

ОБ АНТОНИОНИ

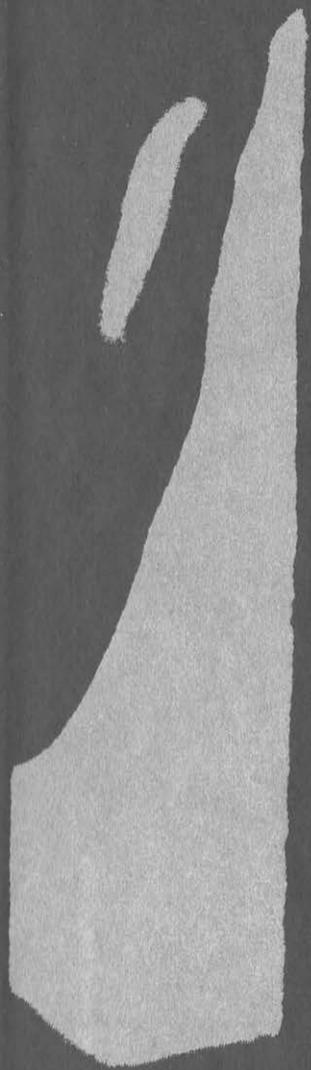
Статъи • Интервю

*• Тот кегельбан
над Тибром*

АНТОНИОНИ



«Радуга»



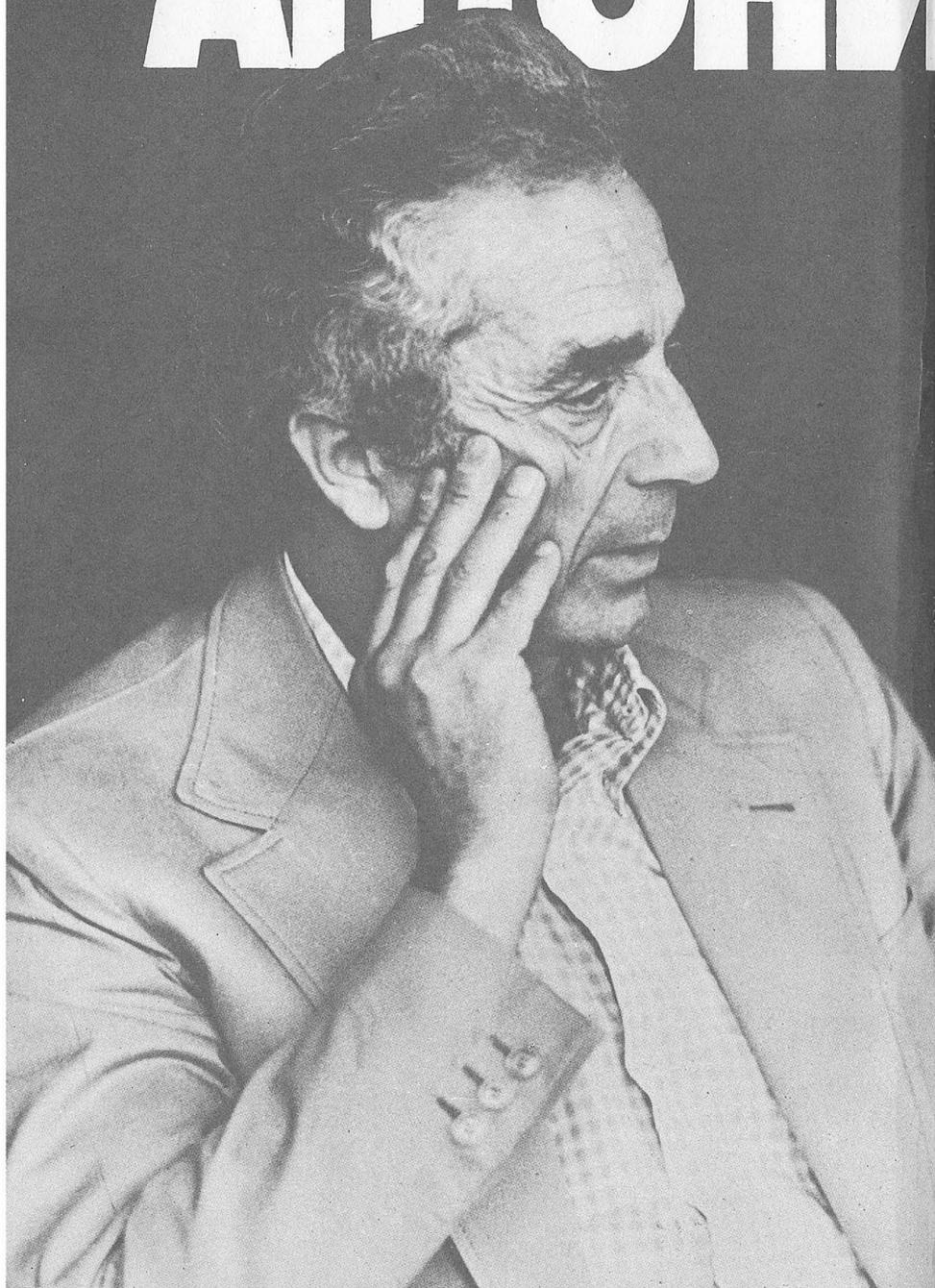


АНТОНИОНИ ОБ АНТОНИОНИ



**МОСКВА
«РАДУГА»
1986**

АНТОНИ



ОНИ ОБАНТОННОНИ

Перевод с итальянского

- Статьи, эссе • Интервью
- Тот кегельбан над Тибром

ББК 85.374(3)

A72

Вступительная статья *Баскакова В. Е.*

Составление и комментарий *Бобровой О. Б.*

Редактор *Федотова З. В.*

Антониони М.

A72 Антониони об Антониони. Пер. с ит./ Вступ. ст. Баскакова В. Е.; коммент. Бобровой О. Б.— М.: Радуга, 1986.— 399 с., ил., 32 л. ил.

Сборник включает статьи, эссе, интервью выдающегося итальянского кинорежиссера Микеланджело Антониони, а также его книгу «Тот кегельбан над Тибром». Последняя представляет собой собрание небольших рассказов, отражающих сложный сплав режиссерской фантазии, наблюдений художника, зарисовок с натуры, в которых Антониони видит основу будущих, еще не снятых фильмов. Маленькие литературные зарисовки открывают читателю новую грань творчества Антониони.

A $\frac{4910020000-499}{030(01)-86}$ 75—86

ББК 85.374(3)

© Вступительная статья, состав, комментарий, перевод на русский язык издательство «Радуга», 1986

ПУТЬ ИСКАНИЙ

«Казалось, итальянское кино никогда не забудет свой девиз: реальность, правда и еще раз правда... Надо сказать, что многие из фильмов, сделанных в те годы, достигали своей цели. Правдой было то, что мы видели вокруг. А это была жизнь поистине удивительная и необыкновенная. Как можно было игнорировать ее?.. Эта искренность, это (так или иначе) воссоздание своей автобиографии, это переливание в бочку фильма всего вина нашей жизни,— что это, как не способ участия в самой жизни, возможность внести свой вклад (хотя бы в намерениях) в наследство, которое мы оставляем,— о богатстве или бедности его судить другим. Разумеется, фильм — это коллективное зрелище, благодаря этому обстоятельству факты нашей личной жизни перестают быть личными, чтобы стать общественными. В послевоенный период, наполненный событиями, внушающими тревогу и страх за судьбы мира, нельзя было говорить ни о чем другом. В истории бывают моменты, когда игнорировать факты бесчестно для человека, считающего себя интеллигентом, потому что интеллигентность, подающая в отставку при первом удобном случае, дискредитирует само это понятие.

Думаю, что люди, работающие в кино, в своем творчестве должны быть тесно связаны со своим временем не только для того, чтобы отразить самые жестокие и трагические события, но и для того, чтобы копить в душе отклики на эти события. Это нужно, чтобы, с одной стороны, быть искренним режиссером, находящимся в согласии со своей совестью, а с другой — честным и смелым с окружающими».

Так писал Микеланджело Антониони в 1959 году в журнале «Чинема Нуово», программа которого в ту пору основывалась на эстетике «неореализма» — этого могучего реалистического течения, оказавшего в 40-е и 50-е годы влияние на всю передовую, прогрессивную кинематографию мира.

Микеланджело Антониони, большой, сложный, про-

творческий художник, своим творчеством, может быть, нагляднее, чем кто-либо другой из блестящей плеяды итальянских режиссеров, отразил творческую эволюцию искусства итальянского экрана за последние четыре десятилетия.

Он начал свой творческий путь в орбите идей, поисков и открытий неореализма. Он так же, как Дзаваттини, Де Сантис, Висконти, Лидзани, еще в черную ночь фашизма размышлял о будущем искусстве свободной Италии, был связан с Римской киношколой, где преподавал коммунист Умберто Барбаро и студенты тайком на мониторе смотрели картины Пудовкина, Эйзенштейна, Денского. Он был с теми, кто в журнале «Чинема» писал, часто прибегая к эзопову языку, об искусстве высокой правды и бесстрашного социального анализа. И он мог по праву тридцать лет спустя после падения фашизма сказать: «Я, может быть, покажусь хвастуном, если заявлю, что в 1943 году, в разгар фашизма, никто из режиссеров-документалистов, кроме меня, не интересовался жизнью бедняков... Показывать в кино такие вещи фашисты запрещали. И я был первым, кто в своем документальном фильме заговорил о жизни этих людей» («Ла реву де синема», 1975, сентябрь, № 298).

Речь идет о неоконченной документальной ленте «Люди с реки По», в которой с высокой степенью мастерства и бесстрашной правды была показана жизнь людей из нищих прибрежных деревень. Этот фильм (правда, часть снятых киноматериалов была утрачена) смог выйти только в 1947 году, и Микеланджело Антониони не то в шутку, не то всерьез говорил, что он «в одиночку изобрел неореализм» и, хотя за ним никто не признает права первенства, это, тем не менее, приносит ему «внутреннее удовлетворение».

Микеланджело Антониони действительно был среди провозвестников нового искусства, открывателей и «отцов» неореализма.

После долгой ночи фашизма молодые кинематографисты Италии с жадностью устремились к свету. И этот свет увидели они в жизни, борьбе и морали человека труда, простого итальянского труженика.

«Рожденное духом Сопротивления,— писал Сергей Герасимов,— брожением народно-революционных сил после поражения Италии во второй мировой войне, неореалистическое киноискусство, поднявшееся на этой благодатной духовной основе, смогло показать современному обществу всю мощь национального гения Италии и повлияло на развитие мирового кинематографа с той императивной силой, которая всегда сопутствует побудительному примеру» («Новый мир», 1970, № 10).

Микеланджело Антониони в пору расцвета неореализма не только создал ряд интересных документальных лент: уже упомянутые «Люди с реки По», а также «Метельщики улиц» — о бедняках, занимающихся этим нелегким трудом, «Суеверие» — о мракобесии, царящем в деревне, «Семь канн, один костюм» — о тяжелом труде в мануфактурном производстве, — но и активно участвовал в работе над главными, программными фильмами неореализма. Он был одним из сценаристов фильма Де Сантиса «Трагическая охота». Замечу, кстати, что в ряду сценаристов этой очень важной для разработки эстетики нового течения картины были по существу все «отцы» неореализма — и Чезаре Дзаваттини, и Карло Лидзани, и Умберто Барбаро.

И хотя его самостоятельная деятельность как режиссера художественного кино поначалу развивалась трудно и не всегда удачно, — он приступил к ней уже тогда, когда неореализм, одержав главные свои победы, уходил со сцены, — Антониони, тем не менее, стремился к тому, что он сам определял, как «реальность, правда и еще раз правда».

Иные теоретики неореализма склонны все это мощное течение сводить к сумме изобразительных приемов, найденных Дзаваттини и Росселлини, Де Сика и Де Сантисом. Разумеется, основоположники неореализма сделали большие открытия чисто кинематографического значения — обновили и освежили средства кинематографической выразительности, приемы режиссуры и принципы использования актеров, способы монтажа и декоративного оформления. Эти открытия принадлежат истории мирового кино. Известно и то, что ве-

В. Баскаков *ликие свершения неореализма, тот качественный прыжок, который связан с ним в развитии кинематографии как искусства, опирались на прочную базу лучших достижений мирового реалистического кинематографа, в особенности кинематографа советского.*

Но революция итальянского экрана, которую произвели неореалисты, коснулась не только формы, не только средств кинематографического видения действительности — впервые в киноискусстве капиталистического мира возник целый поток фильмов, отразивших реальную, доподлинную народную жизнь с необыкновенной живостью, естественностью и полнотой. Причем в лучших неореалистических фильмах это не был некий взгляд со стороны, взгляд честного интеллигента, пришедшего «в народ» посмотреть, как он живет. Нет, авторы «Рима — открытого города», «Похитителей велосипедов», «Нет мира под оливами» и «Рима, 11 часов» с почти не встречавшейся прежде непосредственностью и цельностью выражали и отражали именно народный взгляд на явления действительности. И в этом состояла сила неореализма. Не случайно многие деятели неореализма были коммунистами. Иные голосовали за компартию.

Эта связь с коммунистической идеологией, в разных фильмах проявившаяся с разной мерой отчетливости и глубины, питала неореализм как новаторское, по сути, революционное художественное течение, хотя среди тех, кто был в орбите этого могучего течения, были и некоммунисты, и даже люди, очень далекие от понимания марксизма-ленинизма. Но в ту пору они, как и их коллеги-коммунисты, отражали духовный подъем нации, освободившейся от фашизма, мораль и нравственную силу простых людей, противостоящих растленной морали правящих классов, скомпрометированных своей духовной, а часто и непосредственной, открытой связью с фашизмом.

Впервые в истории зарубежного кинематографа появились не отдельные картины, а именно течение, в большой степени свободное от буржуазного идеологического давления. Отсюда и только отсюда — присущие

неореализму антидекадентские черты. Формализм, штуркарство, желание увидеть в человеке лишь проявления подсознательных комплексов — все это было чуждо произведениям неореализма. В этом еще одно доказательство антибуржуазности неореализма в лучшую пору его развития.

И именно эту особенность неореализма сразу же увидели и по-своему правильно, встревоженно, оценили правящие классы.

Разве мало и до того возникало и во Франции, и в Англии, и в США произведений реалистического искусства, исполненных правды, боли за простого человека? Все эти произведения, разумеется, тоже беспокоили капитанов буржуазного мира. Но то были произведения, все же стоявшие на позициях буржуазного гуманизма. Они чаще всего не замахивались на сами принципы буржуазной духовной культуры и морали, не ставили коренные вопросы социального бытия народных масс. Здесь же все было другое. Неореалисты отрицали буржуазную мораль и буржуазный гуманизм, покаявали людей трудящихся классов, впрямую противопоставленных буржуазному правопорядку, власти класса эксплуататоров, насквозь прогнившего, разъеденного коррупцией, долголетней связью с фашизированным государственным аппаратом.

А в середине 50-х годов, когда неореализм потерял свое место в кинопроизводстве Италии, в итальянской печати возникла острая дискуссия о его судьбе. Позднее она прошла и среди наших теоретиков кино.

Известно, что насчет причин «конца» неореализма существуют и в итальянском, и в советском киноведении разные точки зрения. Одни полагают, что неореалистические фильмы перестали выпускаться по чисто внешним причинам — из-за давления голливудских кинокомпаний, произвола клерикальной и государственной цензуры, отсутствия средств у национальных кинопромышленников и т. п. Другие указывали, что изменилась сама действительность: социальная революция, которой жаждали неореалисты, не произошла, общество в определенной степени стабилизировалось, возникла «нор-

мальная» буржуазная жизнь, в условиях которой неореализм не мог существовать в прежних формах. И верно, основными мотивами итальянских фильмов 50-х — начала 60-х годов стали одиночество, усталость, душевная опустошенность. Сменился и сам предмет изображения: это были не бедняки, не крестьяне, не люмпены, а люди города, чаще всего из среды верхних слоев интеллигенции и буржуазии.

Правда, факты говорят, что и в 50-х и в начале 60-х годов, то есть и в условиях так называемого «экономического чуда», появлялись картины, которые свидетельствовали, что и в этот период демократическое движение не только не угасло в Италии, а, наоборот, приняло новые, мощные формы. Активная политическая жизнь, острые классовые бои — все это, прежде всего, и характеризовало положение в стране, где нельзя видеть только «горечь несостоявшихся надежд» (хотя и горечь тоже, конечно, ощутимо окрашивала и тогдашнюю жизнь, и искусство определенной части итальянского общества). И фильмы, прямо продолжающие эстетику неореализма, ставили и Де Сика, и Джерми, и Лидзани, и позже Элио Петри, Дамиано Дамиани.

Но в центре кинематографической жизни 60-х — 70-х годов оказалось искусство Феллини, Висконти, Пазолини, Антониони.

Именно в эту пору Микеланджело Антониони проявил свои кинематографические возможности, выдвинул свою концепцию экранного искусства, свое отношение к реальности.

Антониони родился на севере Италии в Ферраре 29 сентября 1912 года, по его словам, «в мелкобуржуазной семье, имевшей, однако, пролетарские корни». «Мой отец, как говорится, выбился в люди собственными силами, а происходил он из очень бедной семьи, — вспоминал режиссер, — моя мать — тоже, она долгие годы работала на фабрике. В доме господствовал этакий мелкобуржуазный тон, характерный для рабочего, который сумел подняться до определенного уровня зажиточности. Уже в юношеском возрасте я это отчетливо понимал и в этом смысле оценивал мою семью и мое

воспитание довольно критично». Режиссер с иронией вспоминал, что он долгое время вращался в среде мелкой и крупной буржуазии и в связи с этим должен был заниматься снобистскими, по его выражению, видами спорта, и даже был чемпионом по теннису в своем родном городе. «Одним словом, вел жизнь, свойственную определенному, достаточно избранному кругу, хотя по-настоящему глубокую, дружескую привязанность испытывал к сверстникам из рабочей среды... Годы моей молодости пришлось на период фашизма. Мы, молодые, мало что понимали в те годы. Лишь начавшаяся война открыла нам глаза на общество, в котором мы жили» («Политика», № 34/1066/20 августа 1977).

В 1935 году Антониони закончил университет в Болонье, факультет экономики и коммерции. В университете он увлекался не предметами, которые входили в программу, а театром, ставил вместе с другими студентами спектакли по пьесам Пиранделло, Ибсена, Чехова, писал пьесы сам. В эти же годы начал печатать рецензии на фильмы и даже пытался поставить документальный фильм о психиатрической лечебнице. Закончив университет, он, вместо того чтобы трудиться, как ему было предназначено, на поприще экономики и коммерции, уехал в Рим, решив «пробиться» в кинематограф. Однако прежде ему пришлось поступить на службу, он стал одним из секретарей директора выставки «Экспо-42», проект которой фашистское правительство так и не сумело осуществить. Почти сразу рассорившись с руководством выставки, он бросил эту работу и устроился в журнал «Чинема», где, как уже говорилось выше, сблизился с группой молодых критиков — будущих режиссеров-неореалистов, в том числе Де Сантисом и Джанни Пуччини — в ту пору критиков, осмысливающих пути будущей свободной итальянской кинематографии. Он пишет статьи, сценарии. В эти же годы Антониони посещает Экспериментальный киноцентр в Риме, участвует в написании сценария фильма будущего «отца неореализма» Р. Росселлини «Пилот возвращается». Знакомство с оператором Убальдо Арата, вероятно, оказало большое влияние на будущего кинорежиссера,

возможно, именно он привил Антониони интерес к работе с цветом, широкоугольными объективами. Кроме того, Арата рекомендовал Антониони известному итальянскому продюсеру Скалера, который отправил его во Францию к Марселю Карне в качестве сорежиссера в постановке франко-итальянского фильма «Вечерние посетители». Однако Карне не посчитал нужным сделать его своим соавтором, но согласился взять его ассистентом. В ту пору у Антониони возникли возможности получить самостоятельную постановку во Франции, но он в силу обстоятельств военного времени вернулся в Италию и начал снимать свой первый документальный фильм «Люди с реки По», который вышел лишь после войны.

Здесь просматривается близость его кинематографического пути с начальным этапом творчества другого крупнейшего итальянского кинематографиста — Лукино Висконти. Если Антониони работал во Франции с Марселем Карне, то Висконти — с другим крупнейшим мастером французского кино — Жаном Ренуаром. Но свою настоящую кинематографическую судьбу Антониони, как и Висконти, обрел в Италии в среде тех, кто уже в годы фашизма готовился к созданию нового искусства, способного преобразить экран мира, — неореализма. С ними рядом он работал в журнале «Чинема», под их влиянием ставил свои документальные ленты и, более того, стал одним из авторов сценария ярчайшего киноманифеста неореализма — фильма Де Сантиса «Трагическая охота».

Свой первый полнометражный фильм Антониони снял в 1950 году — «Хроника одной любви», — причем снял совершенно случайно; человека, который согласился финансировать картину, нашел приятель Антониони. Этот фильм был замечен критикой, но Антониони не стал знаменитым. Затем последовали картины «Побежденные» и «Дама без камелий», которые не имели успеха. На то были и объективные причины: продюсеры ждали, что фильм «Побежденные» будет дидактическим и при этом с религиозным уклоном, что было совершенно неприемлемо для Антониони: фильм снимался тяжело, сопровождаясь изнурительными спорами и неизбежными уступками. В «Даме без камелий» Антониони хотел

снимать Джину Лоллобриджиду, но она отказалась, сказав, что эта история слишком похожа на ее собственную; когда он предложил продюсеру снимать тогда еще никому не известную Софи Лорен, тот отказался, настаивая на кандидатуре Лючии Бозе, с которой Антониони не нашел общего языка и с которой работалось очень трудно. После того как режиссер снял новеллу в сборнике «Любовь в городе», он на протяжении двух лет не мог осуществить ни одного из своих проектов, правда, его сюжетами или идеями нередко пользовались другие режиссеры, и среди них Блазетти, Рене Клеман и Федерико Феллини, снявший по его сюжету свой фильм «Белый шейх». Ни один из продюсеров не заинтересовался сценарием фильма «Крик», который был написан Антониони еще в 1953 году. Ему удалось его снять только через четыре года — фильм был принят критикой более чем холодно. Правда, продюсеры были готовы работать с Антониони, признавая его высокое профессиональное мастерство, но при условии, что он откажется от «грустных историй» и будет снимать картины, рассчитанные на коммерческий успех. Однако Антониони остается верен себе и живет тем, что пишет сценарии и безымянно снимает эпизоды в фильмах своих товарищей. Тем временем растет его слава за границей, в первую очередь во Франции. Французский режиссер и критик Александр Астрюк объявляет на страницах «Экспресс» его фильм «Крик» шедевром. Да и настоящее признание, которое связывается с фильмом «Приключение», пришло к нему из Франции. Фильм получил на фестивале в Канне специальный приз жюри, премию ассоциации кинопрессы ФИПРЕССИ и премию молодых критиков.

Но лишь начиная с фильма «Ночь» (1960), имевшего большой зрительский успех, Антониони перестает испытывать производственные и финансовые трудности, связанные с постановкой картин, — теперь продюсеры сами ищут его. Начиная с этой ленты, неуклонно растет слава Моника Витти — главной героини многих его фильмов. «Затмение» (1962) окончательно закрепляет его позиции режиссера с мировым именем, о котором критика пишет,

как о создателе целого направления в мировом кино.

М. Туровская в одной из первых в нашей печати статей о творчестве режиссера («Микеланджело Антониони — первое знакомство», «Искусство кино», № 6, 1962) сделала интересное наблюдение относительно быстрого, в буквальном смысле слова, молниеносного взлета его известности.

В написанной в 1954 году книге Карло Лидзани «Итальянское кино» имя Антониони как режиссера просто не упоминается, а всего лишь через семь лет английский журнал «Сайт энд Саунд» в международном опросном листе относит «Приключение» на второе место среди всех созданных до того картин, а сам Антониони оказывается пятым среди режиссеров вслед за Эйзенштейном, Чаплином, Ренуаром и Орсоном Уэллсом.

Это наблюдение советского критика весьма примечательно. Антониони очень быстро обрел мировую славу, хотя, разумеется, его место в списке английского журнала все же следует отнести за счет кинематографических ветров начала 60-х годов, когда западная критика проводила переоценку ценностей и «рассчитывалась» с неореализмом.

И все же нельзя не признать, что именно Антониони, как, впрочем, и Феллини, в ту пору сильнее, чем кто-либо другой, выразил то, по выражению одного из исследователей итальянского кино, «затмение чувств», которое охватило верхушку итальянского общества в период экономического бума и видимого преуспевания, кончившегося, впрочем, уже в конце десятилетия, и созданный им в 60-е годы цикл фильмов — «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» — оказался в центре кинематографической полемики.

