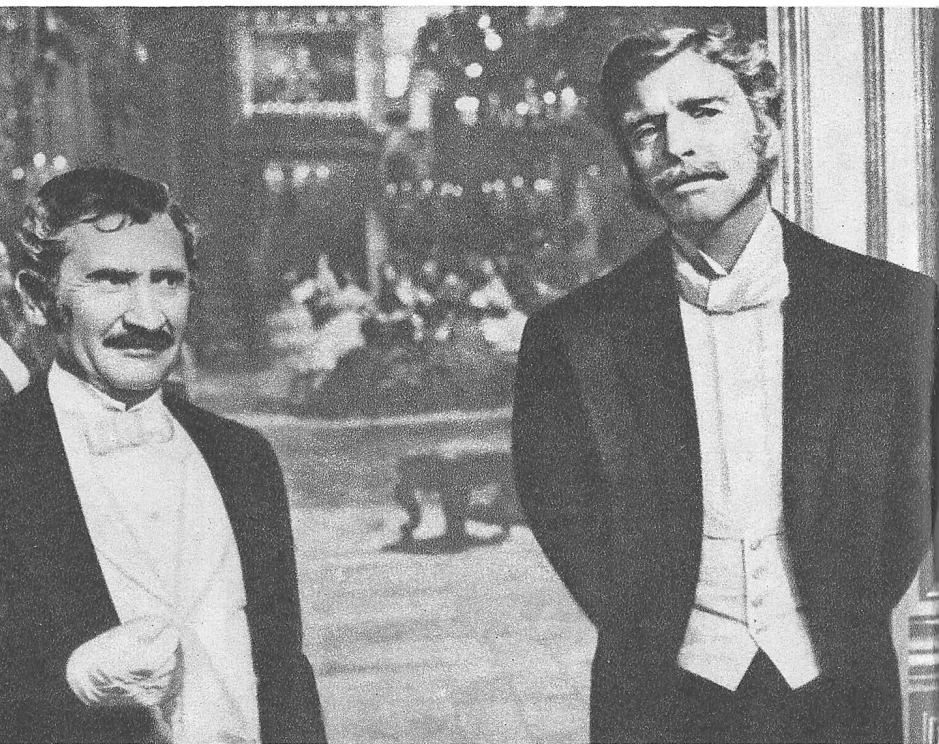




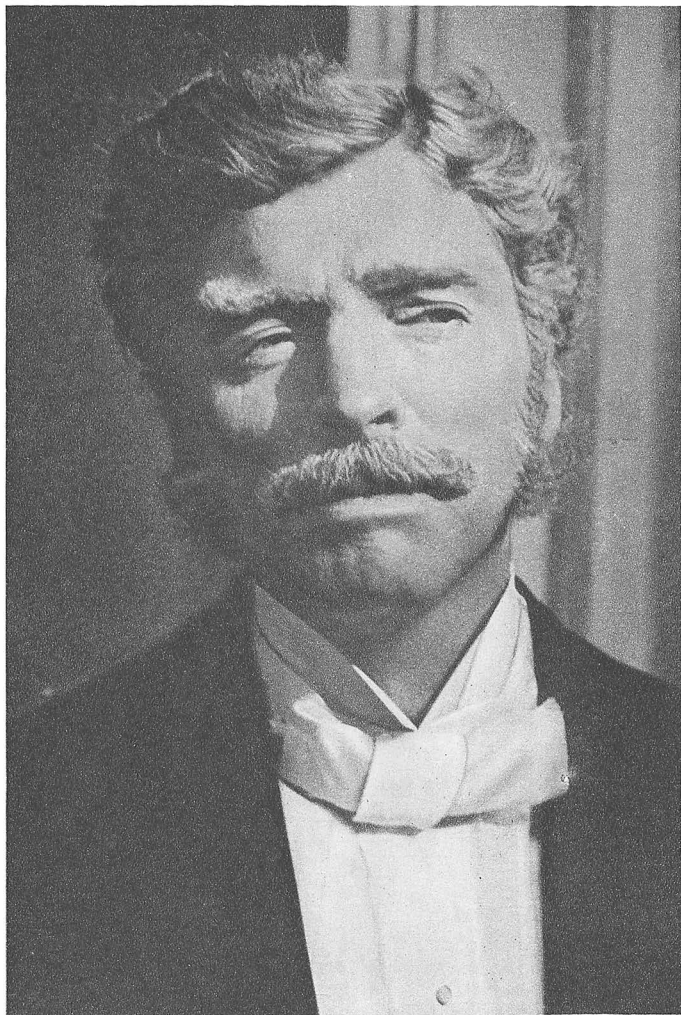












содержание

ОДЕРЖИМОСТЬ	5
ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ	42
САМАЯ КРАСИВАЯ	62
СТРАСТЬ	96
БЕЛЫЕ НОЧИ	114
РОККО И ЕГО БРАТЬЯ	132
ЛЕОПАРД	157
ФИЛЬМОГРАФИЯ	182

Шитова Вера Васильевна

Лукино Висконти

М., «Искусство», 1965 224 стр. 778И

Редактор В. Рязанова

Художник В. Валериус

Художественные редакторы

Г. Александров и И. Румянцева

Корректор Т. Кудряцева

Сдано в набор 13/XI 1964 г. Подп. в печ. 17/II 1965 г. Формат изд. 70×108¹/₃₂. Печ. л. 7 (условн. 9,59). Уч.-изд. л. 11,67. Тираж 25 000 экз. А04578. Изд. № 15419 Заказ тип. № 2071. «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Москва, Ж-54, Валовая, 28. Иллюстрации по глубокой печати отпечатаны в Московской типографии № 2 Главполиграфпрома. Цена 64 коп.