«Крик», поставленный в 1957 году, был фильмом, который сделал имя режиссера известным вне круга близких к нему кинематографистов. Объект изображения в этой картине еще старый, «неореалистический» — рабочий, ищущий работу. Но стилистика во многом иная. Здесь уже меньше бытописания, подробностей, на которых настаивала эстетика неореализма, нет юмора, столь свойственного тем лентам. И итог фильма

иной — это крик отчаяния человека, не видящего выхода из создавшегося положения, кроме того, который он выбирает, — самоубийства.

Именно в этот период, когда обозначился поворот в творчестве Антониони, он уже несколько иначе судит о неореализме, но не может не говорить о значении этого течения для искусства экрана.

«По правде говоря, не знаю, являюсь ли я режиссером-неореалистом, — заявляет Антониони. — Неверно, что неореализм кончился. Он эволюционирует, поскольку направление, течение в искусстве не прерывается, пока его не сменит следующее. Перерывов не бывает.

В послевоенные годы, когда действительность воспринималась столь остро и непосредственно, неореализм привлек внимание к проблеме связи между персонажем и реальной жизнью. Именно эта связь и была важна, она и создавала кино положений. Теперь же, напротив, когда ситуация более или менее нормализовалась, мне кажется, интереснее исследовать то, что осталось в героях от их прошлого.

Вот почему сейчас мне уже кажется ненужным снимать фильм о человеке, у которого украли велосипед. То есть о персонаже, представляющем интерес лишь благодаря этому факту (и ничему больше). Нам безразлично: застенчив ли он, любит ли свою жену, ревнив ли и т. д. (Эти стороны его жизни нас не волнуют, имеет значение лишь событие, случившееся с ним, — потеря велосипеда лишает его работы, и мы следуем за ним в его розысках.)

В наши дни, когда мы сняли проблему велосипеда (я выражаюсь метафорически, не поймите меня буквально), на первый план выходят чувства и душа этого обкраденного человека, то, как он приспособился к жизни, устроился в ней, то, что осталось в нем от его военного прошлого, от послевоенных лет, от всего, что произошло в нашей стране, которая недавно пережила столь важный и горький опыт» («Коллоквиум» — «Синема 58», сентябрь-октябрь 1958).

Разумеется, это заявление Антониони во многом спорно — ведь дело не в украденном велосипеде, дело

в стремлении неореалистов увидеть и осветить светом правды и социального анализа мир простых людей. Но важно стремление молодого художника в ту сложную, переходную пору — раскрыть «чувство и душу обыкновенного человека».

А через три года на дискуссии в Экспериментальном киноцентре в Риме он скажет: «Так называемые неореалистические фильмы, среди которых есть подлинные шедевры, в тот особый период были уникальными, в высшей степени неподдельными, убедительными и точными кинематографическими свидетельствами времени. Это был период, когда все, что мы видели вокруг, казалось необычным, действительность была жестокой и суровой. Происходили невероятные события, возникали из ряда вон выходящие обстоятельства, и поэтому взаимоотношения между человеком и окружающим миром, между индивидом и обществом были самым интересным материалом для исследования. /.../ Когда я начал снимать фильмы, мне пришлось исходить из наблюдений совсем иного рода. Я пришел в кинематограф позднее, около 50-х годов, когда успех неореалистических фильмов первого периода, несмотря на их огромную силу воздействия, начал идти на убыль, появились признаки упадка. Это и заставило меня задуматься над вопросом, что в данный момент важнее всего исследовать. Раньше важно было понять характер взаимоотношений между людьми, увидеть, какое воздействие оказали на человека война, первые послевоенные годы и все значительные события последующих лет. Но сейчас главная задача состоит в том, чтобы показать, как все эти события повлияли на внутренний мир человека, отразить и осмыслить не столько изменения в психологии и чувствах отдельного человека, сколько основные черты и направление эволюции, определяющей нравственное состояние общества в целом».

И далее: «Сегодня кинематограф должен ориентироваться на правду жизни, а не на собственную логику. Правда нашей повседневной жизни не такая механистическая, условная и искусственная, какой ее часто хотя бы представить в кинематографических историях... Чтобы

сохранить верность правде в искусстве, не обязательно скрупулезно исследовать реальные события или факты. Мне кажется, гораздо важнее исследовать внутреннюю, духовную сущность человека, что и является отличительным признаком современного кинематографа. Сегодняшний кинематограф исследует не внешние события, происходящие вокруг нас, а то, что движет нашими поступками, что заставляет нас поступать так или иначе. Ведь наши слова, действия и жесты предопределяются нашей позицией по отношению к тому, что происходит в мире» («Болезнь чувств» — «Бьянко э неро», 1961, февраль-март, № 2—3).

Заявление в некоторых позициях спорное, но очень важное для понимания творчества Антониони в 60-е годы. Режиссер находится на перепутье, он уже обрел известность, во многом избрал иной путь, но о неореализме он продолжает размышлять.

«Приключение» и «Ночь» — это было новое явление для западного экрана. Никогда так сильно и так наглядно не изображалось отчуждение человека большого буржуазного города, человека, теряющего связи с другим человеком и с обществом, в котором он живет.

«Приключение» вышло в тот же год, когда и «Рокко и его братья» Висконти и «Сладкая жизнь» Феллини. И это весьма симптоматично, ибо все три фильма, очень различные по языку и стилю, индивидуальной манере постановщиков, обозначали некий новый поворот истории итальянского кино.

В «Приключении», как и в «Сладкой жизни», показана та часть итальянского общества, которая живет совсем по другим законам и нравственным нормам. Но Феллини создал подлинную фреску бытия верхушки общества, своеобразный кинороман. Антониони в «Приключении» рассматривает историю, в которой участвуют по существу лишь три человека — две женщины и мужчина: богатая девушка Анна (Леа Массари) и ее любовник Сандро и основная героиня — Клаудиа (Моника Витти), и гости Анны, приглашенные на уик-энд, — это люди праздные, скучающие, не обремененные какими-либо интересами. И вдруг Анна куда-то исчезает, и ее

гости начинают ее искать. Но в картине, названной «Приключение», по существу, никакого приключения нет и судьбу Анны мы так и не узнаем, но зато режиссер развернет сложную психологическую вязь отношений, возникающих между Клаудией и Сандро. Но и эти отношения, казавшиеся поначалу рождением серьезных чувств, кончаются подло и нелепо — Сандро оказывается ничтожным. Но самое главное в фильме не этот исход случайной связи, а изображение поведения Клаудии, тщетно пытающейся понять себя и своего партнера. Все действие развивается в маленьких сицилийских городках (Липарские острова) с их своеобразным бытом, в роскошных отелях, в загородных виллах и на пустынном морском берегу.

По верному замечанию М. Туровской, внешний мир здесь служит проекцией внутреннего мира человека. Усталость и духовное омертвление — так определяет критик сущность героев этого фильма.

В фильме «Ночь» главные роли играют такие известные мастера, как Марчелло Мастоияни и Жанна Моро. И здесь, как и в «Приключении», они точно и тонко передают обстановку усталости и духовного омертвления своих героев, поведение которых алогично и нередко подчиняется лишь подсознательным комплексам.

Разумеется, это был отход от эстетики неореализма, связанный в определенной степени со сближением с идеалистическими течениями в философии, столь влиятельными в ту пору в среде интеллигенции Запада и, прежде всего, с экзистенциализмом. Поэтому нельзя согласиться с теми теоретиками кино, которые полагали, что Феллини, Антониони, поздний Висконти, Пазолини как бы преподнесли миру некую «новую правду», недоступную неореалистам, и их творчество расцвело на почве, лишь удобренной прогрессивными неореалистами. Все обстоит гораздо сложнее.

Художники итальянского кино, творчество которых раскрылось в конце 50-х годов, действительно проявили свой мощный изобразительный талант, умение передать тончайшие нюансы психологии человека большого города, представителя «средних классов», буржуазной интел-

лигенции, потерявшего жизненную опору, утратившего идеалы, «некоммуникабельную» природу его существования, зыбкость и неопределенность его мировоззрения.

Это была не вся правда о времени, мире и человеке. Но это была правда о весьма существенной части буржуазного общества. И, хотя скорее косвенно, опосредованно, такое искусство правдиво изображало духовную атмосферу западного общества, именно в это время вползающего в тяжкий духовный кризис.

И это особенно наглядно проявилось в «Затмении», где, как и в «Ночи», и в «Приключении», играла Моника Витти, сумевшая создать убедительный образ современной женщины — «буржуазки», не только потерявшей интерес к жизни, но и как бы зримо ощутившей призрачность связей в этом мире, где все продается и покупается, где не только вещи, но и человеческие чувства подменяются некими суррогатами, обернутыми в красивую, изящную упаковку. Герой картины — его играет дебютировавший в ту пору Ален Делон — кажется героине привлекательным, умным, тонким, понимающим ее чувства, и он, возможно, и действительно умен и даже способен на искренние порывы. Но при совсем небольшом жизненном повороте — пропала дорогая машина, а потом ее находят в воде — этот человек превращается в жалкого и жадного себялюбца. И полное разочарование героини наступает тогда, когда она видит своего избранника на бирже — эта сцена снята с удивительной изобразительной силой: скопище безумных в своей страсти к наживе людей, и среди них тот, кого она совсем недавно считала достойным любви.

В следующей своей известной ленте «Красная пустыня» (1964) Антониони, как и в «Затмении», разрабатывает тему духовного одиночества человека, «некоммуникабельности».

Человек не понимает и не может понять другого человека. Общество разъединило людей. Цивилизация, бурный рост промышленности, науки, техники окончательно порвали нити, связывающие человека с человеком. Нет никаких связей между чувствами и мыслями людей, даже скрепленных родством или физической близостью.

Эти проблемы тогда затрагивали многие влиятельные писатели и режиссеры Запада, и не только на материале современности, но и на материале истории, как это нередко делает Бергман. И не впервые для исследования такого рода проблем в качестве объекта берется человек с больной психикой.

В «Красной пустыне» Антониони проявил себя снова как талантливый мастер, который умеет создать нужную ему цветовую гамму, настрой чувств и достоверность фона. В фильме снова отлично играла Моника Витти. Как в «Затмении» потрясает сцена биржи — вместилище людей, подавляющее все человеческое, — так здесь сильнейшей является сцена с рабочими, которых вербуют в далекую и неведомую Аргентину, и они с тревогой и страхом готовятся к этой поездке.

С большой силой и мастерством в фильме изображено состояние неустойчивости, зыбкости, пропитавшее мир. И не случаен выбор героини, молодой женщины, получившей в результате автомобильной катастрофы психическую травму. Очевидно, по мысли автора, в ее больном сознании обнажены те чувства, сомнения, стремления, которые скрыты и скованы у людей с ненарушенной психикой. Джулиана — так зовут героиню — чувствует свое одиночество, ее гнетет страх: «Я боюсь фабрик, заводов, людей, цветов». Она не находит понимания у мужа, она не чувствует духовной близости с сыном. Мимолетная любовная связь тоже оказывается безрезультатной и никчемной, как все в этом странном мире. Не случаен в фильме и интересно снятый в цвете индустриальный пейзаж, не случайны и игрушки сынишки: роботы с фотоэлементами, волчки, похожие на межпланетные корабли. Все это — знаки современного мира, которые, по мысли автора, и довершили духовное одиночество и разъединение людей, нарушили нормальные связи или же обнажили внутреннюю суть этих людей, тщательно скрываемую обществом, моралью.

Человеческое бытие — это пустыня, хотя и красная, с проблесками жизни, — такую трактовку фильма и его названия дал один итальянский критик. Я не знаю, точно ли это выражает мысль автора, быть может, под «Красной

пустыней» он подразумевал нечто иное. Но совершенно ясно: в фильме создана безрадостная картина мира, где все поражено страшной болезнью, имя которой — одиночество.

Конечно, буржуазное общество, его нравы, его мораль развешивают людей. Это бесспорная истина. И это явление талантливый режиссер запечатлевает с большой силой и мастерством. Но Антониони, да и не только он, все же возводил в этом цикле своих фильмов развешивание во всеобщий закон бытия.

Фильм Антониони «Блоу-ап» (1966), снятый не в Италии, а в Англии, был, с одной стороны, продолжением тех сложных и противоречивых исканий, которые характерны для творчества режиссера конца 50-х — начала 60-х годов, когда он стремился показать развешивание, «некоммуникабельность» людей в современном буржуазном обществе, но не видел выхода из этого, по его мнению, всеобщего состояния человеческой цивилизации, а с другой — некий переход к новой полосе творчества.

Развертывая странную и с точки зрения логики неясную историю о случайной фотографии, сделанной молодым репортером и связанной с каким-то преступлением, режиссер показывает, как зыбок, неустойчив, неясен, призрачен, даже страшен мир большого западного города. И символично, что после всех злоключений, случившихся с героем, он видит теннисный корт и молодых уважаемых людей, с увлечением играющих в теннис без мяча.

Следующий фильм Микеланджело Антониони «Забриски поинт» (1969) — это еще один очень важный поворот. Здесь, как и в «Блоу-ап», речь идет о «больном обществе», но само это общество показано уже не в ирреальном, а в реальном его обличье.

Антониони снимал свой фильм на западе США на средства мощной американской компании. Альянс с Голливудом? Да, конечно. Но в конце концов, большая ли разница, делается картина в Европе на американские деньги или в США на те же деньги. Ведь почти все крупные картины итальянских и английских мастеров,

созданные на студиях Италии и Англии, практически целиком — от гонорара актерам и режиссерам до рекламы и проката — оплачены американскими кинокомпаниями.

Выход фильма «Забриски поинт» на экран сразу же вызвал бурю споров в американской прессе и даже послужил поводом для очень резких выпадов по адресу известного режиссера. «Антониони выразил нам свое презрение, и мы отвечаем ему тем же», — заявил критик журнала «Уимен уэр дейли». В таком тоне высказались и многие другие критики. Почему же они довольно спокойно отнеслись к острокритическим американским фильмам конца 60-х годов по молодежным проблемам и столь непримиримо встретили ленту итальянского мастера? Может, потому, что он снимал подлинные студенческие волнения, погромы, которые учиняла полиция в университетах? Ведь ему удалось даже снять «реальное» убийство студента-демонстранта. Наверно, эти обстоятельства сыграли свою роль в резких оценках консервативных критиков, но в картине они узрели и нечто другое, еще более существенное, — полное неприятие американского образа жизни и самой сути американского «прогресса».

...Плакат «Нет — войне!» над головой у студента. Полицейские в рыцарских доспехах, но далеко не с рыцарскими манерами. В руках у них не мечи и не дубинки, а автоматы. Убит студент, участник демонстрации. И герой картины — молодой парень, бывший студент, исключенный из университета, ныне механик — в гневе тоже поднимает оружие. Падает сраженный пулей полицейский. Убил его кто-то другой, герой лишь поднял револьвер, но его заметил полицейский телевизор. Герой скрывается из города несколько необычным способом: он угоняет с аэродрома частный самолет и, радуясь своей свободе, безмятежно и весело летит над шоссе, вьющимся рядом с оголенными каменными горами через Забриски поинт — Долину смерти. Пять миллионов лет назад здесь была жизнь, а теперь камни, песок, гигантские котлованы, мрачные марсианские пейзажи.

В том же городе, может быть, даже в тот же момент, когда бушевала студенческая масса, дымился слезоточивый газ и гремели автоматные очереди, уважаемые господа, боссы рекламы и строительного бизнеса оживленно, с неподдельной страстью обсуждают в одной из клеточек огромного параллелепипеда перспективы развития безлюдного и пустынного края. Их помыслы «благородны» — застроить пустыню, оживить Долину смерти. Нет, они не разрушают, подобно этим безумным студентам. Они создают, они размышляют, что надлежит сделать в пустыне. Может быть, построить отели с голубыми бассейнами? Новые дороги? Оазисы комфорта? На экране бизнес, проценты, реклама, планы развития...

Героиня фильма, секретарша и любовница одного из боссов, обсуждающих проблемы строительства и рекламы, ведет машину по дороге через выжженную солнцем долину, спеша на свидание. И здесь, в пустыне, у берегов каменного Забриски поинта, встречаются он, угнавший самолет, песчинка бури, и она, одна из миллионов, обычная американка. Они сразу находят душевное родство, а может быть, их притягивает друг к другу общность судьбы: неустроенность, никчемность, неясность жизненной цели. Радостно, как дети, бегают они по каменному каньону. А потом по привычке, присущей многим их сверстникам, «просто так» закуривают марихуану — самый «безобидный» из наркотиков, столь распространенный ныне среди американской молодежи. И так же просто они сходятся, чтобы предаться любви на дне мертвого моря среди мертвых камней, которым пять миллионов лет. Потом герои бродят по пустыне, где когда-то была река или озеро или, может быть, даже море. Где когда-то была жизнь. Она была вот здесь, совсем рядом и совсем недавно, может быть лет десять или двадцать назад. Зритель видит заброшенную шахту, ветхие постройки, умирающий поселок, где живут бедные, забытые всеми люди. Машины старые, как машины или динозавры. Почему-то прямо на земле стоит оставленный кем-то рояль, и дети играют около него, как у ящика с песком. Жалкие хижинки, старики, по-

В. Баскаков *терявшие человеческий облик...*

Известный американский критик Винсент Кэнби писал: «Я не чувствую себя оскорбленным тем, что о положении нашей страны должен говорить именно Антониони. Однако меня оскорбляют определенные образы фильма: Долина смерти, бедняки, старики, загнивающий Лос-Анджелес с его автомобильными кладбищами, с идиотскими рекламными щитами и стеклостенными громадами, высовывающими головы поверх смога».

Верно, что художник взял под сомнение такие священные понятия, как «процветающее общество», «свобода выбора», «единство нации» — все эти лозунги, составляющие главный козырь американской пропаганды, подобно тому как их берут под сомнение протестующие, бунтующие американцы.

Однако сам Антониони, так же как и его герои, молодые люди, которых он показал, не имеет какой-либо позитивной программы или позиции. Художник и его герои как бы говорят: все это прогнило, должно погибнуть, будет разрушено. Но что будет создано на месте всего этого? Может быть, вместо гигантских автострад, небоскребов из стекла и бетона, мостов и дымящих заводов, вместо потока машин и людей, занятых бизнесом, борьбой, трудом, может быть, вместо этого возникнет новая Долина смерти — выжженная солнцем пыльная земля, голые обветренные камни, лунные кратеры? Новый Забриски поинт? Такую ли судьбу предрекает Антониони американскому обществу?

Фильм «Забриски поинт» заканчивается видениями девушки, только что потерявшей парня, с которым она познакомилась на дороге в Долине смерти. Парень вернул на аэродром украденный самолет; но полисмен, спокойно прицелившись, разрядил в него обойму пистолета. И девушке, приехавшей в один из новых отелей, построенных в пустыне, — роскошный отель с прохладными холлами и бассейнами с изумрудной водой, мнится, что страшный взрыв сотрясает землю и стеклянный куб отеля рушится, хороня под своими обломками компанию бизнесменов, прибывших сюда на уик-энд, в том числе и ее любовника, преуспевающего босса

рекламы. В возбужденном сознании девушки рушится не только этот свежееиспеченный отель — проваливаются в тартарары автомагистрали и города, в воздух вздымаются все и всяческие предметы и символы «цивилизации», огонь застилает землю.

Отвечая на вопрос газеты «Нью-Йорк таймс», Антониони заявил:

— Американец с легкостью может возразить: «Ты итальянец, ты не знаешь этой страны. Как же ты берешься судить о ней?» Но я не пытался объяснить страну, в конце концов, фильм не социальное исследование. Я просто хотел почувствовать Америку и разобраться в своих ощущениях. Если бы я был американцем, то мне бы сказали, что я смотрю на мир как художник, но поскольку я иностранец, они говорят, что я не прав. Однако в определенной мере иностранец может видеть — нет, не лучше, просто он более объективен, потому что у него иной взгляд на вещи. «Забриски поинт» не был задуман как документальный фильм об Америке, хотя некоторые основные эпизоды были сняты с натуры, например, убийство студента. Я хотел описать ситуацию, при которой общество расколото на части, ситуацию, типичную не только для Америки. Ни один из персонажей фильма не вызывает отвращения. Род Тейлор, например, играющий босса, у которого работает девушка, даже симпатичен. Но я хотел показать, что все разделены, что один человек не имеет ничего общего с другими. Представители власти, сидящие в своих башнях, хотя и могущественны, но, по сути дела, занимаются не тем, чем надо. Настоящие проблемы существуют внизу — на улицах. Именно на улицах мы сталкиваемся с реальными противоречиями — между богатыми и бедными, черными и белыми, молодыми и старыми. В фильме я провожу также мысль о том, что материальное богатство Америки, которое мы видим на рекламных щитах по обочинам шоссе, уже само по себе источник насилия. Не потому, что богатство плохо, а потому, что оно используется не для решения проблем, стоящих перед обществом, а, наоборот, для того, чтобы скрыть от общества эти проблемы...

Как видим, это декларация другого Антониони, не того художника-интеллектуала, который показывал, как разделились люди, потеряв коммуникации, и как цивилизация способствует этому разделению, очень часто не обозначенному в социальном плане. Нет, в «Забриски поинт» Антониони внедряется в иную, новую для него сферу. В его фильме уже показан социальный разрез общества. Это не просто общество разделенных людей. Это общество людей, разделенных по социальным признакам.

Правда, художник не стремился подчеркнуть классовый характер процессов, происходящих в нынешней Америке. Он еще далек от классового понимания того, что происходит в мире. Но он сделал в своем творчестве большой шаг в сторону реальности. Получив в 60-е годы известность как аналитик человеческой «некоммуникабельности», он в предшествующем фильме «Блоу-ап», снятом в Лондоне, уже попытался заглянуть жизни в глаза. Однако реальная жизнь представилась ему столь неясной, запутанной, сложной, а иногда и просто фантастичной, похожей на игру в теннис без мяча, что режиссер в испуге остановился.

В «Забриски поинт» Антониони сделал отчаянную попытку проникнуть в сущность жгучих процессов жизни. Он отказался от многих стилевых, эстетических и философских позиций, которые были столь характерны для его творчества итальянского периода. От многих, но не от всех. Фантасмагория — сцены, когда героине, предающейся плотской любви, кажется, что вся Долина смерти покрыта телами мужчин и женщин, впавших в «свальный грех», Содом и Гоморра на цветной пленке в течение целой части — это, безусловно, от старого Антониони.

И все же в фильме «Забриски поинт» режиссер, хотя и противоречиво, но выразил свое отрицательное отношение к «обществу потребления», к «американскому образу жизни».

В последующем фильме «Профессия: репортер» (1975) Антониони двинулся дальше вперед в осмыслении явлений действительности. Его герой — журналист, оказавшийся в Африке, в водовороте борьбы, пытается

быть нейтральным. Но это невозможно — таков итог судьбы героя. Невозможно не занимать сегодня позицию в борьбе добра и зла, гуманизма и антигуманизма — утверждает художник своим фильмом, наверное самым четким и определенным в своем идеологическом звучании.

Таким образом, творчество Антониони, испытавшее в большей или меньшей степени влияние идеалистических философских теорий, — творчество противоречивое, меняющееся в зависимости от меняющейся действительности, — стало выходить на простор отражения реальных жизненных процессов. В картине «Профессия: репортер» он художественно достоверно показал, что человек в современном мире, в обстановке обострения классовой и национально-освободительной борьбы, в обстановке революционного процесса и духовной деградации капиталистической системы не может оставаться нейтральным, он должен определить свое место, свою позицию.

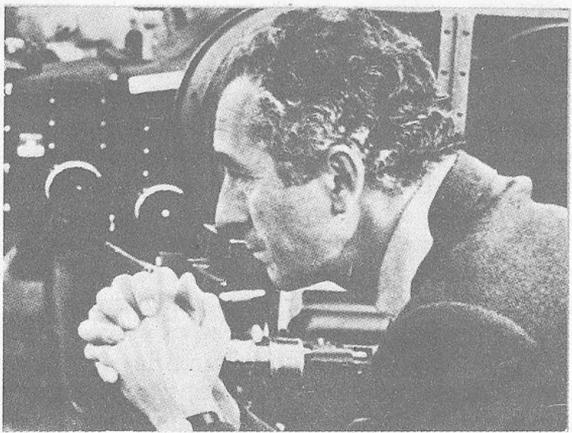
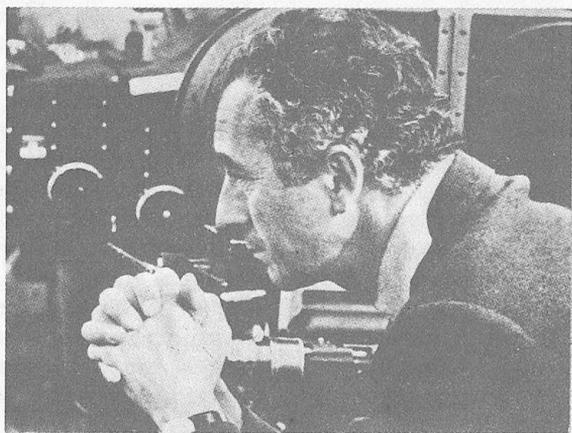
Антониони не раз бывал в нашей стране. Его фильм «Профессия: репортер» был показан в рамках IX Московского кинофестиваля — этого крупнейшего смотра мирового кино. Побывал он и на кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. Он хорошо знаком со многими советскими кинорежиссерами.

Творчество Антониони 80-х годов трудно определить однозначно. И дело не только в том, что в «Тайне Обервальда» и «Идентификации женщины» чувствуется высокое мастерство большого художника и вместе с тем известная усталость. Эти ленты Антониони отразили сложность современного итальянского киноэкрана. Именно в 80-е годы итальянское кино испытывает большие трудности — и идейно-художественного, но прежде всего финансового порядка. Экран этой крупнейшей кинематографической державы, давшей так много мировому киноискусству, оказался во многом подорванным американскими и транснациональными кинокомпаниями, которые стремятся навязать ему свои идеи, свои способы фильмопроизводства, свои концепции творчест-

В. Баскаков ва. Экранный агрессия (по-другому не скажешь!) приносит серьезный ущерб итальянскому экрану. Это — может быть, не прямо, а опосредованно — сказалось и на последних фильмах режиссера.

Антониони никогда не был теоретиком экранного искусства. Но его статьи, рассказы, автобиографические заметки, интервью, приведенные в этой книге, представляют значительный интерес. В них не только чувствуется талант большого художника, его эрудиция и знание кинематографа, в них бьется пульс итальянской жизни последних трех десятилетий, пульс времени глубоких социальных конфликтов, времени обострения духовного кризиса буржуазного общества — явлений, многие грани которых так точно исследовал Антониони.

В. Баскаков



● *Сманибу, ЭССЕ*

ЗАМЕТКИ К ФИЛЬМУ О РЕКЕ ПО

Нет никакого преувеличения в словах о том, что люди, живущие в долине реки По, любят свою реку. В самом деле, атмосфера симпатии и, даже можно сказать, любви окружает эту реку, безраздельно царящую во всей долине. Люди с реки По *чувствуют* По, пусть даже мы и не знаем, в чем конкретно выражается это *чувство*. Зато мы знаем, что оно растворено в воздухе и как бы заколдовало эту долину, что, впрочем, характерно для всех мест, где текут большие реки. Кажется, что река стала судьбой этих земель. Хотя жизнь и принимает здесь разные обличья, она очерчена невидимым кругом каждодневных занятий: все пытаются извлечь из реки максимальную выгоду, а для детей река стала излюбленным и запретным местом их игр. Другими словами, меж людьми здесь установилась особая близость. Ее питает очень многое, и прежде всего — общность забот и борьба с водой, почти каждые лето и осень с яростной мощью обрушивающейся на их жилища, которые она пытается смести с лица земли.

Итак, вот первая, и основная, тема нашего предполагаемого фильма — долина. Почему основная? Во-первых, в силу поразительного зрелища, которое она собой представляет. А во-вторых, потому, что долина — сама плоть и кровь того чувства, о котором шла речь в начале. Привязанность к реке, верность реке, которым ничем любое половодье, — совершенно своеобразны. Да, сегодня жители долины благодаря новым плотинам и наскоро построенным убежищам могут спокойно ждать паводка. Но всем здесь известно, что когда-то это было настоящее бедствие, редко обходившееся без человеческих жертв, оставлявшее на своем пути страшную картину разрушенных деревень и превратившихся в болото пашен, заваленных камнями дорог, полузатопленных домов, вырванных с корнем деревьев, кружащихся в пенистых водоворотах. Но сыновья По, несмотря ни на что, не смогли бросить свою реку. Они боролись и страдали, они и сейчас борются и страдают, но они сумели сделать свое страдание частью естественного устройства мира и превратить его в источник борьбы.

Другой интересный аспект — тот отраженный свет, который отбрасывает современная цивилизация на людей реки, когда-то выглядевшей мирно-идиллической и романтической. Густая растительность, хижинки рыбаков, мельницы (некоторые из них сохранились до наших дней), паромы, понтонные мосты — все это было погружено в недвижную атмосферу беспамятства, которая, подобно непреодолимой силе, казалось, туманом нависает над водой и пропитывает всю округу. Жители этой местности — крепкие люди с неторопливыми и тяжеловесными движениями — знали цену многим вещам: долгому отдыху на берегу реки, прогулкам по прибрежным лесам, зеркалу вод, кишевших рыбой, бухточкам, скрытым от взоров ивами, которые склоняли ветви к самой реке. Этим людям не смущала неспешность их существования, заполненного перевозками товаров и жителей долины к мельницам, а чаще всего — к местам ловли рыбы.

Но даже для окружающей природы эти годы не прошли незаметно. Наступило время пробуждения и для реки По. И сюда дотянулись рельсы железной дороги, по ним день и ночь снуют составы; построены шестиэтажные дома, испещренные множеством окон, из которых во дворы выплескивается несмолкаемый шум; сюда приплыли пароходы, пришвартовавшиеся во внутренних гаванях; здесь встали заводы с дымящимися трубами и были даже проложены каналы с цементными плотинами. Сюда пришел весь современный мир — мир механический, индустриальный, который должен был перевернуть вверх дном старый уклад жизни.

Но несмотря на все это, сожаление осталось чувством, которого лишены обитатели этого обезумевшего мира. Может быть, они и не отказались бы погоревать о прошлом (ведь свойственные им созерцательность и неуживчивость вносили разлад в их отношения с новым миром), но все вышло по-иному. Изменения, происходившие вокруг этих людей, не только не беспокоили их, но даже до некоторой степени им нравились. Теперь река приобрела — и для них тоже — новую ценность, и это вселяло в них гордость, тешило их тщеславие.

Все сказанное может показаться просто «литературными упражнениями», но это не так. Речь идет о проекте фильма, и главный вопрос в том, как перенести на экран все описанное выше.

Следующий вопрос: делать ли документальный фильм или снимать по заранее написанному сценарию?

Первый путь выглядит, конечно, заманчивей. Сам этот материал очень богат и предполагает широкие обобщения. Здесь найдется что снимать. Необозримые пространства реки, широкой, как озеро; изредка попадаются островки, а в особенно узких местах По, берега которой украшены непроходимыми лесами, становится похожей на африканскую реку. Полуразрушенные домики жмутся к плотине, во дворах перед дверью — неизменная лужа. А рядом — виллы в стиле «новеченто», перед ними разбиты клумбы, иногда по вечерам негромко играет музыка. Плотины горделиво возвышаются над «роскошными» пляжами. Работают мельницы и заводы, проплывают барки и моторные лодки, ходят по маршруту «Павия — Венеция» глассеры. И так далее.

Это богатый, но в то же время и опасный материал, ведь в нем уже как бы заложены все киноштампы и наработанные риторические приемы. Вот почему, хотя нас и восхищает поразительный американский фильм “The River”¹, рассказывающий о Миссисипи, печально известные формулы типа «вот как было раньше и вот как стало теперь», использованные в этой картине, должны нас предостеречь от поспешных и необдуманных шагов. В то же время создание в фильме повествовательного единства, пусть и очень относительного, тоже нас не устроило бы. Необходимо вообще остерегаться гибридных форм, а в кинематографе — в особенности. Ибо здесь трудно переоценить значение той формы, которая диктует точно поставленные цели и отменяет все сомнения. Так или иначе, главное состоит в том, чтобы знать, чего именно ты хочешь. Пример Флаэрти, режиссера, достойного всяческого уважения, еще свеж в нашей памяти. И действительно, в его фильме “Elephant Boy”² налицо столкновение двух стилистик — документа и рассказа, и поэтому лирическая тема труда (этого страшного рока джунглей) находит свое самое естественное воплощение и становится настоящим поэтическим откровением именно в документально снятых эпизодах, которые ни в каком сюжете не нуждаются.

¹ «Река» (англ.).

² «Маленький погонщик слонов» (1937) (англ.).

Должны ли мы избрать путь «сценарного» фильма? Между нами, идея «фильма-документа» нам очень симпатична, но и здесь не стоит спешить, поскольку и на этом пути встречается немало препятствий. И первое заключается в трудности придумать такую сюжетную канву, в которую можно было бы вплести все упомянутые выше темы. Американцы, впрочем, уже предприняли попытку подобного рода. Их фильмы — “The River” и сделанный несколько лет назад “Banjo on my Knee”¹ — имели громадный успех, особенно первый, более удачный с точки зрения содержания. Однако оба эти фильма далеки от нас по своим мыслям и чувствам.

Мы, конечно, не собираемся давать здесь советы кому бы то ни было или же предлагать какую-нибудь сюжетную канву. Нам достаточно просто заявить о необходимости фильма, главным героем которого была бы река По и весь интерес которого состоял бы не в «фольклоре» (т. е. случайном наборе декоративных элементов), а в совокупности воссозданных на экране моральных и психологических черт. Нам необходим фильм, в котором над коммерческими соображениями сумела бы возобладать художественная идея.

1939

¹ «С банджо на колене» (англ.).

«ТРАКТИР МЕРТВЫХ» В ГОЛЛИВУДЕ

Голливудское кладбище — это приветливое тенистое место, вольготно раскинувшееся на холмах, чьи нежные очертания незаметно переходят в линию берега: Тихий океан совсем рядом. До кладбища легко добраться, следуя вдоль рекламных щитов по великолепной автостраде, гладкий асфальт которой весело поблескивает под жаркими лучами калифорнийского солнца. С первого взгляда кажется, что въезжаешь в какой-то парк: повсюду ограды, газоны, пруды, лужайки, аллеи, растут эвкалипты. Снуют туда-сюда автомобили (конечно же, лучших марок и самых элегантных цветов), что придает этому месту странную оживленность, правда чуть приглушенную, как цвета на старой картине. Но все равно эта оживленность производит нужный эффект на европейца, привыкшего к совершенно иным кладбищам — застывшим и суровым. Здесь же принято учитывать разнообразие темпераментов. И не только их различие, но и полную противоположность. Чувству утраты приличны кипарисы и плакучие ивы? Никаких кипарисов и плакучих ив. Крест — символ потустороннего мира? Никаких крестов. А главное — никакой симметрии, т. е. холода и монотонности. Наоборот, на голливудском кладбище все должно выглядеть веселым и улыбающимся и, значит, асимметричным. Можно предположить, что архитекторов здесь беспокоило только одно — устранить любой, малейший намек на смерть. Их умозаключения основывались на том, что смертный, проявляющий заботу о месте своего захоронения, все же еще не умер, и, значит, ему легче остановить свой выбор на приветливом и симпатичном месте; чем на суровой и леденящей душу усыпальнице, один вид которой немедленно внушает жутковатую уверенность в том, что однажды — и уже навсегда — ему придется сюда ульчаться. А так человеку покажется, что он как бы и не утратил связи с живущими, почти что и не умер. И с этой мыслью умирать будет гораздо легче. Вот откуда такое разнообразие могил, способных угодить вкусу самых придиричивых *mortuari*¹. Или это экстравагантные ниши, говорящие о последнем капризе кинодивы, которая захотела и после смерти купаться в ласковых лучах славы.

¹ Смертные (лат.).

Для тех, кто желает спать вечным сном под крышей, выстроен Пантеон. Это величественная постройка в средневековом духе с широкой аркой при входе. По галереям стоят рядами вазы, кубки, золотые, серебряные и бронзовые ларцы, в которых хранится прах кремированных. Все это напоминает выставку трофеев какого-нибудь спортивного общества. Несколько скамеек, банкеток и письменный стол с телефоном завершает картину.

Дирекция кладбища постаралась создать здесь атмосферу полной непринужденности, почти что благополучия, устранив ту ауру страдания и боли, которой европейское человечество окружило свои кладбища. В Голливуде у страдания нет предрассудков, оно ничем не отягчено. Люди заходят на кладбище, садятся на скамейки, звонят по делам, жуют сэндвичи, читают газеты: они чувствуют себя здесь как дома или же как в городском парке. А это придает им смелости и внушает иллюзии.

Дирекция же со своей стороны стремится удовлетворить их малейшие желания. Здесь, как и во всех отраслях американской промышленности и торговли, царит экономический принцип максимальной выгоды при минимальных затратах. Вполне естественно, что и здесь очень сильна конкурентная борьба, поскольку свобода предпринимательства проявляет себя и в этой области. Любая компания, обеспечив гигиенические нормы и общественный порядок, может «открыть» свое кладбище. Отсюда вытекает безусловная необходимость создать себе надежную клиентуру, чьи желания — из поколения в поколение — находили бы немедленное удовлетворение, а ведь именно это является главным залогом постоянной привязанности семьи к данному кладбищу, захоронение на котором становится для нее привычным.

И вот, повсюду расклеены большие афиши, извещающие нас о том, что компания X гарантирует место на кладбище с большой скидкой, что можно немедленно заключить выгодные контракты, по которым фирма обязуется ежедневно менять цветы на могиле (ведь увядшие цветы нагоняют на душу меланхолию), что клиентам предоставляются льготы по выплате необходимых сумм, и т. д.

На голливудском кладбище посетители могут приобрести неограниченное количество разнообразных рекламных предметов. Календари с изображением самых романтических уголков кладбища, карандаши с над-

писью: «Устраивайте похороны только на веселом голливудском кладбище!», разноцветные открытки небольшого формата с такими заманчивыми предложениями: «Не хотите ли вы покоиться рядом с Родольфо Валентино? (На могилу Валентино и сегодня чьи-то таинственные руки ежедневно возлагают живые цветы.) С Рене Адоре? С Айседорой Дункан? С Барбарой Стэнвик? На голливудском кладбище!» (Барбара Стэнвик пока еще обительница этого мира, но она уже приобрела себе место на кладбище, подобно многим другим здравомыслящим кинозвездам, подобно Мэрион Дэвис, которая захотела быть похороненной посреди лужайки, на которой каждое утро подстригают траву. Эпитафии встречаются редко. Все, что на них можно прочесть, ограничивается именем, датой рождения и датой смерти. И больше ничего. Все мертвые равны, а их слава, в данном случае актерская, будет помянута в другом месте. Остается только спросить себя, обязана ли своим существованием вся эта «машинерия», эта «постановка» благочестивому желанию смягчить боль утраты или же, скорее, воле неизвестного сатанинского режиссера.

«Трактир мертвых» в Голливуде

ШКОЛА ЖЕН

Установить, какой «процент» нравственного и аморального содержится в том, что изображается на экране, и сколько того и другого усваивается публикой кинотеатров — задача отнюдь не простая. Достоверно, однако, что кинематограф (обладающий неуловимыми силами внушения) допускает всякого рода «прегрешения» лишь в ограниченном количестве: обычно «здоровое» и «больное», здесь почти не отделимые друг от друга, приемлются зрителями с одинаковым успехом. Но все-таки мы, кажется, не ошибемся, признав ведущую роль именно за здоровым. Во всяком случае, это так для нашей публики: католической в силу традиции, консервативной в силу своего темперамента, обладающей — почти бессознательно — чувством очень древней и глубоко укорененной человечности. Публика эта, признающая Дювивье только из-за его сентиментальности, недовольно хмурится после фильмов Карне, самого яркого представителя французского веризма; она не любит немецких фильмов (в силу многих причин, из которых одна — внешняя, но наиболее существенная — состоит в том, что у всех немецких актеров малосимпатичная внешность), она почти не знает английских фильмов (и часто их путает с американскими), воздает должное скандинавскому кино, хотя оно остается ей чуждым; и вполне естественно, что эта публика все свои симпатии отдает американскому кинематографу, ведь итальянцу очень трудно обнаружить что-то интересное в отечественной кинопродукции. А вот американское кинопроизводство, основанное на строгом соблюдении нескольких устойчивых формул (согласно которым фильмы должны удовлетворять все вкусы, нравы и принципы), доказало, что оно принимает в расчет все указанные выше замечания и наблюдения. И действительно, закрепив определенный набор духовных ценностей (которые, конечно, могут показаться примитивными, но которые в то же время универсальны) за ограниченное число человеческих *типов*, переходящих из картины в картину с таким постоянством, что это уже начинает смахивать на старый театр «комедии дель арте» (инженю, преданный слуга, ворчливый отец — разве эти маски не сохранили в американских фильмах оттенка карикатурности и наивности, т. е. самый дух старых масок?),

американское кино доказало свое уважение к самим этим ценностям. И это же может служить доказательством того, что моральный климат американских картин, даже если учесть неизбежные отклонения от нормы, является вполне здоровым. Конечно, о каком-либо господствующем тоне и однообразии здесь говорить не приходится; напротив, эту целиком индустриальную продукцию можно в каком-то смысле назвать аморфной, не равняющейся на некую «генеральную линию»: она в одинаковой степени оптимистична и пессимистична, эйфорична и в то же время полна самого безысходного отчаяния. А если копнуть достаточно глубоко, то на самом дне обнаружится постоянно встречающаяся в американских картинах идея искупления. Пусть даже в виде намека. Но ее можно найти даже там, где социальный фон внушает ужас, а люди поражают своим криводушием.

Хотя здесь и нельзя говорить о какой-то вполне определенной направленности, эта идея искупления воплощена, на наш взгляд, в персонажах, упомянутых выше, но также и в других, имеющих множество обличей, а иногда даже несущих откровенно символическую функцию. Тот факт, что к этой группе персонажей очень скоро примкнула другая, состоящая из типов, лишенных человеческого содержания и призванных лишь развлекать и приносить доход, хорошо вписывается в тамошнюю систему киноиндустрии, где один из подобных персонажей может обеспечить успех множеству пустейших фильмов. Вот почему нас здесь не будут интересовать «неврастенички» Кароль Ломбард, «легкомысленные матери» Билли Берк, «рассеянные» Э. Эверетта Хортон. Однако наше пристальное внимание должна привлечь фигура, о которой редко вспоминают, относя ее к второплановым, но которая отнюдь не лишена жизненной правды и глубокого смысла,— это фигура супруги. Человек, поверхностно знакомый с американским обществом, считает (основываясь на числе разводов), что американцы довольно равнодушно относятся к понятию «семьи», а уж тем более — «супруга», в европейском, так сказать, смысле этого слова. Не будем сейчас выяснять, насколько ложно или справедливо это мнение; ограничимся простой констатацией того факта, что значительное число американских авторов придерживается явно противоположного взгляда на эту проблему. Правда, речь идет, как правило, не о самых знаменитых фильмах, но, как хорошо извест-

но, именно подобного рода картины могут стать одним из самых достоверных документов для тех, кто решил изучить американский образ жизни. Как бы то ни было, нас здесь интересует только персонаж «супруги», который перерос рамки данного конкретного общества и превратился в идеальный и универсальный образец.

Эта супруга нежна, приветлива, хорошо причисана, обладает неплохими формами и привлекательной внешностью; все вместе рождает ощущение комфорта и домашнего уюта. Мы часто видим ее в обстановке просторной кухоньки, сверкающей чистотой и порядком (может быть, это и немного лживая обстановка: мы не заметим здесь следов копоты на стенах, не уловим запаха подгоревшего жира); знающие себе цену холодильники дарят обитателям этого дома предвкушение разнообразнейших завтраков и ужинов в неурочные часы. Мужья, попавшие на эти кухни, чувствуют себя совершенно безбоязненно, как рыба в воде; все здесь создано для того, чтобы утолить их разыгравшийся аппетит. Именно эти кухоньки служат нашим героиням тем убежищем, тем укромным уголком, где они могут излить свои дурные и добрые чувства. И это придает им больше естественности и человеческой теплоты. Вся ложь архитектурных форм тогда исчезает, и остается женщина на своей кухне, поглощенная своей кухней, и у нас сразу возникают в голове образы патриархального очага, больших хлебных ларей, шуршащих по полу платьев. И даже женский плач *здесь* незаметно смешивается с другими звуками домашнего уюта. Эта обстановка просто скроена по мерке нашей героини! И американцам это отлично известно, они даже злоупотребляют этим знанием. Иногда встреча двух супругов происходит в заброшенном доме, с паутиной по углам и толстым слоем пыли на всех вещах. Сломанные стулья, заржавевшие двери, крысы, спокойно снующие по коридорам, — этой немного таинственной обстановке все же нельзя отказать в уюте. Обычно события разворачиваются так: супруги поссорились, она уходит из дома, он — на некотором расстоянии — неотступно следует за ней. Но вот разразилась гроза, и они были вынуждены укрыться в полуразвалившемся домике. Быстро разведен огонь в камине, повешена сушиться мокрая одежда. Спускается ночь, и супруги, не перекинувшись за весь вечер и парой слов, устраивают себе импровизированное ложе, отгородившись друг от

друга одеялом, повешенным на веревке. Бьет полночь, за окном бушует гроза, жена начинает дрожать от холода. Но муж находит в шкафу чью-то старую одежду и протягивает ее жене: та хохочет, и одеяло валится на пол. Конечно, все ложно, искусственно и условно в этой ситуации, но нас интересует не она сама, а ее завершение — жена вновь оказывается в объятиях своего супруга. Не важно, что коммерческие интересы здесь преобладают над интересами морального порядка: ведь публика в таких тонкостях не разбирается, а критики будут вынуждены в очередной раз констатировать «хэппи-энд», не вдаваясь при этом в подробности.

Конечно, нашу героиню можно встретить и в другой обстановке. Ведь она, в конце концов, современная женщина, не презирающая ни собраний, ни театров, ни балов. Но если она и пускается в легкий флирт с каким-нибудь другом семьи, то исключительно из самых лучших побуждений: ей хочется напомнить мужу о его обязанностях. Если она запускает хозяйство, то лишь для того, чтобы стала очевидной неизбежность беспорядка, вызываемого ее отсутствием. Если она плетет интриги, то цели, которые она в данном случае преследует, всегда более чем благородны и даже достойны восхищения. Одним словом, вся ее деятельность подчинена одному — достичь счастья или удержать его. Не это ли основная тема всех фильмов Фрэнка Капра? Наводняя свои картины шутивными интригами, неожиданными поворотами и развязками, он лишь «закаливает» своих героинь, готовя их к прекрасному и счастливому браку. Он знает, что именно такой брак и является пределом устремлений всего человечества. У слов «жениться» и «выйти замуж» много нюансов, но ни один из них не может поколебать основной и подлинный смысл этих выражений. Однажды один наш приятель, натура очень тонкая и впечатлительная, рассказал нам о своих грезах. «Я, — говорил он, — не требую многого. Картина полного счастья представляется мне совершенно простой, без каких бы то ни было ухищрений: в дождливый день на берегу озера женщина играет на рояле». Заметим, что наш друг не декадент, а явившееся ему видение, не имеющее ничего общего с символизмом, предстает перед нами как неосознанное стремление к браку, дождь, озеро и рояль — просто плоды разыгравшегося воображения. В действительности его вкусу вполне удовлетворила бы какая-нибудь Мирна

Лой. И поскольку мы произнесли это имя, возьмем эту актрису в качестве идеального образца. На наш взгляд, она являет собой прототип той супруги, о которой мы говорили. Тонкий силуэт, почти незаметный изъясн в линии ног, знакомая всем «воздушная» походка — все это соответствует идеальному типу «домашней» женщины. Ее ясный взгляд, полный терпеливого внимания и теплоты (Рамперти заметил, что у нее мужские глаза), кажется, излучает покой и тишину, обволакивающие всякого, кто на нее посмотрит. Вспомните этот взгляд в двух фильмах из серии «Человек-тень» с ее участием — «Жена против секретарши» и «Летчик-истребитель». Но в данном случае Мирна Лой не уникальна. Не обладает ли и Морин О'Салливен всеми чертами идеальной жены? В ней заметен легкий отзвук стыдливости, старомодной и смешной (ведь она претендует на абсолют), которая была свойственна героиням фильмов Мак Сеннетта. Кем была О'Салливен в фильмах о Тарзане, как не супругой, низведенной в своем выражении до самого примитивного, т. е. наидоподлиннейшего уровня? Список примеров можно было бы продолжать до бесконечности, но, как нам кажется, пора переходить к выводам. Не забудем отметить, что эта вполне определенная часть американской кинопродукции, которую можно было бы назвать «морализирующей», не должна поражать или восхищать нас. Ведь здесь все является результатом точно выверенных расчетов и безграничного хитроумия продюсеров. Супруги добропорядочны еще и потому, что фильмы должны приносить доход. Вот почему нет ничего удивительного в том, что создавшая законченный тип невропатки Кароль Ломбард воплощает столь же законченный тип образцовой матери и супруги — рядом с Джеймсом Стюартом — в фильме «Созданы друг для друга».

МАРСЕЛЬ КАРНЕ, ПАРИЖАНИН

Марсель Карне, парижанин

1). Французский XIX век перед закатом взывал к объективной реальности. Пафосу и лирике предпочитали теперь точность и достоверность. И хотя грань тут была достаточно зыбкой, хотя продолжали еще, особенно в поэзии, звучать отголоски особой чувствительности, которую возродил романтизм, объединивший парнасцев и символистов, Леконта де Лиля и Бодлера, Стендаля и Флобера, Тэна и Ренана и др., мы все же вправе назвать середину прошлого столетия эпохой реализма.

Реализм, возникший как отражение кризиса морали и общества, как реакция на превращение идеала в риторичку, приближает искусство к действительности, к истории, но, конечно, не делает их тождественными. Поэтому, принимая, скажем, исследование Дюмениля, который пытался рассмотреть в контексте истории середины прошлого века эволюцию нравов, искусства и литературы, мы должны согласиться и с тем, что творчество Стендаля, к примеру, в малой степени отражает истинную картину нравов французов и итальянцев и дает чисто абстрактный анализ их чувств. Представление о том, что на реалистов возложена особая миссия создавать, условно говоря, документ, которым руководствуются лишь такие невыразительные авторы, как Жоффре и братья Маргерит, справедливо, если выразить его в более обобщенной форме — «только через поэзию можно реконструировать жизнь той или иной эпохи». Вышеупомянутый Дюмениль приводит в пример Жоржа Сореля, которому некоторые рассказы Барбе д'Оревилли могли бы объяснить эпоху Реставрации. А между тем д'Оревилли был, как известно, беспощадным противником реализма. Значит, нам следует быть осторожнее в определениях, тем более что не так-то легко отделить одно художественное течение от другого. Литературные направления нередко сосуществуют, новые фазы начинаются тогда, когда предыдущие еще не отошли в прошлое и со столкновению разных тенденций и разных систем эстетических ценностей примешиваются не тронутые временем отголоски былого. Именно поэтому Золя, придя к «экспериментальному роману», не перестал быть романтиком, Гюисманс дошел до декадентства с привкусом садизма, Мопассан подкрашивал свой натурализм психологией, а братья

Гонкуры, видевшие в романе «современную историю нравов», оживляли его импрессионизмом. Гонкуры даже говорили: «Историки повествуют о прошлом, романисты — о настоящем». Эти заманчивые декларации узаконивают право художника на поэзию, в них-то и таится секрет творческой оригинальности.

Однако та уверенность, с которой критика судит о литературе, как будто исчезает, когда предметом исследования становится кинематограф. В последние годы французское кино представало в зеркале критики как род человеческой деятельности, приближенный к описанию нравов, а то и к политике, в большей степени, чем к искусству; как род деятельности, полностью чуждый сферы идеального и фантастического, но зато богатый социальными реминисценциями, тесно связанный с современностью и потому важный. Жан Габен и Мишель Морган в окошке сырой и уединенной мансарды покажутся нам самыми значительными представителями эпохи Народного фронта, а их фильмы — неопровержимыми свидетельствами, на основании которых историографам завтрашнего дня будет удобно реконструировать картину поражения. Одним словом, критика исходит из моральной догмы, в соответствии с которой изучаемые произведения рассматриваются не с точки зрения высоких эстетических критериев, а с точки зрения разоблачения порока во всех формах его проявления, как индивидуальных, так и коллективных.

Теперь, когда французское кино, совершив переворот в искусстве, показало свою действительную сущность; когда время определило и независимо от всяких условий в точности выявило его истинную значимость, естественно себя спросить: оправдана ли подобная позиция по отношению к попытке освободиться от жестокости мира через его поэтическое переосмысление? Ведь Франция была в те годы ослабевшей страной, переживающей период депрессии, что отразилось и на ее кинематографе (и мы еще увидим, как сильно). Таким образом мы сможем выявить прямые связи между определенной группой художников и их временем, но затем придется разобратся в том, какими средствами и как эти связи трансформировались в искусстве. Поэтому мы и начали с разговора о реализме. Неудивительно, что его встреча с кинематографом произошла так поздно. Кинематограф — это долина, зажатая между высокими горами,

которые охраняют непреклонные промышленники и коммерсанты, и культуре приходится пробираться к ней извилистыми тропками. Художественные, литературные или философские течения доходят сюда обычно уже в период своего заката. Кинематограф лишь отображает их, перенося начатую ими дискуссию в другую сферу, — возможно, именно таким образом это иногда еще и сегодня презираемое интеллигенцией искусство в свою очередь входит в культуру. История французской литературы в наши дни не смогла бы обойтись без упоминания о Рене Клере.

К тому же кинематограф, родившийся в разгар антиромантической реакции, в первое время был слишком далек от всякого рода духовной деятельности, чтобы попасть под ее влияние. Он был всего лишь «чудом фотографии» и на протяжении по крайней мере двадцати лет переходил от одной тенденции к другой, занимаясь главным образом формальными поисками. В то время в него не верили даже братья Люмьеры. Отдаленный след «доисторического» кинореализма мы встречаем в 1906 году, когда фирма Пате объявила о выходе «драматического и реалистического» четырехсотметрового фильма «Изнанка Парижа». Но мы знаем, что за этим стоит. «По ходу репетиции «Проститутки» Ришпена актрису Мистингетт должна была поколотить молотком ее коллега. То ли молоток был недостаточно обернут в вату, то ли коллега чересчур переусердствовала, но только Мистингетт в буквальном смысле слова впадала в состояние прострации». Хотя Марсель Л'Эрбье и отрекался от этого впоследствии, но в те времена он определял кинематограф как «la machine à imprimer la vie»¹, а Дювивье и Лапаж несколько лет спустя озаглавили антологию старых лент «La machine à refaire la vie»². В 1908 году кинематографисты начинают обращаться к произведениям Золя и Доде. Говорить о литературных влияниях пока еще преждевременно, хотя в 1907 году Фильм д'Ар и вызвал интерес к кино у деятелей литературы и театра. К тому же впоследствии кинематограф станет искусством независимым по отношению к остальной культуре, подчиняющимся лишь безудержному эмпиризму и в целом самостоятельно осуществляющим все свои экспе-

¹ Машина, печатающая жизнь (франц.).

² Машина, переделывающая жизнь (франц.).

рименты. Даже Луи Фейяд пытался оторваться от водевилей, от мелодрамы, от исторических фильмов, засилье которых было в те годы. Он откровенно назвал серию своих первых лент «*La vie telle qu'elle est*»¹, тем самым как бы объявив себя сторонником реализма. Однако его «Гадюки» и «Порок» не имели ожидаемого успеха, и тогда Фейяд очертя голову кинулся делать «Фантомаса», принесшего ему деньги и славу.

Первые кадры, в которых ощущается пристальное внимание к обыденным и печальным сторонам жизни (из тех, что и в наши дни сохранили какую-то эстетическую ценность), это, вероятно, знаменитые натурные съемки из «Кренкебиля» двадцать второго года. В них Фейдер заявляет о своем гуманизме, который впоследствии станет неотъемлемой чертой его разнообразного и в то же время целостного творчества. В фильме речь шла о Франции, тема пока еще непривычная для реалистов. Она получит развитие во французском кино впоследствии, а в итальянском (если не считать «Затерянных во мраке», 1914) еще позже. Примерно границы этого явления в национальном кинематографе можно обозначить следующим образом: 1931 год («Сука» Ренуара) — 1939 год («Буксиры» Гремийона). При желании мы вправе назвать и более протяженные сроки, поскольку реалистическое направление во французском кино полностью не иссякает. Но как массовое явление оно перестает существовать с момента фашистской оккупации, которая вынуждает кинематографистов к бегству в область ирреального. «Буксиры» — вымученный фильм, его структурная несбалансированность отражает раздробленность мира, в котором он был создан. Но это последняя картина, представляющая чисто французскую школу. «Буксиры» были начаты 9 июля 1939 года и закончены в конце 1940-го.

1931—1940: десятилетие, на протяжении которого разворачивалась «третья фаза становления натурализма, — пишет Тромпео, — после прозы Золя и драмы в духе Бэка и Свободного театра Антуана». Тромпео отмечает, сколь поздно люди обрели веру в кино, то есть в кинематографистов; он пишет о воздействии критики на публику, что, впрочем, маловероятно. «Труд критиков за последние пятьдесят или шестьдесят лет дал свои плоды

¹ Жизнь, как она есть (франц.).

и в этой области: все преходящее в натурализме решительно отмечено сценаристами и режиссерами, а все живое и жизнеспособное удачно использовано». Если речь идет о Ренуаре, то возразить на это довольно трудно. Но для большинства сценаристов и режиссеров, приходится откровенно признать, обращение к реализму, натурализму, веризму зачастую поверхностно и случайно. Даже у Ренуара это ограничивалось порой «декором» или чем-то в этом роде, хотя «Марсельеза» и финансировалась непосредственно Народным фронтом. За ведущими режиссерами с большим или меньшим успехом следовали эпигоны, в силу своих естественных склонностей или просто по инерции захваченные волной теперь уже официально принятых пораженческих настроений, которые постоянно насаждала сама же критика. По поводу фильма «Детский сад» Жана Бенуа-Леви и Мари Эпштейн можно было прочитать: «Жаль, что недостаточно выражена горечь, малозаметно отчаяние героев в этом фильме, проникнутом духом безверия. Хотя это в нем и ощущается, но все же слишком слабо, почти не шокируя зрителя. Хотелось бы, чтобы не оставалось сомнений и чтобы глубоко скептический, почти нигилистский дух фильма был более очевиден. Это тот скепсис и тот нигилизм, которые неотрывны от действительности, потому что их порождает жизнь в современном мире». Мог ли режиссер, не имеющий собственного художественного идеала, взбунтоваться против подобных пожеланий? Так обстояло дело во Франции, к тому же этот вопрос непосредственно касался и продюсеров. В результате Бенуа-Леви и мадам Эпштейн «поднажали» в «Итто», но скатились к откровенной вульгарности, и та же самая критика написала: «Итто» — жертва экономической ситуации в кинематографе». Скорее это жертва достаточно широко распространившегося стиля. И все-таки, быть может, именно в этих жалких и манерных произведениях следовало бы искать те свидетельства эпохи, о которых речь шла выше, если бы мы не знали, какой отпечаток серьезнейших компромиссов остается на кинопродукции, если ее не защищают творческий пыл и интеллект художников. Это те самые произведения, которые, если пересмотреть их лет через десять, рассмешат нас, как фотографии наших дедушек. Что может быть лучше в качестве документа, чем старая смешная фотография? Но в искусстве останется «Сука», которая смотрится се-

годня так же, как в 1931 году.

Даже о таких крупных режиссерах, как Ренуар и Карне, говорили, что у них «кишка тонка», забывая, что именно с ними связана слава французского кино. Справедливо ли это? Можно было согласиться, например, с обвинениями, предъявляемыми к второстепенным произведениям французской литературы. Их недостатки, постоянно отмечавшиеся в печати, постепенно сложились в определенную манеру, определенный штамп, и все это при внушающем истинную тревогу одобрении публики. Столь же мало обнадеживающие выводы относительно этой публики запрашиваются и в другой связи: жадно зачитываясь Карко и Мак Орланом, она требовала переноса их произведений на экран, как несколькими годами раньше требовала экранизации тенденциозного «Топола» и ничтожного «Пакетбота Тенасити». Ренуар, Карне и другие — настоящие летописцы. Что же к этому прибавить? Лучше всего на этом остановиться. Если бы нам непременно захотелось узнать в изображенной ими Франции ту Францию, которая проиграла войну и подписала перемирие, нам пришлось бы вспомнить, что Ренуар и остальные были настоящими французами, в духе своего времени. К ним вполне можно отнести упрек, брошенный в адрес французских интеллектуалов Жюльеном Бенда. Однако этот упрек, справедливый по отношению к Жиду, Мальро, Пассеру, Дриё Ла Рошелю, абсурден по отношению к Карне. Именно он, будучи более других независим от интеллектуальных догм, в этом парижском хаосе представлял единственное позитивное течение, зародившееся в его недрах, здоровое и одновременно неконформистское. Теоретически мы вправе связать это с тем фактом, что во Франции всегда сохранялись традиции. Да, Франция, которую признавали, это Франция городов — Парижа, Марселя, Тулона, наследница того, что Моррас называл «душой и демоном общественной жизни» — «великого дела Дрейфуса». Здесь университетские преподаватели философии перед лицом неминуемой катастрофы проповедовали пацифизм, призывали молодежь к отказу от борьбы. Но рядом существовала еще и другая Франция — Франция маленьких городков, деревень, где жили крестьяне, до сих пор еще верные требованиям строгой морали, устоям католицизма, пролетариат и буржуазия. Эта последняя, бледное подобие былых феодалов, на-

сквозь аморальна и продажна, как и наша венецианская буржуазия, но при этом с неколебимыми устоями. Ведь шокировали же французов «Мулены»; эта Франция не знала Франсиса Пикабиа, Тристана Тцара, Макса Жакоба, а если бы и узнала, была бы весьма изумлена. Она не слышала, как Радиге кричал: «Merde! A la guerre!»¹ — одним словом, это была та Франция, которая трудилась, сражалась, давала кров и пищу «маки».

В общем, понятно, что свежая струя была в те годы еще недостаточно мощной, чтобы (как это произойдет впоследствии) вывести французскую кинематографию из зачаточного состояния. Однако мне кажется, что для понимания связей между искусством и его временем, кино и политикой необходим их специальный анализ. Это должно быть не просто изучение прямых соотношений между художественными образами и реальными событиями, но и проникновение в духовный мир индивидуумов, где переплетаются самые интимные, непосредственные, сходные, противоречивые, а возможно, и случайные отголоски жизни и искусства. Ведь французская деревня и провинция Венето в первую очередь сказались на всем творчестве Мориака или Пьовене, а не на создании «Черных ангелов» или «Писем послушницы».

Что же до Карне, то он вопреки тому, что кажется с первого взгляда, работает совершенно не так, как эти художники, но почти в вакууме.

2). Представьте себе маленького, некрасивого, очень живого человека (возможно, Карне не понравилось бы такое описание). Ему уже за сорок, но до пятидесяти еще далеко. Его живость бросается в глаза, в ней какая-то инфантильность и нервозность, что объясняется буквально женским любопытством Карне. Но следует отметить, что при необходимости эта живость сменяется у него неукротимой энергией, удивительной трудоспособностью, когда для него не существует усталости. Прибавьте к этому огромное тщеславие и острую ревность к успехам других (впрочем, качества эти проявляются у него как-то инстинктивно, по-детски откровенно), и вы получите заверченный портрет Карне-человека. Карне-режиссер обладает и другими чертами, на кото-

¹ К черту войну! (франц.)

рых мы остановимся позже, но они уже вторичны, predeterminedены его чисто человеческими качествами.

Между двумя Карне — человеком и режиссером, существует тесная, но едва заметная глазу связь. Первый тщательно одет, отличается изысканной элегантностью, я бы даже сказал, что он ортодоксален по отношению к французскому стилю (в разгар лета, в удрушающей жаре съемочного павильона, среди голых по пояс людей я видел его в безукоризненном синем костюме). Второй беспредельно педантичен, что сказывается на всех стадиях работы над фильмом. Первый провел свою юность в Париже, живя как молодой буржуа: запойное увлечение кино, уик-энды на Марне, монпарнасские “gardottes”¹, псевдоинтеллектуальные кружки, где тлеют не совсем еще потухшие угли сюрреализма. Второй сдабривает свой так называемый реализм бесконечными мистификациями, что особенно ощущается в «Странной драме», но также и в «Женни», и в «Посетителях», и в «Детях». Если Карне-человек наделен живым, лукавым умом, но при этом не слишком образован, ему не хватает серьезной литературной и философской подготовки, то Карне-режиссер отличается богатой кинематографической культурой, железной памятью и тщательно культивируемой, никогда не изменяющей ему интеллектуальностью. Первый по отношению к обществу стоит на позиции априорного недоверия. Второй движим неукротимой потребностью идти против течения, быть ярким или просто оригинальным. Когда в 1942 году, сразу после падения реализма во французском кино, он вновь возьмется за работу, то обратится к фантастике, с одной стороны, по его словам, чтобы бежать от действительности, с другой — чтобы “étonner”² буржуа и интеллигентов, и, быть может, первых даже больше, чем вторых.

Создается впечатление, что Карне с редкой одержимостью искал пути в кинематограф. Вначале он служил агентом в страховой компании. Потом бросил эту работу и поступил в Кинофотошколу, где получил специальность помощника оператора. В этом качестве он и принял участие в съемках фильма Ричарда Освальда «Калиостро». Затем мы встречаем его имя в «Сине-магазине»

¹ Дешевые кафе (франц.).

² Удивить (франц.).

в 1932 году. Карне победил на конкурсе критических работ, объявленном этим журналом, и был принят в редакцию. Его рецензии и статьи проникнуты типично французским "verve"¹, порой остры, но зачастую поверхностны. По сравнению с Вюйермозом, Муссином, Арну, которые в те годы своими статьями, насыщенными философской терминологией, боролись за победу звука, Карне должен был казаться самоучкой. И в то же время в его работах, в особенности в рецензиях, проявляется присущая ему способность, сохраняя субъективность суждений и, быть может, до известной степени путаясь в эстетике, не пропустить ни одного цветка, выросшего на поле кинопродукции, и определить его художественную ценность. Так было, например, с «Вампиром» Дрейера. («Как в «Страстях», глухие и гнетущие образы этого фильма излучают дьявольский и одновременно мистический гений, будто сок струится из перезревшего плода».) Порой, анализируя фильм, он не совсем точно указывает на его недостатки. Вот его оценка «Доктора Джекила и мистера Хайда» Мамуляна: «Важно отметить, что в основе художественного решения «Джекила» ошибка, от которой страдает весь фильм,— фантастический сюжет решает здесь в самом что ни на есть реалистическом ключе». Это примерно то самое, чего не хватает Жиду в «Носферату» Мурнау, и именно в этом состоит единственное, хотя и не такое уж большое, достоинство «Джекила».

Если бы не подобные замечания Карне, разбросанные по разным статьям, и особенно характерные для одной его работы, его журналистская деятельность не заслуживала бы особого внимания. Однако вполне возможно, что будущий режиссер уже тогда как-то пытался сформулировать основы своей поэтики, хотя впоследствии он отказался от своих высказываний, заявив, что они случайны. После недолговременной службы в журнале «Эбдо-фильм» в качестве секретаря редакции он вернулся в «Сине-магазин». Его идея-фикс состояла в том, что кино должно питаться мелкими фактами повседневной действительности, должно «выйти на улицу». Это было время борьбы пролетариата за свои права, и Карне вступил в движение «Сине-либерте», он сам выходил на улицу, принимая участие в народных демонстрациях. В те

¹ Пыл (франц.).

времена «фантастические» фильмы, «изящные истории», не задумываясь, объявляли скучными, режиссеров весьма категорично призывали обращаться к насущным проблемам эпохи: «Если «Свободу нам!» — один из немногих идейных французских фильмов истекшего года, то остается пожелать, чтобы та же идея была выражена более глубоко». В это же время были созданы фильмы «Солидарность» и «Путевка в жизнь». Перед просмотром последнего фильма на сцену поднялся молодой человек двадцати шести лет и заговорил с незнакомой парижанам убежденностью и жаром. Молодого человека звали Николай Экк. «Мы хотели, — сказал, в частности, Экк, — чтобы этот фильм был доступен миллионам зрителей. Факты, положенные в основу сценария, были тщательно отобраны и обобщены. Мы с большим опасением относились... к любому вымыслу. Голод и война сделали бездомными десятки тысяч подростков, создав тем самым почву для развития у них дурных наклонностей. Проблема их перевоспитания стала главной темой нашего фильма, темой исторической, поскольку в наши дни девяносто пять процентов выросших на улице мальчишек уже забыли свое детство. У бывших беспризорников не осталось ни малейшей горечи, они вступили в полосу новой жизни вместе со 170 миллионами людей». И далее: «Недавно в России ко мне явилась компания молодых бродяг с просьбой показать им фильм. Они посетили три сеанса. А на следующий день обратились в Комиссию по улучшению жизни детей с просьбой отправить их в ту колонию, о которой рассказывается в фильме».

В устах кинематографиста такие речи были внове, и Карне, разумеется, должен был это осмыслить. Раньше он писал о том, что «Девушки в униформе» по своей духовной значимости важнее, чем «Солидарность». Теперь он говорит о «Путевке в жизнь»: «Здесь нашло свое отражение то, что заботит народ и составляет предмет его гордости. Но сколько еще откровений может открыться нам из нашего «окна»? Что за зрелище предстанет перед нашими глазами, если мы обратимся к Азии? О чем поведают толпы индийцев? Каких неожиданностей ждать от американской «фермы», которая задыхается под гнетом накопленных и нераспроданных даров земли? Что, наконец, скажем мы сами, терзаемые страхами и надеждами? Кто откроет нам истинное лицо Франции 1932 года?»

Картины Клера, по-видимому, не казались ему достаточно убедительными. И все же хотя бы на последний вопрос постановщик фильмов «Свободу нам!» и «Под крышами Парижа» мог частично ответить. В это время Карне, по всей вероятности, очень внимательно следил за творчеством Клера, судя по тому, сколько часто он возносил ему хвалу со страниц своего журнала; возможно, таким образом он хотел заставить Клера пригласить его на должность ассистента (что и произошло в действительности, хотя это сотрудничество продолжалось недолго), но с годами его суждения о Клере становятся все более скептическими. Причиной тому — клеровский метод работы. Метод этот предполагает отношение к фильму как к школьному сочинению, исключает возможность импровизации на съемочной площадке и порождает искусство, которое своей рассудочностью, заранее рассчитанной и точно выверенной гармонией и при этом своей ироничностью и взволнованностью тона восходит к рационализму Вольтера или, скажем, Бомарше, то есть к чисто французской культурной традиции. И поскольку зашла об этом речь, я позволю себе охарактеризовать Клера как вождя нового просветительства, на сей раз кинематографического. Однако гуманизм Клера мельче буржуазного гуманизма прошлых веков уже хотя бы потому, что добродушие и милосердие возводятся у него в главный нравственный идеал, в чем сказалось современное, менее нетерпимое общественное сознание. В сущности, Риго в своем такси («14 июля») и Габен на велосипеде («День начинается») разъезжают по одним и тем же переулкам: они могли бы встретиться, пожать друг другу руки, если бы судьба уготовила это Габену. По-видимому, Карне бессознательно подметил эти переулки. Он написал о Клере: «Человек, который сумел вплоть до мельчайших деталей воссоздать жизнь городской окраины...»

Несмотря на противоречивость своей позиции и принципиальный нонконформизм, с той поры Карне испытывает по отношению к кинематографу настоящую любовь, выраженную им в следующей сентенции: «О сладость ремесла, на зависть многим...». Эта страсть, которой он ни разу не изменил на протяжении всего своего творчества, была возведена им в ранг доктрины.

Как известно, журналистика, теоретические изыскания не отвлекали его от практики. Он внес немалый

вклад в развитие любительского фильма. Эта специфическая область кинодеятельности получила широкое распространение во Франции в последние годы существования немого кино и оказалась весьма плодотворной. Отсюда вышли Ман Рей, Жан Виго, Пьер Шеналь, Карне и другие. Любители брали напрокат камеру и на дорогах, в деревнях, в домах пытались запечатлеть новое и зачастую дерзкую «поэзию». Многие из них стали документалистами — в этой области в те годы появилось пять чрезвычайно значительных имен: пришел Пьер Шеналь с документальным фильмом о съемочном павильоне «Пари-синема»; Жорж Лакомб с фильмами «Зона» и затем «Блеф»; Жан Древилль с лентой «Вокруг денег» (комментарий к картине Л'Эрбье), а также с фильмами «Да здравствует ярмарка» и «Когда пригибается пшеница»; Марк Аллегре с картиной «Путешествие в Конго», поставленной им в соавторстве с его дядюшкой Андре Жидом, и Марсель Карне с «Ножаном, воскресным Эльдorado», который он снял еще до своего возвращения в «Сине-магазин». Можно сказать, что в этом маленьком шедевре Карне закладывает основы своего будущего стиля. Это тот самый стиль, в котором парижанин Карне изобразит воскресную жизнь окраины своего города, его влюбленных, шарманки, цветные открытки, народные праздники, рабочих, дороги и луга, этот стиль приведет его к фабрикам в картине «День начинается», или к молам в «Набережной туманов», или к балаганам в «Бульваре преступлений». Туда же ведут и все улицы «Ножана». С одинаковой любовью изображены не только пейзажи этого фильма, но и его персонажи — в «Ножане» персонажи уже присутствуют, хотя еще и не в качестве полноценных героев. В этом фильме есть и другое — иронически-нежное отношение к изображаемому, свежесть, независимость, молодое дыхание, которого мы не встретим в его последующих работах. Ирония Карне станет рациональной, на смену истинной взволнованности придет сентиментальность; в процессе формирования его кинематограф приобретет, конечно, большую силу поэтического воздействия, но, быть может, во многом утратит свою непосредственность и трогательность. Если последующие фильмы Карне можно назвать парниковыми цветами, то «Ножан» — цветок полевой.

В этом короткометражном фильме ощущается, в частности, потребность передать с помощью зрительных об-

разов то, что было подмечено им самим, а возможно, и другими. Карне вовсе не «мыслитель», но от этого потребность мыслить в нем ничуть не меньше. Способность работать чисто интуитивно, непосредственно и при этом виртуозно владея техникой остается самой сильной стороной его творчества. И если путем невероятного усилия воли гениальный дилетант, создатель «Ножана», проникает сквозь железные преграды в сферу кинопроизводства, то именно благодаря этим качествам он сможет достичь вожденной цели — стать режиссером, убежденным единомышленником Жака Фейдера, с которым он начал работать уже после того, как был ассистентом у Клера. Говорят, что во время съемок «Героической кермессы» Фейдер, которому потребовалось на день отлучиться, доверил своему ассистенту отснять несколько второстепенных кадров. Они получились изумительно. Несколько месяцев спустя Карне уже работал над собственным фильмом.

Фильм «Женни» сделан в 1936 году, «Ножан» — в 1929-м. Иными словами, потребовалось восемь лет неустанного труда, чтобы подготовить столь уверенный дебют. Постоянное общение с таким режиссером, как Фейдер, человеком светлого ума и к тому же посвященным во все тайны своего ремесла, завершило и обогатило процесс творческого формирования Карне, развил присущее ему от природы безошибочное чувство формы. Вне всяких сомнений, композиционная точность «Кермессы» — в значительной степени достижение ассистента режиссера. Он в свою очередь также должен был сделать для себя определенные выводы, например о том, что у его учителя за внешней эффектностью стояла напряженная работа мысли, придававшая тепло, силу и новизну образам. Стремясь, пусть даже безуспешно, развивать эту способность в себе, он все же должен был принять ее как необходимое условие успеха, возможно с тем, чтобы по-своему трансформировать и видоизменить. Так он приходит к механическому творчеству, к своеобразной, превращенной в самоцель грамматической игре, к технике, полностью осознающей свою функцию, к технике, которая все решает, все высвечивает и если не доминирует в фильме, то и не занимает в нем подчиненного положения. Отсюда расплывчатость повествовательной структуры его фильмов, но отсюда же те тонкие и хитроумные решения, от которых он

никогда не отказывается. Не случайно для него оказался неприемлемым ориентированный преимущественно на содержание творческий метод Клера. У Карне красота чувствует себя непринужденно перед объективом. Надо видеть, с какой настойчивостью он добивается того, что сам же определяет простым словом “joli”¹, и как он избегает “mauvais”² и “moche”³; как продуманно и осторожно, с какой обстоятельностью в процессе съемки он мысленно располагает каждый кадр в некотором идеальном монтаже: “...dans mon montage”⁴. Люди интересуют его, но, как правило, он не делает открытий в этой области, просто следует за другими.

Так, например, на наших глазах он примкнул к идеям «публизма». В этом проявилась цельность его натуры. Вопреки распространенной ошибке Карне не следует причислять к режиссерам, стремящимся исключительно к изображению человека, в отличие от тех, которые ставят перед собой лишь чисто художественные задачи. В крайнем случае можно сказать, что тема человека воодушевляет Карне, но не только это «толкает» его на самовыражение. Хотя постфактум нелегко вычислить составные элементы творческого содружества, все же напрашивается предположение, что работа бок о бок с недюжинным интеллектом помогала ему постепенно выработать собственную позицию. Для него важнее показать, чем сказать, и потому, естественно, ему присуща тяга к поэзии. Правда, проявляется она порой чересчур амбициозно, что и составляет одну из его слабостей.

3). Мне кажется, что авангард повлиял на творчество Карне методом «от противного». «Ножан» вышел в разгар поставангардистской реакции. Шарансоль писал, что «непосредственный контакт с уличной толпой жизненно необходим кинематографу»; Муссиак — что «абстрактное кино — лишь лабораторный эксперимент», а Вертов предоставил камере полную свободу действий («Человек с киноаппаратом», 1928 г.). Карне — режиссер поставангардистского периода, и если аван-

¹ Красивое (франц.).

² Дурное, непривлекательное (франц.).

³ Жалкое, убогое (франц.).

⁴ В моем монтаже (франц.).

гардистский эксперимент и присутствует в некоторых его фильмах, то лишь отчасти из-за него самого, в основном же — благодаря Преверу.

Возможно, для Карне это был вопрос совести. Однако здесь, по-видимому, в немалой степени сказался и присущий ему революционный дух, его непреодолимая потребность находиться в оппозиции, свергать существующие устои и утверждать вместо них другие, одним словом — возглавлять школу. В этом был определенный творческий просчет. Вполне возможно, что популистские темы оказались задавлены в «Женни» другими мотивами именно из-за того, что в тридцать шестом году подобная позиция была весьма распространенной. И в самом деле социальная полемика не выходит на первый план в этом фильме. Сценарий обещал оригинальное решение, но в то же время в нем затаилась мелодрама. Карне по-своему ассимилировал эти два начала, с тем педантизмом, который, как отмечалось выше, был присущ ему от природы. Он явно предпочитает оригинальные зрительные образы, хранящие следы его недавнего дебюта. По-видимому, в наибольшей степени Карне интересовал такой условный персонаж, как Дромадер. Но все-таки первостепенной для него была сама атмосфера. Вспомним чарующий образ погруженной в полутьму лондонской улицы или несколько загадочный — парижского ресторанчика, вдруг, в рассветный час, оказавшегося не там, где ему положено, а в помещении загородной виллы, перед которой с таким изяществом прогуливаются герои. Мятущиеся люди, серая и туманная заря в рабочем пригороде, дым паровозных труб, железные мосты, подъемные краны, грязная Сена, рабочие — налицо весь антураж будущих фильмов Карне. Может показаться, что атмосфера в них существует сама по себе. Но если присмотреться, увидишь: эта необычная обстановка, в которой так прекрасно себя чувствует Дромадер, оказывается вакуумом для остальных персонажей. В «Женни» уже в большой степени ощущается характерное для Карне стремление показать красоту обыденной реальности, представить ее в совершенно новом свете. Это стремление достигнет своего апогея в «Странной драме», выводя фильм из сферы чистой поэзии. Карне дойдет до крайности и затем отступит, сдержав рвение своего сценариста. С этого-то момента и заговорят о его реализме. Правда, «Посетители» могут показаться шагом назад,

но на самом деле это итоговый фильм. Постановка «Женни» имела цель завязать дискуссию в печати, и Карне своего добился. А в остальном достаточно бросить взгляд на список актеров, чтобы убедиться, что начинающий режиссер заручился внешними гарантиями. Он понимал их необходимость.

Красноречиво свидетельствует об этом то, что, приступая на следующий год к работе над «Странной драмой» по сюжету Жака Превера, помимо Барро и Розе он пригласил Жуве, Мишеля Симона и Жана Пьера Омона. Теперь мы столкнулись с именем Превера и уже не потеряем его из виду, разве что ненадолго. Это имя самого дерзкого, склонного потакать всем капризам своего вдохновения французского сценариста, в какой-то степени виновного в возникновении того особого интереса, который вызывал Карне во время своего стремительного вознесения. Впрочем, не следует и переоценивать роль Превера. Обращение Карне к столь выдающимся мастерам можно расценивать как признание ограниченности собственных возможностей, хотя именно это и придает особую прелесть его фильмам. Однако, с другой стороны, нельзя отрицать и весьма относительную ценность такого сотрудничества, способного скомпрометировать режиссера. Мы пришли бы к аналогичному выводу, если бы задались целью изучить роль Лазаря Меерсона в его работе с Клером. Во Франции принято считать, что этот всеми оплакиваемый кинематографист не ограничился исполнением обязанностей художника, но внес вклад, и немалый, в клеровскую режиссуру. Не следует забывать, что даже в такой второстепенной картине Клера, как «Ошеломляйте новостями», ощущается творческий почерк Меерсона и его отсутствие весьма заметно в гораздо более значительной ленте «Молчание — золото». Назвать операторов Карне — Шуффтана, Курана, Юбера — значит указать на определенные требования, которые он предъявлял к операторской работе. И не более того. То же самое в отношении актеров. Никто другой не в состоянии столь выгодно подать актерские достоинства. Во-первых, Карне, я бы сказал, традиционно подходит к распределению ролей — в соответствии с природными данными и внешностью исполнителя. В своих взаимоотношениях с ним он всегда более чем скромнен. Немногие указания, которые он давал в моем присутствии, показали мне

весьма точными, однако в целом он более склонен принимать чужие решения, чем навязывать свои. В общем, Карне восхищается актерами, что не часто свойственно крупным мастерам, таким, как Штернберг. Штернберг просто презирует их, при этом целиком подавляя их личность. Отсюда одна из характерных черт его стиля: идеальное соответствие актерского жеста психологической ситуации. Что же касается Карне, его герои зачастую преступают границы своего кинематографического бытия, чего сам он даже не замечает. Это связано с тем, сколь отстраненно, инстинктивно, даже грубо Карне присваивает и затем развивает ту или иную идею, прежде чем приступить к работе. В этой связи вспоминается «Странная драма». Какими бы дерзкими замислами ни вдохновлялся Превьер, Карне прислушивается к ним с неизменным вниманием, в то же время стремясь с помощью изысканной техники съемки, фотографии и сценографии по-режиссерски овладеть ими и создать пародийно-«детективный» Лондон, одновременно абсурдный и притягательный, но надолго оставляющий в душе у зрителя ощущение тревожного беспокойства. Прежде всего в этом фильме поражает интрига. Тот, кто считает, что сюжет должен излагаться в нескольких строчках, был бы шокирован, читая этот сценарий. Действительно, если не учитывать сознательного стремления попробовать на экране совершенно новый жанр, трудно понять, по какому принципу при экранизации рассказа отбирались эти запутанные сюжетные ходы. Новизна фильма в основном предопределяется превьеровским подходом к кино. Его сценарии чрезвычайно литературны, и если они все-таки поддаются переложению на язык музыки и изображения, то осуществить это полностью весьма нелегко. Мешает диалог, который воспринимается как образец «британского юмора», вознесшийся из родных туманов в стратосферу. А то, что было задумано как шутка на социальную тему, сталкиваясь с техническим педантизмом и меланхоличностью Карне, превращается в какой-то непонятный гибрид. Материал располагал к комедийному решению, у Карне же чувство юмора не слишком развито. Движение камеры, угол съемки, освещение, которое он использует, типичны для драматической интриги, тогда как никакой драмы нет. В результате мы настолько ощущаем эту предрасположенность к драматическому решению,

что всякий комический поворот — сюрприз для зрителя. По сути дела, из-за этого исчезают образы, остаются лишь марионетки под стеклянным колпаком. В конечном итоге оказывается, что фильмы как бы ни о чем. Каждый эффект, существующий сам по себе, искусственно привязывается к действию. Получается подражание одновременно и Пабсту, и братьям Маркс, и Клеру. В этом лишний раз проявляется поразительное умение Карне пользоваться техническими средствами независимо от замысла фильма. Конечно, у Карне есть что показать зрителю, но он сам не понимает, что именно. Хотя «Женни» и «Странная драма» были, что ни говорите, изумительно сделаны с изобразительной точки зрения, они опровергали те творческие принципы, которые с самого начала были, казалось бы, вполне недвусмысленно заявлены будущим режиссером. Эти фильмы доказывали, сколь не критичен он по отношению к материалу, как отдается на волю инстинкта, возведя в принцип свое нежелание идти на уступки, свое неумение остановиться, свою восхитительную привычку упорствовать в ошибках. Воодушевление и творческий порыв всегда сочетаются в нем с непреклонным желанием понять и описать (или, правильнее, отобразить) абсурдный или реальный, извращенный или же гармоничный мир. Правда, как мы уже могли убедиться, этот порыв у него не всегда соразмерен — он будет таким же необузданным в «Набережной туманов», как и в «Странной драме», только в противоположном смысле. Эти два произведения представляют собой полярные грани творческого пути, вернее, путей Карне, поскольку он всякий раз, у меня на этот счет не оставалось никаких сомнений, подобно Жиду, пускается в новые поиски, честолюбиво задаваясь целями, которые ему не всегда удастся реализовать. Летом 1942 года Карне сам рассказывал мне о своих планах на будущее. Он колебался в выборе между экранизацией сказки Андерсена «Тень» и оригинальным сценарием, действие которого, основанное на его собственных печальных и суровых воспоминаниях, должно было происходить в одном из пустынных районов Алжира. Придумать сюжет предстояло, естественно, Превьеру. Так родились «Дети райка», новый фильм, над которым Карне работал с прежним энтузиазмом. Из этого можно заключить, сколь малое значение придавал он своему образному миру, чего нельзя сказать о мире чувств и

идей, неопределенном и стихийном, порожденном, так сказать, манихейским подходом к жизни. Борьба света и тени, добра и зла — подражательный в своей основе метод, с помощью которого сделаны «Набережная туманов», «Северный отель», «День начинается». И даже «Посетители», хотя в этой ленте режиссер приходит к совершенно иным выводам.

«Набережная туманов» — фильм, где особенно остро ощущается отчаяние. Медлительные, с печатью страдания на лице, неизвестно откуда пришедшие и бог весть куда уходящие герои, обреченные прозябать во мраке. Их тревога — не дань поэтической традиции, она постоянно леденит их души. Скрупулезная приверженность к воссозданию заранее продуманной атмосферы подвела режиссера. Карне занялся холодным оттачиванием техники, чем разрушил гуманистическое звучание фильма. А между тем материал был достаточно психологически острым, и фильму не помешала бы большая приподнятость, страстность. Потому что любовники, которых играют Габен и Морган, любят друг друга столь же нежно, сколь безнадежно, и борются до последнего. Их преследователи также подвижны вполне человеческими страстями, а не просто откровенным цинизмом. Интересно, что в отличие от обычных американских «гангстеров» эти герои сохраняют романскую сущность своей натуры, что проявляется то в приступах необузданности, то в легкой, добродушной, незамысловатой шутке. Ничего подобного не потерпела бы несокрушимая голливудская заземленность. Симон в образе влюбленного старика становится воплощением непристойности, эгоизма и жестокости, его убийство выведенным из себя бесправным солдатом воспринимается не как преступление, но как акт человеческого правосудия, когда приговор выносится и приводится в исполнение одним и тем же лицом. Однако это поставило героя вне закона, и потому мы уже никак не сможем с моральной точки зрения оправдать его новую жизнь в чужих краях, жизнь, на которую он обрек себя безнаказанно совершенным поступком. Скажем начистоту: это было излишне. Человек, призывающий жить по естественным законам, первым же забыл о них. Он превратился в собственную тень, его угасшие чувства способны оживиться лишь под влиянием ненависти или любовной страсти. И все же в этом фильме есть весьма сильные кадры, в особенности

финал, проникнутый жестокой и скорбной мощью.

Из этого следует, что для Карне важнее всего не морализаторство, но та сила, с которой он проникает в глубь реальности и располагает факты в определенной логической последовательности или же в соответствии с законами фатальной логики, то есть сила, с помощью которой он воссоздает реальность. Он смело воспроизводит как поступки своих героев, так и естественные последствия, которые они влекут за собой. Все отображено и сыграно до мелочей точно. Вспомним хотя бы начальный эпизод с собакой: он снят изысканно и в то же время суховато, но характер дезертира представлен здесь во всей своей внутренней сложности. А затем все скрывается за чересчур уж сгустившимся туманом, порт захламляется какими-то ненужными предметами, и слишком надуманным кажется в сцене преступления хор дискантов, и слишком уж назойливыми и ностальгическими — гитарные аккорды Панамы. Человеческое переходит в фантазмагорию, а гипертрофированный реализм оказывается романтизмом.

Наиболее характерная особенность реализма Карне в том, что в нем неизменно ощущается примесь романтизма, хотя режиссер вводит элементы этого стиля с присущими ему тонкостью и умом. Без усталости оттачивая свое ремесло, Карне искусно и умело создает у нас ощущение гармонии. Он поднимается над материалом. Вот почему мы без малейшего удивления принимаем то, что в фильме «День начинается» реальность оборачивается ее поэтическим созерцанием, величественной картиной страдающего человечества.

Рабочий, спровоцированный на преступление коварным соперником, его искренняя любовь к девушке и, наконец, самоубийство — вот мотивы трагедии, которая на первый взгляд воспринимается как частный случай, но выходит за пределы конкретных образов, распространяясь и на то, что здесь не высказано и неопределенно. Структура этого фильма схематична, в нем немного персонажей, действие сведено до минимума, сконцентрировано вокруг образа главного героя. Но в этой структурной обнаженности и таится железная сила драмы. Сценарий, техника съемки, монтаж — все исчезает за редкой для кинематографиста логикой повествования, за медленным и нервным ритмом, за насыщенностью кадра, где соотношение света и тени не находит

своего живописного завершения. Дело в том, что тень постоянно преобладает, по своей художественной функции как бы становясь зрительным аналогом того жужжания, которое в музыкальной сфере использует, например, Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде». Все это — попытка создать соответствующую атмосферу для выражения психологической мотивировки действия. Каждый элемент композиции в этих кадрах лишь усиливает ощущение неумолимости судьбы, которое пронизывает весь фильм и выражается не только пластически, но также и с помощью функционального использования звука. В финале звенит будильник, вызывая у нас чувство острой боли при виде распростертого на земле человека, которому уже нет дела до того, что день начинается.

В этом фильме — последнем диалоге отчаявшегося человека со своими воспоминаниями — ощущается потребность увидеть среди немногих радостей и многих разочарований ту смутную угрозу, из-за которой теперь и разбита его честная жизнь. Немой, парализующий страх накапливается в душе героя по мере того, как образы, предметы, шумы будят в нем радостные воспоминания. Они вполне реальны, но эта реальность, которая возникает в сознании теперь, в момент приближения катастрофы, уже лишена надежд и радостей, и чем охотнее он улыбается, тем ему тяжелее. Нравственное и физическое страдание, которым пронизан фильм и которое обычно считают его самым серьезным недостатком, — вероятно, не что иное, как последовательное проявление поэтического стиля. Говорят, в фильме недостаточно отражена окружающая действительность. Причем это обвинение зачастую приобретает обобщенный характер; оно переносится на все французское кино, которое якобы только «крутится» вокруг проблем, не разрешая их, — «как собака, которая тщетно пытается поймать собственный хвост». Мы не станем прибегать в этой дискуссии к доводу, опровергаемому самим же автором: «Фильм — это сюжет и сценарий». Лично мне такое определение кажется вдвойне ошибочным: оно представляет собой не только попытку практически обосновать введение чисто поэтических образов — это было бы хоть в какой-то мере оправданно, — но и выставляет в дурном свете вполне нейтральные или даже положительные стороны фильма. Все тот же критик пишет: «Девяносто девять овец отправляются на поиски одной несчастной заблуд-

шей овечки. Пастухи так делают, однако черная овца не спасется, и не может спастись, если она отбилась от стада». Хотя фильм «День начинается» и позволяет сделать подобный вывод, но в целом, по-моему, перед нами лишь искусственная морализаторская формула, из которой следует: что бы ни делалось, все к лучшему. Как ни парадоксально, но, если бы отчаяние героя предстало перед нами более выпукло, это смягчило бы общий смысл фильма и вопреки законам диалектики подняло бы его до высот настоящей поэзии.

Здесь напрашивается одно наблюдение. Если в указанных фильмах зло получает свое персонифицированное выражение, добро чрезвычайно редко обретает имя, но это не значит, что оно в них отсутствует. Его нет в «Набережной туманов», а в «Дне начинается» оно оборачивается возмездием. И второй фильм становится еще более возвышенным оттого, что самоубийство виновного как бы опережает час расплаты. Герой был добрым и безобидным человеком, честным тружеником, так же спокойна, мила и беззащитна его девушка, и любовь их была земная. Преступление героя состояло лишь в его гневной реакции на человеческую низость. Оно произошло в минуту ярости, почти граничащей с безумием, потом к нему вернулось спокойствие, а с ним и осознание своей вины. В результате фильм в равной мере призывает к любви и к ненависти, и, по-моему, доказательство тому — образ, созданный Габеном. Действительно, в этом уравновешенном, «квадратном», несколько ограниченном человеке, которому больше подходит пропелетовская спецовка, чем галстук, а велосипед (гоночный) — больше, чем автомобиль, в этом человеке, который любит и работает с одинаковым упорством, мы можем увидеть образ современного рыцаря, возвышающийся над всепоглощающей коррупцией. У него по-своему идеальный характер, в его кротости — его счастье. Ему от природы присуще стремление во что бы то ни стало находить контакт с окружающим миром, и в этом и сила его, и слабость. Он уже вырвался из плена документализма и прошел сквозь стены в мир символов, где все люди и их поступки — плод фантазии и наваждений. Поэтому «День начинается» такое же животрепещущее и в то же время земное произведение, как звуковая поэма Онегера — истинное и подлинно человеческое.

Но искусство переживает свои кризисы и периоды

усталости. Яркое свидетельство тому — «Северный отель». Здесь Жансон (совместно с Ораншем) заменит Превера, однако это сотрудничество не будет длительным, и в титрах следующих фильмов вновь встретится имя Превера. Нельзя сказать, что Жансону не хватало одаренности, но у Превера более оригинальная, кипучая и неумная фантазия. Он досконально знает особенности человека, который отныне может называться «его» режиссером, умеет восполнить его просчеты, подчеркнуть достоинства и не нанести ущерба собственной работе. Ведь и для Превера сотрудничество с таким режиссером, как Карне, с равной тщательностью относящимся как к написанию сценария, так и непосредственно к съемкам, — большая удача. Это, в частности, избавляет его от необходимости быть многословным и не создает той дисгармонии, которая так бросается в глаза и в сценарии «Буксиров», и в «Летнем свете». Если сравнить постановки Карне с этими фильмами, можно оценить в полной мере его творческий вклад в сотрудничество с Превером.

Сценарий «Северного отеля» не лишен композиционной стройности, хотя рождался он в муках. Перед нами экранизация романа, от которого мало что осталось в фильме. В лучшем случае получилось сугубо интеллектуальное построение, лишенное крепкого ядра. Идущая от литературы ирония, хотя и придает образам некую искусственную живость, тем не менее лишь подчеркивает слабости этого фильма. В нем ощущается усталость и дух Реставрации, это один из фильмов, на которых лежит отпечаток самых различных влияний, от Клера до Дювивье. Однако перечислять их не имеет смысла. Как сказал Жид, перефразируя Евангелие: «Имущему — воздастся, у неимущего же — отыметса». И все, чем Карне обладает, присутствует в «Северном отеле». Вспомним сцену уличного праздника, которая оправдывает сопоставление Карне с Клером. Этот эпизод построен главным образом на «общих планах», многие из которых сходны между собой, при этом детали праздника, игры, которые на нем затеваются, приобретают интерес лишь в сопоставлении с драмой, разыгрывающейся вдали. Постепенно танцы прекращаются, и на фоне нарождающейся зари остаются всего две пары да несколько оркестрантов, которым наскучило играть, — героям пора уже покинуть «отель» и идти навстречу новой жизни.

Фильмы Клера проникнуты совсем иным духом. И разве тонкая клеровская ирония могла бы выдержать пошлый и одновременно жалкий взгляд Арлетти? По правде говоря, Превьер тоже не потерпел бы этого, и здесь, как и во многих других отношениях, его совет пригодился бы Карне, как пригодился бы он, скажем, для обработки слащавого диалога, который ведут молодые люди в начале фильма. Поскольку Превьер обладает качествами, которых нет у Карне, они дополняют друг друга. Главные достоинства Превьера — это его ум, культура и ирония. Из источников культуры он черпает вдохновение для своих сценариев. Так, переписка Ван-Гога подсказала ему одну из ролей для Габена, которую тому так и не суждено было сыграть, исследование Хёйзинги легло в основу «Вечерних посетителей». Но каким бы ни был источник вдохновения, в его сценарии все представало в новом свете. Превьер как бы поднимается над случайными мотивами, пропуская материал сквозь призму своего уникального воображения. Атмосфера неясности, абстрактность происходящего оживляется реальностью поступков героев, их вполне земной мотивировкой, которая придает его драмам конкретность и трагизм. Если Превьеру и присущи какие-то недостатки, то это в первую очередь его склонность к созданию несколько банальных образов, психологически неизменных, одноплановых характеров, своего рода поэтических символов. Это его излюбленная форма стилизации. Превьер тяготеет к балету и рано или поздно придет к нему. Во всяком случае, его сценарии опровергают утверждение Фернана Леже: «Ошибка кино — в сценарии», поскольку в их эфемерном литературном обличье уже чувствуется отпечаток его неповторимого стиля. Этот стиль Карне будет стремиться точно воспроизвести в своих фильмах.

4). Итак, мы должны обратиться к работе голландского историка и философа Й. Хёйзинги как к источнику, вдохновившему Жака Превьера и Пьера Лароша на создание «Вечерних посетителей». В этом смысле весьма показательны несколько строк, предпосланные сценарию. В них идет речь о знаменитой «Осени средневековья», где на примере истории и культуры бургундского герцогства Хёйзинга разбирает процесс деградации

и заката средневековой цивилизации, «которая уподобилась теперь вполне развившемуся дереву с перезрелыми плодами».

Средневековье в описании Хейзинги предстает мрачным и жестоким. Над ним нависла тень бесконечных войн, стершая с человеческих лиц радость и погрузившая их в меланхолию. Здесь царили ненависть и соперничество, коварство, злопамятство и кровная месть. Идеал рыцарства изживал себя, и господа безудержно гонялись за удовольствиями, ища их в роскошной и фальшивой придворной жизни. При этом они не отрекались от своих религиозных чувств и простодушно путали грех со спасами. Им свойственно впадать в крайности: самая чудовищная жестокость сменялась у них глубочайшей нежностью. Подобные противоположные чувства чередовались друг с другом, но тоска и страх, ужас перед силами ада, перед колдовством и Страшным судом не проходили. Однако чем больше углублялась пропасть между их жизнью и нищенским существованием бедняков, тем более насущной становилась потребность в реакции. Безнравственность и тщеславие, царившие при дворе и на полях сражений, привели к тому, что возник идеал простой, пасторальной, если не монашеской, жизни. В то же время безнравственность служила своего рода постоянным декором и без того изобиловавшей удовольствиями жизни придворных. Им уже недостаточно было игры, любви, вина, пения и танцев самих по себе, если это не принимало формы «коллективного наслаждения». Отсюда — празднества и турниры как высшее проявление придворного этикета и роскоши. Турниры к тому же не только льстили их тщеславию и возвышали понятие аристократической чести, но и вносили в жизнь немалую толику страстности и эротики.

Эротикой была пронизана и любовь — как в ее древнейшей форме куртуазной любви, так и в новой, которая появилась после «Романа о розе», с характерными для нее аскетизмом, с одной стороны, и язычеством — с другой. Но если в «Романе» ощущался трепет жизни, который при всей кажущейся скандальности в конце концов возобладал над суровыми принципами рыцарства, то в реальной жизни, особенно в дворянской среде, помолвки и браки совершались в соответствии с материальными соображениями. При этом соблюдался этикет, определенный грубый и непристойный любовный

стиль, даже в эпиталамах, сопровождавших свадебные церемонии. «Живописные грехи» последних феодалов сосуществовали с процессом окончательной консолидации французской монархии.

Вот в общих чертах та суровая и мрачная картина, которая открылась Преверу и Ларошу через историю и литературу: бесконечные хроники, грозные проповеди, томные песни трубадуров. Но в то же время они открыли для себя и совсем другой мир — мир искусства Ван Эйка и Мемлинга, — упорядоченный, серьезный мир подлинного покоя. Мрак обернулся ясностью, напыщенность — простотой. «Изобразительные искусства не жалуются», — объясняет Хейзинга. И бесспорно, частица этого покоя ощущается в фильме. Преимущественно рассеянный свет, чаще направленный на актеров фронтально, чем сбоку, стирает острые углы и смягчает жестокость, предопределяя ту неторопливость повествования, от которой веет скукой, плесенью, простотой. Именно с искусством тех лет связаны первые попытки придать земной образ божественному. Предвестием этого были проповеди Джованни Брукмана, медитации Жерсона, inferнальные описания Дионисия Картхейзера. Так что ничего удивительного нет в том, что дьявол в облике лицемерного и обходительного господина является искушать героев, — перед нами следы натурализма братьев Ван Эйк. А если рассматривать этот мотив в более широком идейном контексте, то можно сказать, что он вписывается в традицию средневекового реализма. Дворец, в котором происходит действие фильма, выдержан в стиле братьев Лимбург. В их календаре «Часослове герцога Беррийского» появляются призрачные замки, например на сентябрьском листочке — замок Сомюр. Наш замок заимствовал у него по крайней мере свою зубчатую стену и потайную дверь, а также ведущую к нему дорожную насыпь. Вырисовывающийся на фоне ясного неба, со шпильями, украшенными флажками и лилиями, сомюрский замок окружен полями, атмосферой мирного труда и вопреки всему — ощущением райского благополучия. Перед нами спокойно умирающее чистое и безыскусное средневековье. Значит, безудержные страсти, лязг оружия и шум празднеств остались на страницах книг?

И тем не менее Превер и Ларош воспроизвели и это. Уже при подходе к замку мы видим бродячего актера,

у которого господу забавы ради убили медведя, а также палача на отдыхе, который, несмотря на каникулы, жаждет «поработать». Затем, уже внутри замка, картина дорисовывается в соответствии с принятыми канонами: банкеты, этикет, pompa, шорох платьев, интерес к уродам, любовь, сведенная к условности. Все в полном соответствии с историческими свидетельствами: от экстравагантных костюмов до сочных яств, от музыкантов до карликов, от танцев до игр, до «entremets»¹. Роскошь сочетается здесь с дурным вкусом. И еще — турниры и охота, где разгул эротики захватывает героев и подчиняет их своей власти. А герои, в особенности Рено, страдают глубоким пессимизмом, что характерно для людей той эпохи. Пессимизм Рено проявляется однобоко: в жестокости. И другого решения быть не может. Так выражается его своеобразная реакция на утонченную вялость того времени. Даже любовь Рено тут же превращается в почти физическое подавление, оборачивается мстительной ревностью, перед которой рассыпаются в прах выдержка и вера старого барона, героя, воплощающего вековую скорбь. Пессимизм менестрелей — в их смирении, однако проявляется он по-разному. Доминик превратилась в безмятежно-циничное, угасшее существо. Чувства Жилия подавлены лишь до тех пор, пока он не встречает любовь, тогда они пробуждаются в нем.

Новаторство фильма в том, что он передает ожидание Ренессанса, которое впоследствии персонифицируется в образе Анны. Это чистая душа, и в горе и в радости проявляется ее искренность и человечность. Искренность очищает все ее слова и поступки («Мы будем так счастливы вместе — наша жизнь, вы и я с вами...»). Анна — воплощение доброты, сама кротость и терпение, но в то же время у нее хватает смелости и готовности в случае необходимости идти до конца. Греховность чужда ей, но нравственность ее, как и любовь, вполне земная. И если для достижения счастья ей нужно солгать, она не колеблется, «поскольку любящим все дозволено». Опасному «посетителю», который торжественно заявляет ей: «Я — дьявол», она отвечает: «Если бы вы только знали, как мне это безразлично...», а затем, когда она пытается ее устыдить, она отвечает: «Мне

¹ Легкое сладкое блюдо (*франц.*).

стыдно? Отчего же? Я ведь даже не знаю, что такое стыд». Так же и в «Романе» Страх и Стыд бежали прочь, и влюбленный мог сорвать розу. Но Анна не позволяет сорвать себя как цветок, она отдается сама, в соответствии с современными представлениями о любви, очень далекими от куртуазных и аристократических. Однако ее жизнерадостность менее типична для нашего времени, чем для эпохи Возрождения, провозвестником которой, в сущности, и был «Роман». Веселость Анны носит чисто языческий, не христианский характер, его идиллическим символом становится источник посреди оливковой рощи. Этот образ не нов, он встречается во многих балладах, воспевающих прелесть простой жизни вдали от двора, например у Эсташа Дешана или у Филиппа де Витри. Именно здесь назначают свидание двое влюбленных, тут же на наших глазах терпит крах последняя попытка дьявола погубить Анну, тут проявляется его бессилие перед лицом чистой любви молодых людей — он способен превратить их тела в камень, но не может остановить биения их сердец, которое подается звуковой дорожкой все громче, в то время как луг покрывается цветами.

Таков финал фильма, метафорически выражающий его смысл, подытоживающий и обобщающий, как принято считать, всю предшествующую историю французского кино. При этом трудно не заметить современные черты в образах менестрелей. Песни Жилья, например, своей печалью напоминают баллады Рютбёфа, Мишо Тайевана и одновременно некоторые стихи Карко; несмотря на непривычные одеяния, не изменилась и Арлетти, она осталась все той же героиней, которую создал из нее кинематограф. На средневековых костюмах героев та же пыль городов, что и на одежде Габена. В сущности, Габен тоже мог стоять у источника посреди лужайки и кто-нибудь шептал бы ему, как Анна Жилу: «Конечно, вы любите все живое так же, как и меня: всех животных, людей, дождь над лесами. Вам тоже нравится думать о разных разностях и смеяться безо всякого повода, спать, видеть сны, просыпаться и сны забывать. Если вы любите все это, значит, вы любите жизнь. Любите меня так же, как и ее, Жиль, просто, как и я вас люблю». Впервые в фильме Карне, во французском фильме, появляется, хотя еще и не полностью реализуется, эта страсть, которая открывает двери всем грехам, порокам

и ошибкам живущих «не по правилам» людей, чьи грустные судьбы нам известны. Уже хотя бы поэтому «Посетители» заслуживают того, чтобы войти в историю французского кино. Но конечно, это не единственное основание. В самом начале я говорил, что мир отображается в фильме Карне в конкретно-поэтических образах, возможно, я даже чересчур настаивал на этом, но мне необходимо было подчеркнуть важность подобной трансформации.

Нетрудно доказать художественную целостность и стилистические достоинства этого фильма. Прежде всего следует отметить его кинематографическую кульминацию — сцену турнира, к моменту которой мы уже дьявольски возбуждены, одержимы ревностью. То же можно сказать и об изображении дуэли, отражающейся в светлой воде источника. Капелька крови выступает на груди Рено, увеличивается на наших глазах, смешивается с водой и замутняет ее, скрывая образ мертвого Рено. Здесь же стоят, обнявшись, Жиль и Анна, и в их близости, в их неподвижности — человеческий ужас перед противоестественностью случившегося. Ясное небо, цветы на берегу водоема — все это кажется злой шуткой. Но вскоре мертвая тишина нарушается мрачными звуками трубы, и во двор замка входит похоронная процессия. Это потрясающий общий план. Двор пуст, процессия медленно пересекает его — в этой пустоте, в этой замедленности, где, кажется, сами предметы давят друг на друга, ужас усиливается еще больше. Из глубины слышен хохот дьявола — он победил. Но не поддается описанию гнев сатаны, понявшего, что над ним посмеялась девчонка. Он носится взад и вперед по саду, сея вокруг себя смерть и разрушение. При этом кинокамера следует за ним по пятам, робко и униженно, словно приравняв себя к трем несчастным. Или злость дьявола в конце фильма, когда он резко щелкает бичом, но не может погубить любовь двух молодых людей, так как не может коснуться камня Петти. Незабываема также просторная пустая гостиная, куда приходит после турнира барон Гюг. Она становится воплощением его мрачной подавленности и скорби. Прием обнаженности пространства распространяется на весь фильм — белый цвет стен, быть может, даже чересчур навязчив. С чисто живописными средствами выражения сочетаются сугубо кинематографические приемы. Так, ассоциация с «Канц-

лером Ролленом» Рогира Ван дер Вейдена, которую вызывает образ молящегося в своей комнате барона, тут же исчезает, ибо «наплыв» сопоставляет двусмысленную улыбку Доменик с холодным лицом покойной баронессы на портрете над молельной скамеечкой.

Я не хочу выступать апологетом этого фильма, тем более что, безусловно, речь идет о произведении, где разрешены далеко не все поставленные автором задачи, как в чисто художественном, так и в техническом плане. Например, все эти появления и исчезновения героев не слишком оправданны в структуре повествования — ниточка, которая их связывает, хотя и не обрывается, но, кажется, вот-вот оборвется. Не хватает лишь малости, чтобы трюки, к которым прибегает режиссер, не рассмешили нас — не самое благоприятное состояние для зрителя, которого должно волновать происходящее на экране. Опасность такой игры совершенно не учтена в сценарии. Используя новую технику, Карне расчленяет сюжет, вводя в него определенный мотив методом «коротких врезок», и тем самым увеличивает резонанс этого мотива в фильме. В результате сценарий как бы подчиняется тому скачкообразному ритму, который ему навязывают постановочное решение и диалоги. Но вопреки ожиданию получился медленный, тяжеловесный, абсолютно бесцветный фильм, что можно было бы отнести за счет его чрезмерной ориентированности на литературу, если бы это не противоречило тому, что мы уже сказали о Карне выше.

В данном случае у режиссера явно было желание плыть против течения и спастись. Отсюда и жизненная сила «Посетителей». Фильм вышел в такой момент, когда французская нация потеряла, казалось бы, естественно присущие ей единство интересов и общность мировосприятия. Создавалось впечатление, будто в кинематографе полный раскол и таланты истощились. Лучшие люди эмигрировали, а те, кто остался, не сумели извлечь урок из ужасов войны. Разрываясь между сожалениями о былых идеалах республики, которые принес в кино реализм, и необходимостью идти на компромисс, они не решались остаться наедине с собственной совестью, чтобы так или иначе разрешить для себя эту проблему и заговорить от своего имени с мужественной прямоотой. Они выжидали, а между тем французское кинопроизводство подверглось перестройке, сознательно отражая

интересы немецкого правительства, и фильмы подававших надежды молодых режиссеров, в частности Беккера, с треском провалились. Это были и впрямь никуда не годные картины. Только позже Беккер снимет «Гупи — красивые руки». Необходим был заряд новых жизненных сил, который принесли «Посетители», сделанные Карне, человеком, оказавшимся в силах противостоять общему упадку французской культуры. Его фильм говорил о том, что возможности Франции отнюдь не истощились и что ни при каких обстоятельствах не следует терять веру в молодость мира. (1943)

Более того, через год Карне создаст фильм, который до сих пор остается одним из лучших в истории французского кино. «Дети райка» — произведение высокого класса. Новизна подхода в нем сочеталась с редкой красотой изобразительного ряда. Это был настоящий образец стиля, фильм, в котором Карне словно подводил итог тому, что уже было заявлено им в предыдущих работах. Похоже, он в корне пересмотрел каноны довоенного французского кинематографа, отказался от того, что считал устаревшим и банальным, иным стал даже его пессимизм — теперь уже не такой мрачный, может быть, более умеренный, во всяком случае, почти по-шекспировски возвышенный. Ведь и мораль этого фильма заимствована именно у Шекспира. «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы» — как гласит реплика в «Как вам это понравится».

«Дети райка» Карне переносят нас в искусно воссозданную обстановку Парижа 1840 года. «Бульвар преступлений» — место действия фильма — прекрасен в своей откровенной и преступной веселости; и неподдельными кажутся интерьеры, в которых действие приобретает фантастические черты (вспомним бани, где совершается преступление). Они тесно связаны с натурой и в точности соответствуют ей.

Герои фильма — исторические персонажи: мим Шарль Дебюро, актер Фредерик Леметр. Реально и место действия: помимо вышеупомянутого Бульвара, здесь выведен театр «Фюнамбюль» — славная эпоха, не забытая Парижем. И хотя между двумя сериями фильма («Бульвар преступлений» и «Белый человек») существует временной разрыв — единство действия сохраняется. Все события разворачиваются вокруг театра

«Фюнамбюль», который каждый вечер посещают «дети райка» — зрители с галерки, обрушивающие гром аплодисментов или проклятий на головы актеров. Иногда действие переносится в загадочный мир апашей и миллионеров, но всякий раз возвращается в театр. Однако центральный персонаж этого фильма — женщина по имени Гаранс, к которой, кроме бедного удивительного мима и актера, влечет всех: неудачливых писак, воров, крупных чиновников и аристократов. Все они, каждый по-своему, без памяти влюблены в нее, но она предпочитает им наивного и пылкого мима. Банальное недоумение мешает их любви. Женщина бежит, и мим в отчаянии преследует ее по парижским улицам, внося безумие в карнавальную процессию. И этот бесполезный, шутовской и одновременно отчаянно-тревожный пробег — один из самых удивительных эпизодов, которые когда-либо знало кино. Весь фильм, но особенно этот эпизод, отличает чрезвычайно изысканная изобразительная пластика. Светотень создает ощущение пятнистости и в то же время делает кадр пастельно-нежным. Пожалуй, мы вправе считать эту картину «лебединой песнью» черно-белого кино.

Сюжет этого фильма небогат событиями, лишь в конце наступает переломный момент — совершается преступление. Остальное же будто скрыто за кулисами, не отражено на экране. Это не значит, что оно не существует. Немногие события, происходящие на наших глазах, кажутся нам второстепенными по сравнению с теми другими, которых мы не видим, но которые, конечно, происходят в мире. Фильм обладает непривычной для нас системой координат — будто видишь перед собой широчайшую панораму, соединяющую в себе пространство и время. Перед нами сама жизнь. От «Бульвара преступлений» до «Белого человека» персонажи никак не эволюционируют — они все те же, они все там же, и чувства их не изменились. Просто теперь этим образам свойственна большая глубина, возвышающая их, поэтизирующая, делающая более человеческими. Перед нами уже не Леметр, Дебюро или Гаранс, а Арлекин, Пьеро и Коломбина — воплощение вечной человеческой комедии. Такой эффект достигается благодаря использованию новой постановочной и сценарной техники, которая поначалу создает у нас ощущение стилистического дисбаланса, прерывистости повествова-

ния. Длинные пантомимы Барро, снятые статичной камерой, пристрастие к деталям, к ситуациям, к персонажам, мало связанным с основной интригой, формалистические капризы и композиционные тонкости, за которыми будто бы теряется главная тема. На самом деле здесь все продумано, упорядочено; и, хотя этот порядок противоречит обычным театральным и кинематографическим законам, он представляет собой попытку использования на экране суммарного опыта других искусств и культуры вообще. Иначе говоря, фильм — не просто призыв к бегству от действительности. Его значение состоит как раз в том, что он указывает выход из создавшегося положения, и это дает нам право поставить его в ряд произведений, которые в свое время положили начало полемике о «третьей фазе».

И все-таки я бы не решился сказать, что «Дети райка» — лучший фильм Карне или лучший сценарий Превера. Его новизна, а значит, и его эстетическая ценность слишком уж точно рассчитаны. Эта рассчитанность на протяжении всего фильма определяет взаимоотношения между экраном и залом, обуславливая зрительский восторг и вообще любые эмоции. Мы чересчур восхищаемся им, вместо того чтобы искренне сопереживать. Отчасти, конечно, это вина Карне. Его грамматика, синтаксис сверхчеловечески совершенны, он не допускает ни одного технического просчета, который выдал бы неосознанно-импульсивное действие, сердечный порыв. Здесь все хирургически стерильно. Но в этом, без всяких сомнений, отчасти и вина Превера. Гениальный сценарист, всем сердцем приняв концепцию образа Барро, увидел в ней корабль, способный проникнуть в самые потаенные гавани своей души. Его фантазия ошеломляла, била ключом. И благодаря этой неиссякаемой фантазии, благодаря диалогу, поистине «*eratant*»¹, все персонажи этого фильма становятся исключительными личностями (взять хотя бы Ларсенера — «денди преступного мира»). Глядя на них, буквально начинаешь тосковать по банальности. Как удачно выразился в своей статье о Превере Роже Леенхардт: «Возможно, «Дети райка» — шедевр преверианства, но, без сомнения, не шедевр Превера. Мы должны подчеркнуть фундаментальное значение для кино яркого

¹ Потрясающий (франц.).

творчества этого поэта, значение, которое оно приобретает именно в те моменты, когда, выходя за отведенные ему границы, оно тем самым лишь подчеркивает их». Понял ли это Марсель Карне? Можно предположить, что опыты последних лет изменили его вкус, душевный настрой, художественные интересы... однако вот перед вами «Врата ночи».

Он вернулся было к своей идее снять картину об исправительных колониях и весной сорок седьмого года уже приступил к работе над ней («Остров потерянных детей» назывался теперь «Во цвете лет»). Однако обстоятельства разного рода не позволили ему закончить этот фильм. Конечно, это не были причины финансового характера, так как чрезмерных капиталовложений фильм потребовать не мог. Я не видел отснятого материала, знаю только, что Карне был им доволен и собирался при первой же возможности возобновить работу. Судя по фотографиям, мне не кажется, что атмосфера этой картины отличалась от привычной нам: тот же больничный свет, та же «фантастическая реальность», разве что чуть побольше непосредственности.

Во время работы над «Вратами ночи» у Карне, бесспорно, не было столь высоких амбиций, как в период съемок «Детей райка», но ведь и уровень этого фильма куда ниже. Источником своего вдохновения режиссер избрал опыт французского Сопротивления, и это лишний раз свидетельствует о гибкости его натуры и об умении ориентироваться в политической ситуации. Но в данном случае важно, что фильм не обладает ни малейшей художественной ценностью. К сожалению, во «Вратах ночи» все кажется устаревшим, беспомощным и претенциозным. Здесь нет даже попытки избежать риторики или хотя бы просто скрыть ее. Риторика подменяет в фильме искреннее вдохновение. Профессиональное мастерство отточено до предела. Но все это в ущерб истинной красоте, которая превращается в просто-напросто безупречную фактуру, в ущерб поэзии, сведенной лишь к созданию атмосферы. В этом смысле Карне и впрямь барочный художник, если понимать под «барокко» стремление к чему-то внешнему, орнаментальному. Действительно, к чему же еще все эти железные мосты, блестящие рельсы, сухие щелчки захлопывающихся автомобильных дверец, серые дома и ободранные стены, решетки, мокрые улицы, старые склады,

где, непонятно зачем, статуи соседствуют с курами; и среди всего этого — танцы, утопленница, «скорая помощь», больница, короче — все, без исключения, мотивы, составлявшие достойные и поэзию французского кинематографа десятилетней давности. Здесь есть даже Судьба в облике бродяги, ее не сразу распознаешь. Иначе говоря, все это вполне на уровне Дювивье.

Фильм рождался с трудом, и, пожалуй, это чувствуется. Причем это отразилось не на воплощении замысла, а заложено в нем самом. Ни в кого не влюбленный молодой человек встречается с очаровательной женщиной, которая как раз в эту ночь бросила богатого любовника. Тот преследует ее, застигает с новым другом и убивает. А бродяга (читай: Судьба) не перестает сокрушаться по поводу всего, что происходит вокруг, виня в этом тех самых людей, нити судеб которых он держит в руках. Таков сюжет. Следя за ним, понимаешь, что Карне под любым предлогом выставлял напоказ свою формальную изощренность. Но вероятно, он не учел, что эта изощренность в какой-то момент приедается, и тогда возникает потребность в подлинных чувствах и в истинной поэзии. Здесь есть и глубинная правда жизни, однако при столкновении с подобной условностью чувств она оборачивается фальшью.

Одним словом, «Врата ночи» — фильм, отмеченный печатью упадка. Он интересует нас не столько с точки зрения своей реальной ценности, сколько как образец определенной поэтики, вкуса, атмосферы, передающий ощущение усталости и беспокойства, которое царило в период между двумя войнами. Возможно, именно в силу этого Карне следует считать наиболее характерным для своего времени режиссером. Ему всегда было присуще тщеславное желание возглавить школу, и именно исходя из этого он судит о своих коллегах: «Он создал школу» — или «Он не создал школы». И Карне достиг цели: наиболее изысканные образцы его творчества возвысили его художественную манеру до уровня единой школы. Но по этой самой причине теперь он отстал от жизни больше, чем все остальные режиссеры — его современники. И непохоже, что он намерен искать новые пути, поскольку в качестве сюжета своего будущего фильма он выбрал «Эвридику» Ануйя, которую собирается экранизировать под названием «В течение одного утра». Если и был когда-нибудь

во Франции писатель, к которому близок Превьер, писатель, чье творчество не укладывается ни в какие классификационные параметры, то это Ануй. Есть нечто сходное в созданном ими поэтическом мире. И именно ради Ануйя Карне изменил Превьеру — так что на горизонте ничего нового. Все его заявления остались лишь благими намерениями: «В настоящий момент я нахожусь на той стадии творческой эволюции, что, думаю, никогда больше не сниму фильма типа «Женни». Теперь меня привлекает «интерпретированный реализм» или, правильнее сказать, та самая «социальная фантастика», которой пронизано творчество Мак Орлана. «Эвридика», на которую пал мой выбор, не чужда этой тенденции. И хотя при экранизации этого произведения мы столкнулись с немалыми трудностями, они вызваны принципиально некинематографическим характером затронутой в нем тематики. Печать литературной размытости лежит на образах героев. Это мешает экрану и вызывает раздражение. Вот, например, Смерть. На сцене этот персонаж может выглядеть схематично, но на экране он должен казаться осязаемым и близким нам». Получается, что «новая тенденция» в творчестве Карне состоит всего-навсего лишь в том, чтобы вновь ввести в оборот «социальную фантастику», бытовавшую в литературе где-то году в тридцатом? В конце концов та же самая «Эвридика» — сорок первого года. В ней участвует Смерть, как во «Вратах» — Судьба. В этих произведениях есть даже одна общая сцена, где герои, познакомившись, проговорив, пролюбив друг друга почти всю ночь (в фильме) или весь первый акт (в пьесе), с подкупающей наивностью называют друг другу свои имена.

Говорят, недостатки художника — зачастую продолжение его достоинств, — так было и с Дрейером, и с Висконти. Но с Карне — иначе. Карне должен остерегаться своих недостатков, как и своего поэтического вкуса. «В течение одного утра» может оказаться для него опасной западней. Лучше бы постановку этого фильма передали другому режиссеру. Может быть, перефразируя Леенхардта, из этого получится шедевр «карнеизма», но шедевр, который, выйдя за собственные границы, вероятно, лишь подчеркнет их наличие даже для такого прирожденного кинематографиста, как Марсель Карне. (1948)

Р. С. Большая часть вышеприведенного исследования была написана мною во время войны. В тот момент я только что закончил работу у Карне в качестве ассистента на съемках «Вечерних посетителей» и жил в Риме, вдали от зоны, которая обычно подвергалась бомбардировкам. Как и многие другие, я бездействовал.

И как у многих других, моя любовь к кинематографу была в то время бесплодной и безнадежной. Марсель Карне оказался феноменом. Он был из тех, кто сокрушает препятствия во имя пусть даже эфемерной свободы. Он вселял в нас энтузиазм. По правде говоря, нам это было просто необходимо. И хотя, наблюдая за его работой, я поражался тому, что его внимание постоянно и почти исключительно концентрируется на технике, все же он представлял определенную школу, поколение, нацию, он был из тех, кто принес с собой в кино новое содержание, мятежный дух, страстный полемический задор.

К сожалению, время работало против Карне. И теперь, мне кажется, все мы готовы пересмотреть свои прежние суждения. Я не раскаиваюсь в том, что написал, но теперь я, конечно, писал бы по-другому. В сущности, Карне — это целая эпоха, но эпоха упадка. Его удивительное мастерство, утонченность и неуемность, характерное для него и порой раздражающее сочетание прекрасного с невероятным, поэтического с чудесным — все это теперь уже не в состоянии скрыть внутреннюю опустошенность. Более того, все это лишь доказывает, сколь необходимо обновить вкус, чувство, поэзию.

Их внес в кинематограф итальянский неореализм, и они постепенно развиваются в наиболее выдающихся европейских фильмах последних лет. (1960)

ВЕСЕЛЫЕ ДЕВУШКИ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОГО ГОДА

Аннамария, Луиза, Карла, Линда, Лола, Альберто, Эрколе, Джорджио — главные герои фильма. Всем им от семнадцати до двадцати пяти, все они выходцы из крупной или мелкой буржуазии одного из городков северной провинции.

В этом сюжетном наброске мы совсем немного расскажем о семьях наших героев, о второстепенных персонажах, об обстановке тех лет. Нам хочется просто изложить фабулу в соответствии с духом времени. Это должен быть свежий, смешной, немного романтический фильм, пронизанный иронией и меланхолией, которые сегодня вызывают в нас песни тех лет. В нем должно быть чувство радостного восприятия жизни, которое — увы! — иссякает, уступая место тому, что ныне получило название «современной тоски».

Вероятно, в ходе самой жизни этот переход не был столь ощутим, как будет показано в фильме. Вероятно, в историческом развитии происходили многообразные изменения. И в нашем фильме, как и в любом художественном произведении, жизнь предстанет преображенной. Что, впрочем, не будет только лишь авторским произволом. Фактически ведь именно с двадцатых годов мир начал меняться, менялись нравы, мораль. Вот почему непременно будут возникать аллюзии с вполне определенными историческими реалиями: это поможет создать прочный фундамент для фильма и показать все эти незначительные любовные истории на достоверном фоне самой жизни.

Но все происходящее должно быть передано через восприятие девушек как нечто непостижимое, как нечто более значительное, чем они сами, чем их суматошная жизнь.

Следует сказать, что эта история видится в цвете: цвета нежные, но теплые, цвета полотен Моранди, но насыщенный разрушаемые, ибо у нас даже в самых сладостных и безмятежных историях любви обязательно присутствует жестокое начало.

Подходит к концу 1922 год. Год «Танго черноголовок».

Карла выходит замуж. Церковь убрана по-праздничному. Нарядно одеты гости. Карла вся в белом. Очень много цветов. И лишь несколько слезинок. Карла выходит замуж за Джорджио. Но взгляд ее устремлен не на Джорджио, она тоскует по Эрколе, брату Джорджио, от любви к которому у нее перехватывает дыхание. Увы, Эрколе никогда не догадывался об этом, и Карла после немислимых страданий примирилась со своей судьбой и решила на брак с его братом. Ей казалось, что, став членом этой семьи, она будет как-то связана с Эрколе, будет ближе к нему.

На свадьбе присутствовали самые близкие подруги Карлы: Аннамария, Линда, Луиза, Лола. И друзья, среди которых был Альберто.

В юности любовь словно ветерок в поле: он переносит пыльцу с одного цветка на другой, повинуюсь капризу воздушных течений. Так, например, все знают, что Альберто долгое время ухаживал за Аннамарией, знают также, что теперь наступило охлаждение. Когда закончилась свадебная церемония и новобрачные, приветствуемые взмахами платочков, отбыли, Альберто направляется к Аннамарии, чтобы потребовать у нее объяснений. Девушка без долгих предисловий сообщает ему, что решила порвать их связь, которую он называет «фантастической любовью». Эта любовь не приносит ей больше радости. И потом — она вообще хочет изменить свою жизнь.

Новость о разрыве между Альберто и Аннамарией распространяется среди друзей в мгновение ока. Особенно она радует Луизу. Никто не догадывается о чувствах Луизы к Альберто, о ее тайных страданиях, вызванных его равнодушием. Но вот теперь он свободен, и кто знает...

Луизе необходимо с кем-нибудь поделиться, посоветоваться. В их компании есть такая девушка, словно специально созданная для откровений, — это Лола. Все обращаются к Лоле. Лола переживает отраженно романы других. Она старше остальных девушек и не так красива. Никто не ухаживает за ней, но она и не жалуется. Она довольствуется тем, что девушки поверяют ей свои тайны, и, кажется, не желает ничего другого, как давать советы.

И она действительно дает Луизе совет, заставляет ее встретиться с Альберто. В конце концов Альберто,

желая досадить бросившей его Аннамарии, начинает ухаживать за Луизой.

Мы уже говорили о том, что действие фильма разворачивается в небольшом провинциальном городке, где, естественно, в кругу знакомых подобных перемены очень быстро становятся достойным всех. Достаточно мимолетного взгляда в перерыве между танцами, шепотом произнесенного слова. И вскоре Аннамария узнает об Альберто и Луизе. Капризная Аннамария, поняв, что речь идет о ее любви, почувствовала неведомые прежде уколы ревности и превратилась в настоящую тигрицу, запертую в клетку. К тому же именно в эти дни в городке вспыхивают беспорядки: вооруженные люди разбивают биваки прямо на улицах, в садах. Поговаривают, будто они собираются пешком дойти до Рима. Какое безумие! Родители запирают Аннамарию дома и запрещают ей выходить на улицу. Дочь богатого промышленника, она живет в великолепном особняке в стиле либерти, обставленном мебелью XX века, у нее много прислуги и несколько братишек.

У Луизы все иначе: родители разрешают ей выходить. Отец говорит, что наконец-то наступят новые времена и будет установлен порядок. И она остается с Альберто, ей безмерно нравится любить и быть любимой среди всего этого хаоса, она чувствует, что жизнь ее наполнилась.

Затем буря проходит, жизнь возвращается в обычную колею и как будто обретает прежний ритм. В домах под звуки граммофона подают послеобеденный чай. «Абажур», «Валенсия», «Красные розы» — девушки знают наизусть слова этих песен и напевают их целыми днями.

Мы оставили Альберто в тот момент, когда его флирт с Луизой был в самом разгаре, а Аннамария испытывала непривычную для нее ревность. Но вот на одном из так называемых балов в доме общей подруги между девушками происходит стычка. Слезы с обеих сторон, а Альберто — в центре внимания, вне себя от счастья. Из-за него плачут сразу две девушки! Есть из-за чего задирать нос и быть предметом зависти друзей. Но Альберто начинает захаживать в шутовской балаганчик, где печальные скептики «изливают» свою вселенскую скорбь, а субретки весело приветствуют грядущий год.

Да, двадцать второй закончился. И вот уже наступил 1923-й.

Вы помните Карлу? Ее свадьбу в церкви, убранной по-праздничному? Она вернулась из свадебного путешествия еще печальнее, чем прежде. И началась для нее жизнь, построенная на лжи. Она еще чувствовала себя девочкой, но уже не была ею, она еще продолжала любить Эрколе, но в доме был Джорджо — ее муж. Ее муж! Иной раз Карлу охватывал такой ужас, что хотелось бежать. Ведь раньше, когда она выходила замуж, у нее еще была надежда, что Эрколе всегда будет рядом и это заменит ей счастье. Но когда Эрколе случилось навестить их, Карла совсем не чувствовала себя счастливой, как думалось прежде, к горлу подступал ком и ей хотелось только плакать.

Карла тоже изливала свои беды Лоле. Но какой совет могла дать Лола на этот раз? Ждать нечего. Время залечивает все, даже несчастную любовь.

И потом, на этом свете существует не только любовь. Это хорошо знает Луиза: ее идиллия с Альберто была жестоко разрушена переездом семьи в деревню. Отец Луизы был коммивояжером и много разъезжал, поэтому он не смог вместе с другими отправиться в Рим. Над ним учинили своеобразный «суд» и изгнали из фашистской партии. Теперь он не очень хорошо представлял себе, как пойдут дела, потому что ничего не смыслил в политике, хоть и много говорил о ней во время поездок. Какие-то странные, зловещие юнцы, угрожая, шныряли вокруг их дома. Семья, заботясь о безопасности, переехала к родственникам в деревню.

Луиза в отчаянии. Жизнь в деревне течет монотонно, там ведь нет даже электричества. И Альберто далеко. Он, правда, часто навещает ее, но уже через неделю его визиты становятся реже. Луиза в отчаянии: уж не возобновился ли его роман с Аннамарией?

Нет, все обстоит совсем не так: Аннамарии пришлось перенести еще один удар, когда она узнала, что Альберто затеял новый флирт, да еще вдобавок с их общей подругой Линдой. Особенно её тревожит то, что Линда хороша собой и превосходно исполняет «Always»¹ Ирвинга Берлина по-американски. И потом, говорят, будто у ее матери полно любовников, а это возбуждает юношей.

¹ «Всегда» (англ.).

А поскольку, кроме нее, в этом деле наиболее заинтересованное лицо — Луиза, Аннамария, преодолев былую обиду, отправляется навестить ее в деревню, с тем чтобы рассказать о своем открытии и предложить временный союз против общего врага. Они могли бы, не откладывая, вместе вернуться в город... Бежать в город без разрешения родителей. Возможно, такой смелый поступок привлек бы к ним внимание Альберто. Итак, они решают бежать в дядюшкином шарабане.

Однако ночью происходит нечто странное. Врываются какие-то люди, чтобы свести счеты с отцом Луизы. Его заставляют выйти на улицу. Мать сдавленным шепотом умоляет девочек не шевелиться. До них доносятся ее глухие рыдания. А затем — удары, словно по мешку с песком. Прижавшись друг к другу, девушки затаились в постели. Они тоже плачут. Почему? Из-за несчастливой любви к Альберто? Возможно, и так. Но еще и из-за необъяснимого страха перед этими ударами, которые в ночной тишине сыплются на отца Луизы.

На следующий день семья возвращается в город.

Это особенный день для «достоянных» людей городка. Это праздник кавалерийского полка, расквартированного в городе, праздник искусства верховой езды. Элегантные дамы, благородные офицеры. Цвет провинции. И именно на этом празднике Аннамария и Луиза встречают Альберто. Он притворяется равнодушным и пытается улизнуть, но девушки настаивают на нем. Он не может продолжать изменять сразу обоим. Юноша откровенно признается, что Линда, его новое увлечение, на самом деле ему безразлична, что он симпатизирует Луизе, но что в общем-то он по-прежнему влюблен в Аннамарию.

Но у Аннамарии новый каприз. Ей вполне достаточно быть победительницей. Она заявляет, что чувствует себя эмансипированной девушкой, что независимость ей дороже и что она не собирается влюбляться в кого попало. И чтобы придать большую убедительность своим словам, она тотчас начинает кокетничать с рядом стоящим офицером. Но Альберто вовсе не намерен терпеть такое унижение, и он затевает ссору с офицером. Дело доходит до драки. Вмешиваются окружающие, суматоха, чуть ли не конец света. Праздник испорчен — скандал: в общем, эта нынешняя молодежь, которая никого не желает уважать...

Но дело этим не заканчивается, оно получает широкую огласку, о нем пишут даже в местной прессе. А поскольку директор газеты, отец Альберто, — активный сторонник антимилитаризма, то этот случай становится для него поводом для едких нападок на кавалерию. Высшее командование возмущено. Офицер вызывает его на дуэль. Скандал. Суд чести. Становится явной давняя политическая распря. Дело разрастается. Мораль: отец Альберто вынужден оставить свой пост и подумать о переезде в Рим, где к нему в самое ближайшее время присоединится семья.

Все это самым непосредственным образом отражается на жизни девушек. Луиза, отвергнутая во время праздника Альберто, испытала горькое разочарование в любви и для улучшения настроения принимает ухаживания Эрколе. Спустя некоторое время эти ухаживания становятся более настойчивыми. И нельзя сказать, чтобы ей это не нравилось: Эрколе неплохой парень, он изучает филологию, пишет стихи, одно стихотворение он посвятил ей.

Эта новая любовь между Эрколе и Луизой заставляет страдать Карлу, повергает ее в самое мрачное отчаяние. Карла подавлена, жизнь ее уныла. Брак с Джорджио — роковая ошибка. До недавнего времени в ней еще теплилась надежда, что когда-нибудь случится чудо и она соединится с Эрколе: одним прекрасным утром он проснется влюбленным в Карлу и похитит ее. Они уйдут в Париж, где окупятся в круговорот наслаждений... Мечты. Теперь, когда он с Луизой, даже эти мечты стали бессмысленны.

И кроме того, Джорджио в последнее время поглощен какими-то несуразными идеями, у него появились странные друзья, фанатики, которые все время толкуют о Германии, о Мюнхене, о каком-то Гитлере. Она чувствует себя совершенно одинокой и потерянной.

Любовь между Эрколе и Луизой, начавшись словно в шутку, постепенно переросла в серьезное чувство. Но вот однажды разрывается бомба: мать Луизы находит у дочери странный ключ, происхождение которого та отказывается объяснить. В конце концов открывается, что это ключ от холостяцкой квартиры Альберто, которую он время от времени уступал Эрколе. Новый скандал. Две семьи перестают здороваться. Значит, опять маленькие драмы, уловки, ложь, необходимые для

свиданий влюбленных.

Но находится человек, который неожиданно приходит к ним на помощь,— это Карла. Не то чтобы она решила позаботиться об Эрколе. Просто у нее не осталось никаких надежд и она примирилась с его любовью к Луизе. Она становится как бы соучастницей этой любви. Только бы Эрколе был в ее жизни. Таков ее способ любить.

Но история с холостяцкой квартирой имела еще и другие последствия. Так, Аннамария, безразличная ко всем и ко всему, отлично справляющаяся с ролью эмансипированной женщины, Аннамария, которая курит при всех, танцует современные танцы, включая чарльстон, Аннамария, которая обожает американский джаз, играет в теннис, водит автомобиль, чуть не умерла от зависти, узнав о скандале с холостяцкой квартирой. Какая же она дура, что с праздника кавалеристов ничего не хотела слышать об Альберто! Ведь это у нее могли быть с ним тайные, пикантные свидания в ее алькове, ведь это она могла бы окунуться в атмосферу таинственности, испить до дна чашу греха, а сейчас — ничего. В ней внезапно зарождается самый сильный каприз из всех ее капризов: любовь к Альберто. До сих пор она сопротивлялась желанию видеть его, но теперь это выше ее сил. И однажды вечером...

И опять был конец года. Уходил двадцать третий, наступал 1924-й. Как бежит время!

В маленьком городке праздник, чудесная ночь, светит луна, сухой морозец. Повсюду маскарады, конфетти, падающие звезды, искусственные огни. И любовь возникает снова сильнее, чем прежде, со вздохами и признаниями, в холостяцкой квартирке Альберто.

Теперь Альберто стал более зрелым. Увольнение отца из газеты, его отъезд в Рим, финансовые затруднения в семье, весьма щекотливое положение в городе самого Альберто. Чтобы подработать, он начинает писать статьи. Аннамария их не читает, она даже не знает, о чем в них идет речь: как-то ей на глаза попала статья о выборах в Англии, о каких-то лейбористах, но все это ей было чуждо. Она знала только, что Альберто, как, впрочем, и Джорджио, очень переменялся. Когда друзья начинали спорить, то не могли уже остановиться и дело всегда кончалось ссорой. Вообще они мало заботились о своих девушках. И Аннамария, как никогда

прежде, чувствовала любовь и ревность. Чтобы отвлечься, она часто ходила в кино: Клара Боу, Дуглас Фербенкс, Родольфо Валентино, волосы которого сверкали от брильянтина.

Однажды газета поместила сообщение о том, что Родольфо Валентино, путешествуя по Италии, будет проездом и в их городке. Событие экстраординарное. И Аннамария вместе с подругами отправилась на вокзал, где обезумевшие женщины буквально штурмовали поезд, чтобы увидеть «звезду», поприветствовать ее, прикоснуться к ней. Только Карла молчит. Подруги взяли ее с собой, чтобы немного развлечь. Она ведет существование: одинокое, пустое. С тех пор как Эрколе и Луиза расстались, им не нужна ее помощь, и дни для Карлы потянулись бесцельной чередой. И еще она заметила ужасную вещь: ее любовь к Эрколе стала угасать. То, что он начал заниматься какими-то темными делами, чтобы иметь возможность жениться, и забросил свои литературные увлечения, отрезвило Карлу. У нее не осталось ничего, что могло бы ее заинтересовать, ничего, во что можно было бы верить, чему радоваться.

И вот теперь на вокзале, среди всех этих женщин, впавших в экстаз от одного только вида Валентино, который, улыбаясь, приветствует их из окна, она внезапно ощутила чувство полной безысходности и бросилась под отходящий локомотив. Смерть наступила мгновенно.

Девушки переживали ужасные дни. Несчастье не объединило, а отдалило их. Они почти перестали видеться. Лола и Линда ведут весьма независимую жизнь. Что же касается Аннамарии, то даже она живет очень замкнуто. Аннамария страдает от того, что Альберто был вынужден уехать к отцу в Рим и теперь неизвестно, когда вернется. В общем ни у кого уже нет желания развлекаться.

Аннамария всерьез раздумывает над тем, чтобы бежать к Альберто. Его письма не нравятся ей: они тревожны и торопливы. Она во что бы то ни стало должна увидеть его. И у нее уже созрел план.

Но однажды прислуга сообщает ей, что встретила Альберто... на улице. Невозможно? Он вернулся, и его нет. Где она его видела? На такой-то улице. Аннамария спешит.

В этот день лучше бы не выходить на улицу. День всеобщей забастовки. Кажется, в Риме убили какую-то важную персону, вроде Маттеотти, на улицах столкновения. Аннамария кружит по полупустому городу, встречая только демонстрантов и гвардию порядка. Она во что бы то ни стало должна вытащить Альберто из всех этих историй.

Но Альберто уже не может выбраться из них. Аннамария находит его распростертым на пустой площади. Он убит выстрелом из ружья.

Теперь и она одинока. Она не чувствует себя больше эмансипированной. Она вообще ничего не чувствует. Она обыкновенная женщина, потерявшая свою любовь. Какими абсурдными кажутся ей звуки маленького органа, которые доносятся откуда-то издалека, — «Этот золотой орден...»

СНИМАТЬ ФИЛЬМ ОЗНАЧАЕТ ДЛЯ МЕНЯ ЖИТЬ

Впервые я заглянул в объектив кинокамеры — 16 мм «Белл энд Овелл» — в сумасшедшем доме. Его директором был мужчина огромного роста, лицо которого с годами, вероятно, все больше становилось похожим на лица обитателей больницы. Я жил тогда в моей родной Ферраре, чудесном городке Паданской равнины, древней и безмолвной. С друзьями мы решили снять документальный фильм о сумасшедших.

Директор изо всех сил старался помочь мне: он катался по полу, показывая, как ведут себя его больные, реагируя на внешние раздражители. Но я твердо решил снять фильм о настоящих сумасшедших и настаивал до тех пор, пока директор не сказал: «Ну что ж, попробуйте».

Мы подготовили камеру, установили осветительную аппаратуру, рассадили пациентов, как того требовал первый кадр. Нужно признаться, что сумасшедшие покорно подчинялись всем приказаниям, боясь сделать что-то не так. Они были такими трогательными и послушными, что я ликовал, видя, как успешно идут дела. Наконец, сильно волнуясь, я дал команду включить осветительную аппаратуру. Комната наполнилась светом. Мгновение больные оставались неподвижными, казалось, они окаменели. Никогда в жизни потом я не видел на лицах актёров такого глубокого, тотального испуга. Повторяю, это длилось мгновение, а затем последовала сцена, которую трудно описать. Больные начали корчиться, кататься по земле и кричать именно так, как показывал незадолго до того директор. В долю секунды комната превратилась в ад. Сумасшедшие прятались от света, казалось, что они укрываются от нападения доисторического чудовища. В спокойном состоянии на их лицах не было заметно следов безумия, теперь они были неузнаваемо искажены. Настал наш черед окаменеть. Оператор не мог остановить мотор кинокамеры, а я отдать какую-либо команду. Только директор нашел в себе силы кричать: «Хватит! Выключайте!»

В комнате вновь воцарились полумрак и тишина, и мы увидели груды тел, шевелящихся, как в судорогах предсмертной агонии.

Я навсегда запомнил эту сцену. И именно в связи с ней мы впервые заговорили о неореализме. Это произошло незадолго до начала войны.

Позднее война сделала нас свидетелями бесчисленных сцен насилия, если не сказать безумия, и мы к нему привыкли. Но во время дискуссий, посвященных неореализму, в послевоенной Италии я всегда думал об этом документальном фильме, который так и не снял, как о каком-то классическом тексте. Казалось, итальянское кино никогда не забудет свой девиз: реальность, правда и еще раз правда; кинокамера, спрятанная на улице или подкарауливающая у замочной скважины, чтобы захватить врасплох самые потаенные стороны жизни. Эстетические концепции, выученные в школе, были развеяны этим порывом ветра, этой потребностью соединить теорию, факт и кино. Надо сказать, что многие из фильмов, сделанных в те годы, достигали своей цели. Правдой было то, что мы видели вокруг. А это была жизнь поистине удивительная и необыкновенная. Как можно было игнорировать ее?

Снимать фильм и писать роман — это совершенно разные вещи. Флобер говорил, что жить — не его профессия, его профессия — писать. Но для меня снимать фильм означает жить. Я воспользовался этим знаменитым сравнением для того, чтобы прояснить свою мысль. Моя жизнь не прерывается во время съемок фильма, наоборот, она становится более интенсивной, насыщенной. Эта искренность, это (так или иначе) воссоздание своей автобиографии, это переливание в бочку фильма всего вина нашей жизни — что это, как не способ участия в самой жизни, возможность внести свой вклад (хотя бы в намерениях) в наследство, которое мы оставляем, — о богатстве или бедности его судить другим. Разумеется, фильм — коллективное зрелище, благодаря этому обстоятельству факты нашей личной жизни становятся общественным достоянием. В послевоенный период, наполненный событиями, внушающими тревогу и страх за судьбы мира, нельзя было говорить ни о чем другом. В истории бывают моменты, когда игнорировать факты бесчестно для человека, считающего себя интеллигентом, потому что интеллигентность, подающая в отставку при первом удобном случае, дискредитирует само это понятие.

Думаю, что люди, работающие в кино, своим твор-

чеством должны быть тесно связаны с временем, не только для того, чтобы отразить самые жестокие и трагические события (конечно, можно и осмеивать их, почему бы и нет? Я люблю развлекательные фильмы, хотя и никогда не делал их, и среди моих любимых актеров в числе прочих также Дэнни Кей и Алек Гиннес), но и для того, чтобы копить в душе отклики на эти события. Это нужно для того, чтобы, с одной стороны, быть искренним режиссером, находящимся в согласии со своей совестью, а с другой — честным и смелым с окружающими. Это, как мне представляется, единственный способ выжить. Я придерживаюсь мнения, что лозунг «правда и еще раз правда», который иногда пытались претворить в крайних формах, сегодня на основе итальянского неореализма получает распространение не только в более широком, но и более глубоком смысле. Сегодня, когда атмосфера более или менее нормализовалась, важны не только взаимоотношения индивида с окружающей средой, но сам внутренний мир человека во всей его сложности и тревожной правде.

Что беспокоит современного человека? Какой отклик находят в его душе происходящие в мире события?

Вот те вопросы, которые мы должны ставить перед собой в своем творчестве.

В связи с моим фильмом «Крик» французские критики заговорили о новом способе отражения реальности: внутреннем неореализме. Сам я никогда не хотел давать название тому, что для меня всегда, еще со времен того документального фильма о сумасшедших, было первой необходимостью: заглянуть во внутренний мир человека, узнать, какие чувства им управляют, какие мысли сопутствуют ему на пути к счастью, горю или смерти. Я никогда не ставил перед собой задачу — перевести на язык кино какую-либо тему. Я презираю программные фильмы. Я просто пытаюсь рассказать, вернее, показать те или иные истории и надеюсь, что эти истории привлекут внимание, даже если они горькие. Жизнь не всегда оборачивается своей веселой стороной, и нужно обладать мужеством, чтобы видеть все ее стороны. Я хочу, чтобы фильм запечатлевал жизнь в истинном свете. Если у режиссера есть мысли и он искренен в своем творчестве, он всегда реализует себя. Важно при этом, чтобы сюжет подкреплялся трезвым и уравновешенным сознанием. Кинематограф, который мне нравится, — это такой кине-

матограф, в котором образы создают ощущение правды, не теряя при этом силы воздействия. Не нужно никакой чрезмерной увлеченности, восторгов и интеллектуальных причуд; что нужно действительно уметь — так это смотреть в лицо фактам, не отводя взгляда.

Должен признаться, что сейчас я чувствую себя крайне неловко: для чего столько теоретических аргументов? Ведь вывод всегда один и тот же: кино, как и литература, бесполезно, если в нем нет правды и поэзии. Соглашусь, что фильмы поэтичные и правдивые появляются редко, в то время как фильмы другого рода многочисленны и часто прибыльны. Очевидно, есть потребность и в тех и в других. Но только фильмы первого рода репрезентативны и на них основывается престиж всякой кинематографии. Скажу больше: часто мы считаем, как это ни парадоксально, по-настоящему художественные фильмы пороком абсолютно добродетельной, коммерческой продукции. Мы можем сделать вывод вместе с Сэмюэлом Батлером, что одна из функций порока — удерживать добродетель в разумных границах. Если бы добродетель была вполне свободна, она была бы невыносима. Я считаю, что так же была бы невыносима кинематографическая продукция среднего качества, но полностью лишенная дерзаний и мысли. Таким образом, стремление изо всех сил стараться делать хорошие фильмы — стремление более чем справедливое. Между тем продюсеры подозрительно смотрят на тех, кто уходит от системы жанров. Поэтому приходится преодолевать не только сложности, связанные с созданием фильма, но и подозрительность продюсеров, которая порождает всевозможные материальные трудности. Режиссер должен быть искусственным и в этой борьбе, если хочет, чтобы ему сопутствовал успех. Задача режиссера научиться преодолевать препятствия, встречающиеся на пути, если он стремится честно выполнять свои профессиональные обязанности. Трагедия заключается в том, что постоянно приходится подвергать проверке свой талант, сталкиваясь с людьми, которые им не обладают.

Но вернемся к «Крику», моему последнему фильму, показанному в Соединенных Штатах Америки. Если трудно говорить о себе самом, то еще труднее говорить о собственных произведениях. Конечно, это «фильм в себе» — трудный фильм. «Простой таинственной простотой», как писал один критик. Возможно, это правда.

Недавно я пересмотрел его и был поражен, столкнувшись с такой незащищенностью, одиночеством, как это бывает иногда утром, когда твое собственное лицо вдруг пугает тебя. Не знаю, могли ли зрители в Соединенных Штатах, чей культурный опыт столь отличен от европейского, уютно чувствовать себя перед историей такого рода. Я испытываю огромный страх, как перед зрителем, так и перед критиками. Мне всегда хочется предупредить их, объяснить некоторые вещи, прежде чем они пойдут смотреть мой фильм. Не помню, кто сказал, что книги — и фильмы, добавлю я от себя, — должны быть судимы как преступления представителями судебных властей и в присутствии присяжных заседателей, но что при этом нужно заслушивать как обвинение, так и защиту.

Снимать фильм означает для меня жить

1949

БОЛЕЗНЬ ЧУВСТВ

Я начал снимать полнометражные фильмы десять лет назад и с тех пор стараюсь придерживаться раз и навсегда избранной линии. Я не ставлю этого себе в заслугу и говорю об этом лишь потому, что только так мне интересно работать в кино. Может быть, я эгоист, но только поэтому я выжил. Если бы я шел на уступки и делал фильмы по-другому, они были бы значительно хуже. На вопрос: как я достиг таких результатов? — теперь, пытаясь осмыслить свой опыт апостериори, я бы ответил, что на этот путь меня подтолкнули две причины. Первая связана с событиями, происходившими в стране после окончания войны и позднее, в пятидесятые годы, когда началась моя карьера в кино. Вторая, сугубо технического характера, относится к самому кинематографу. Возвращаясь к первой причине, должен сказать, что так называемые неореалистические фильмы, среди которых есть подлинные шедевры, в тот особый период были уникальными, в высшей степени неподдельными, убедительными и точными кинематографическими свидетельствами времени. Это был период, когда все, что мы видели вокруг, казалось необычным, действительность была жестокой и суровой. Происходили невероятные события, возникали из ряда вон выходящие обстоятельства, и поэтому взаимоотношения между человеком и окружающим миром, между индивидом и обществом были самым интересным материалом для исследования. Так, например (я уже не раз об этом писал, но мне приятно повторить то, в чем я глубоко убежден), герой фильма «Похитители велосипедов» — рабочий, у которого украли велосипед, и поэтому он не может больше работать. Это основной мотив, вокруг которого строятся все события фильма. В тот исторический период этого было достаточно. Тогда интересовали не мысли, не характер героя, не его отношения с женой — все это можно было игнорировать. Главным было определить взаимоотношения героя с обществом, что и стало ведущим мотивом неореалистических фильмов того периода.

Когда я начал снимать фильмы, мне пришлось исходить из наблюдений совсем иного рода. Я пришел в кинематограф позднее, около пятидесятых годов, когда успех неореалистических фильмов первого периода, не-

смотря на их огромную силу воздействия, начал идти на убыль; появились признаки упадка. Это и заставило меня задуматься над вопросом, что в данный момент важнее всего исследовать.

Раньше важно было понять характер взаимоотношений между людьми, увидеть, какое воздействие оказали на человека война, первые послевоенные годы и все значительные события последующих лет. Но сейчас главная задача состоит в том, чтобы показать, как все эти события повлияли на внутренний мир человека, отразить и осмыслить не столько изменения в психологии и чувствах отдельного человека, сколько основные черты и направление эволюции, определяющей нравственное состояние общества в целом. Я пытался сделать это в «Хронике одной любви», где анализировал духовное убожество и моральную индифферентность, характерные для представителей высшей миланской буржуазии. Мне казалось, что в их абсолютном безразличии к окружающему миру, в отсутствии интереса ко всему, что находится вне их круга, в существовании, полностью обращенном на себя, лишенном твердой нравственной основы и внутреннего стержня, на котором могло бы держаться чувство справедливости, вера в некоторые утраченные ценности,— в этой внутренней пустоте есть нечто важное для исследования. Это как раз и стало в моем творчестве тем, что французские критики милостиво нарекли разновидностью внутреннего неореализма. Такой путь казался мне тогда самым правильным. Потом я объясню, как и почему я стал использовать определенные технические приемы съемки в соответствии с моей установкой. Другой причиной, которая вывела меня на этот путь, было интуитивное отталкивание от традиционного набора методов и способов киноповествования. Инстинктивную потребность изменить их я испытал, когда приступил к работе над своими первыми документальными фильмами, особенно над «Метельщиками улиц», который я снимал по-новому, иначе, чем раньше. (Напомню, что первый документальный фильм я начал снимать в 1943 году, а закончил в 1947-м.) С тех пор я стал придавать значение не столько предметам, пейзажам или месту действия, как это обычно делалось в итальянском кино, но в первую очередь людям, которых я снимал с большей теплотой и заинтересованностью. Что же касается формальной стороны доку-

ментального фильма, то уже в «Метельщиках улиц» я почувствовал необходимость отказаться от привычных методов, сложившихся к тому времени и казавшихся всем бесспорными. Паолуччи, который был тогда одним из самых известных кинодокументалистов, делал свои фильмы согласно этим установившимся правилам: документальный фильм представлял собой ряд эпизодов, которые имели раз и навсегда установленную последовательность. Я же чувствовал отвращение к этой законченнейшей очередности эпизодов и поэтому, снимая свои фильмы, пытался ее разрушить. Мне это удавалось, когда у меня в руках был подходящий материал. Я старался смонтировать его совершенно свободно (возможно, это слишком сильно сказано, скорее это существовало в моем воображении, чем в действительности, о том, насколько мне это удалось, пусть судят другие), вольно фантазируя, стремясь подыскивать наиболее сильные выразительные средства, не столько при помощи монтажа, сколько при помощи освещения, быстро сменяющихся кадров, сцен, абсолютно не связанных на первый взгляд друг с другом, но наиболее полно выражающих идею того, о чем я хотел сказать и что было сутью данного документального фильма. Когда я приступил к «Хронике одной любви», у меня уже накопилось достаточно наблюдений и внутреннего опыта. Повторяю, что я использовал кадры большой длительности, съемки с движения, панорамирование, камеру, непрерывно следующую за героем (самый продолжительный кадр в «Хронике одной любви», длина которого 132 метра, — это сцена на мосту), — все это я делал произвольно, но сейчас, вспоминая об этом, я понимаю, что заставляло меня действовать именно так. Я считал, что нельзя выпускать героя из поля зрения сразу после того, как исчерпан драматический конфликт и герой остается наедине с собой, переживая его последствия. Эти моменты психологически так тяжелы, что оказывают на него решающее воздействие и толкают к совершению последующих поступков. Следует наблюдать за героем и в эти моменты, на первый взгляд малозначительные, когда, казалось бы, ничего не происходит, когда герой находится во власти чувств наедине с самим собой, но выражение его лица, жесты, поведение могут сказать очень многое (говоря о героях фильма, я также имею в виду и актеров, потому что неоднократно наблюдал за ними, когда они об этом не подозревали, счи-

тая, что находятся за кадром). Я много раз использовал этот прием, снимая Лючию Бозе в «Хронике одной любви». Когда она считала, что съемка уже закончена, я просил ее продолжать играть и снимал. В результате я смог заснять такие естественные душевные порывы, каких никогда не удалось бы добиться обычным способом. Особенно это касается съемок с Лючией Бозе, которая не отличалась выдающимися актерскими способностями и не имела в то время достаточного кинематографического опыта и профессиональных навыков, чтобы справиться с ролью своей героини. Эти приемы дали свои результаты и в работе над фильмом «Ночь». С тех пор (сегодня я это говорю с полной уверенностью, потому что могу оценить свой творческий путь), я надеюсь, мне удалось освободиться от многого, что в свое время представляло для меня определенные формальные трудности. Формальные — не в том смысле, что я хотел достичь какого-то изобразительного эффекта. Нет, об этой стороне дела я никогда не заботился. Я не стремился к тому, чтобы при помощи необычных изобразительных приемов достигать максимального воздействия или создавать диковинные образы, нет, я просто хотел наиболее полно выразить то, что стоит за тем или иным героем как за личностью. Надеюсь, что теперь я окончательно научился это делать. В каком-то смысле мой последний фильм — «Ночь» — обнажает мой метод. В одном интервью, которое я давал французскому журналу, меня спросили: «Как вы придумали этот сюжет?» Должен признаться, что я не придумывал специально сюжет «Ночи». Я вообще никогда не придумываю сюжеты. Они возникают сами собой. Однако, размышляя над этим, я сделал для себя одно маленькое открытие. Вот в чем его суть. Я понял, что все мои сюжеты возникают у меня задолго до их реализации. Так, например, «Хроника одной любви» возникла из сюжета, который первоначально назывался «Дом у моря». Я написал его незадолго до моей поездки во Францию к Карне в 1942 году. Но фильм снял в 1950 году. Сюжет фильма «Крик» я написал перед съемками фильма «Подруги», но отложил его и реализовал много лет спустя. Сюжет фильма «Ночь» я написал до «Приключения», однако уверенности в нем у меня не было, и я его отложил. Вернулся к нему лишь несколько лет спустя и написал сценарий, который позднее лег в основу «Ночи».

Первоначально главным действующим лицом этой истории была женщина, некрасивая женщина, с которой происходило приблизительно то же самое, что происходит потом с героиней «Ночи». Мысль о том, что она должна быть некрасивой, пришла позже. И это меняло все ее взаимоотношения с окружающими. Она думала, что муж охладел к ней, потому что она некрасива. Подобных историй было много. Они не давали мне покоя, и постепенно я пришел к мысли, что об этом сюжете не стоит забывать. А тем временем я снимал «Приключение», сюжет которого тоже написал задолго до постановки фильма, во время одного из моих путешествий. Сюжет, о котором я думал уже давно, был навеян реальной историей пропавшей девушки. Хотя эта история сама по себе не давала достаточных оснований, чтобы написать сценарий, тем не менее она сильно будоражила мое воображение. Я даже принимал участие в поисках исчезнувшей девушки. Долгое время я не вспоминал о ней. Но во время одного из путешествий все обстоятельства, связанные с ее исчезновением, всплыли в моей памяти, разные мотивы соединились вместе и возник сценарий «Приключения». Но тут же я взялся за работу над другой историей, над той самой историей о некрасивой женщине. Я предложил эту роль Джульетте Мазине и даже обсуждал замысел фильма вместе с ней и Феллини. Но у Мазины в это время были контракты за границей, и она не могла мне дать немедленный ответ. Пришлось отложить замысел. Я вернулся к нему сразу после съемок «Приключения», когда вдруг понял, что этот сценарий не может быть просто историей об одной женщине и ее муже, поэтому и появилось несколько тем, связанных между собой: трудности, возникшие у мужа на работе, семейный разлад и переживание внутреннего кризиса женой. Когда я все это осознал, то решил делать фильм. Но в процессе работы над фильмом я освободился от второстепенных персонажей и оставил, как вы знаете, двух предельно ясных главных героев. Все точные, конкретные факты и события, украшавшие и усложнявшие сюжет, я изъясил, чтобы дать ход свободному развитию характеров, достичь, насколько это будет возможно, состояние внутреннего «саспенса»¹, не связанного с внешним миром, но проявляющегося в действиях героев,

¹ Suspense — напряженное ожидание (англ.).

отражающих их душевное состояние. Кажется, мне удалась эта работа, направленная на упрощение и предельное обнажение сюжета, и это относится ко всему моему творчеству в целом. От фильма к фильму я все больше устранил то, что казалось мне избыточной перегруженностью и вычурностью. Потом я никогда в этом не раскаивался, потому что таким способом достигал необходимой простоты. Безусловно, теперь я позволяю себе изредка делать некоторые «грамматические» ошибки. Так, например, восьмерку я использую не ортодоксально, сознательно совершая «ошибки» в направлении взгляда и движения. Я делаю это для того, чтобы устранить техническую перегруженность и все то, что является логическими опорами сюжета, даже плавность переходов от эпизода к эпизоду, когда каждый предыдущий эпизод становится своеобразным трамплином для последующего. Я считаю, что сегодня кинематограф должен ориентироваться на правду жизни, а не на собственную логику. Правда нашей повседневной жизни не такая механистическая, условная и искусственная, какой ее часто хотят представить в кинематографических историях. Темп нашей жизни сегодня то ускоренный, то замедленный, временами размеренный, а потом вихреобразный. Моменты глубокого застоя сменяются периодами ускорения, и я считаю, что все это должно ощущаться в структуре киноповествования. Чтобы сохранить верность правде в искусстве, не обязательно скрупулезно исследовать реальные события или факты. Мне кажется, гораздо важнее исследовать внутреннюю, духовную сущность человека, что и является отличительным признаком современного кинематографа. Сегодняшний кинематограф исследует не внешние события, происходящие вокруг нас, а то, что движет нашими поступками, что заставляет нас поступать так или иначе. Ведь наши слова, действия и жесты предопределяются нашей позицией по отношению к тому, что происходит в мире. В этой связи мне кажется, кинематограф должен быть в чем-то похож на литературу или живопись (это парадокс, потому что сам я не верю в возможность существования литературного или живописного кинематографа. Есть просто кинематограф, вобравший в себя опыт всех прочих видов искусства и свободно распоряжающийся этим опытом). Сегодня важно, чтобы кинематограф обратился именно к такой форме, к абсолютно свободным способам

изложения, какими владеет литература, живопись, которая сегодня увлекается абстракциями. Возможно, и кино станет когда-нибудь абстрактным и создаст свою поэзию, кинематографическую поэму в рифмах. Сейчас это кажется нам совершенно немыслимым, и все-таки когда-нибудь публика, возможно, будет воспринимать такие фильмы. Происходят изменения, говорящие о том, что зритель привыкает к «трудным» фильмам, они начинают пользоваться коммерческим успехом и больше не лежат мертвым грузом на полках синематек. Эти фильмы начинают доходить до широких масс. Более того, могу с уверенностью сказать, что чем глубже фильм, тем понятнее он зрителю. Так произошло и с моим фильмом «Приключение». В эти дни во Франции «Приключение» показывают все более широко, даже в маленьких провинциальных залах. В Бордо и его окрестностях сборы с этого фильма превысили доход от «Бен Гура». Можно ли было представить себе такое несколько лет назад! Поразительный факт! Еще совсем недавно это было бы просто невозможно. И здесь я вижу заслугу современного кинематографа, а не мою лично. Перед художником всегда стоит проблема выбора. Как говорил Камю, выбор, который совершает художник, — это его бунт против реальности. Всякий раз, когда мне предстоит снимать эпизод на натуре, я стараюсь, если удастся, настроиться на состояние «девственного» восприятия. Дело в том, что наилучших результатов мне удается достичь, когда атмосфера окружающей среды гармонирует с моим внутренним состоянием. Я не люблю обдумывать сцену вечером перед съемкой, или за день, или в предшествующие дни. Мне просто некоторое время надо побыть одному там, где я должен снимать, чтобы проникнуться атмосферой, почувствовать окружающую действительность, войти с ней в контакт. Это самый простой способ заставить действительность «заговорить». Конечно, мы должны быть особенно внимательны к обстановке, которую избрали для съемки той или иной сцены. Трудность состоит в том, чтобы придумать подходящий эпизод, который помог бы обыграть все детали и характерные особенности данной обстановки. Именно поэтому (и это мой обычный метод работы) я всегда приблизительно около получаса провожу в том месте, где должны производиться съемки, будь то в павильоне или на натуре. Затем приглашаю актеров и начинаю репетировать сцену. Это тоже

способ проверки — получилась сцена или нет. Может случиться, что эпизод, придуманный за письменным столом, не впишется в данную обстановку и придется изменить. От того, где произносится реплика — на фоне стены или на фоне улицы, — может измениться смысл всего эпизода. Так же как и реплика, произнесенная персонажем, стоящим лицом к камере, прозвучит совсем не так, как реплика того же персонажа, стоящего вполборота к ней. Значение реплики меняется и от того, где находится камера — внизу или наверху. Все это режиссер (я повторяю, что это мой метод работы) начинает осознавать только тогда, когда уже находится на съемочной площадке и расставляет актеров согласно своему замыслу и согласно тому первому впечатлению, которое произвело на него место съемки. Поэтому я крайне редко обдумываю заранее кадры, которые собираюсь снимать. Конечно, в подготовительный период создания фильма в воображении у режиссера возникают те или иные образы, но крайне опасно влюбиться в эти придуманные образы, слишком сильно привязаться к ним. Ведь в конце концов приходится подгонять эти абстрактные образы к действительности, оказывающейся совсем не такой, какой мы представляли ее себе за письменным столом. Нужно учить обстановку и еще по одной причине: современный сценарий не есть нечто незыблемое, неизменное, это не «железный сценарий». Он становится все менее детальным, все менее подробным. Это скорее заметки или наброски, которые предварительно делает режиссер, а потом использует в ходе работы над фильмом. Именно поэтому так называемая импровизация в кино возникает, как я уже говорил, из нашего контакта с обстановкой, с людьми, будь то члены съемочной группы или люди, случайно встреченные на улице во время съемок. Хочу добавить, что часто отношения с тем или иным человеком, складывающиеся во время съемок, могут повлиять на решение эпизода, интонацию реплики, они могут дать много нового. Это и есть метод импровизации. Итак, я редко обдумываю кадр или эпизод заранее, я обдумываю его в тот момент, когда смотрю в глазок кинокамеры, и примеряю его к той обстановке, в которой собираюсь снимать.

[...] Современное общество страдает от глубокого разрыва, образовавшегося между наукой — устремленной в будущее и готовой ежедневно опровергать свои

собственные достижения ради новых, ради того, чтобы уже сегодня завоевывать крупницы этого будущего, — и моралью, которая становится все более косной, искусственной и лицемерной. Нам это известно, и тем не менее мы продолжаем участвовать в этом процессе по причине собственной трусости и лени.

Как понять такую дисгармонию? Откуда она? Вспомним о человеке Возрождения, о его жизнерадостности, полноте его сил и многогранной деятельности! Это были великие люди — люди технического гения и в то же время творцы, ученые и практики, люди, обладавшие чувством собственного достоинства, осознававшие всю важность и значение миссии быть людьми. Они обладали всей полнотой сил человека птолемеевской эпохи.

Затем родился человек эпохи Коперника, проецирующий себя чуть ли не до границ неведомой Вселенной. Сегодня рождается новый человек, охваченный чувством страха, ужаса, непрерывно лепечущий о каких-то героических деяниях. Но самое страшное заключается в том, что он тащит за собой груз устаревших чувств и моральных понятий. Они мешают, сковывают его, не дают решать современные проблемы. И человек думает, что не может освободиться от этого багажа. Он живет, трудится, любит, ненавидит, страдает, руководствуясь моралью и мифами, которые сегодня, накануне освоения Луны, не могут оставаться такими, какими были во времена Гомера. Но пока они остаются именно такими. Если человек совершает ошибки в технической или научной областях, он может их быстро исправить и не придает им особого значения, ведь никогда еще наука не служила в такой степени человеку. В то же время мир чувств современного человека становится все более стилизованным, условным. В последние годы мы пытались изучать их, подвергали многостороннему анализу, пока не исчерпали все возможности, но так и не нашли средства ликвидировать все более усиливающееся несоответствие между научным и моральным потенциалом человека. Естественно, я не могу и не хочу предлагать какие-то свои способы решения этой проблемы. Я не хочу выглядеть этаким моралистом. Поэтому и мой фильм — не обвинение, не проповедь, а рассказ в зрительных образах, посвященный, как мне кажется, не тому, как зарождаются ложные чувства, а тому, в чем именно они ложны. И все это объясняется господством старой морали, мифов и услов-

ностей. Мы знаем, что они устарели, преодолены временем, но все равно следуем им. Почему? Мои герои не приходят к анархии чувств. В лучшем случае они приходят к взаимному состраданию. Вы можете сказать, что и это тоже устарело. Ничего не поделаешь, если мы не можем быть другими.

Чем вы объясните тот факт, что сегодня в литературе, кино и зрелищных искусствах господствует эротика? Это, пожалуй, наиболее явный симптом болезни чувств. Если бы сам Эрос был в добром здравии, не было бы и эротоманов, то есть больных на почве Эроса. Говоря «в добром здравии», я имею в виду обычный, житейский человеческий смысл. В жизни все, что сопряжено с эротикой, сопряжено с трудностями. Человек реагирует на них, но реагирует болезненно, под влиянием эротического импульса и чувствует себя несчастным. Катастрофа в фильме «Приключение» вызвана именно таким импульсом, жалким и бесполезным. Однако мало осознавать, как герой «Приключения», что эротический импульс, которому он поддается, вульгарен и бессмыслен, не может служить спасением от реальных жизненных проблем. Так происходит крушение мифа, будто достаточно познать самого себя, самокритично анализировать свои поступки. На деле оказывается, что этого далеко не достаточно. Остается только предостерегать и остерегаться. Ведь приключения происходят ежедневно. Приключением может стать любая встреча из тех, что происходят с нами каждый день. Сегодня высоконравственный человек опасается невежества не в научной области, а в моральной. Подавленный, буруеваемый страхами, такой человек неминуемо терпит поражение. Его приключение не может окончиться удачно.

[...] Я считаю, что музыка продолжает играть огромную роль в кино, потому что нет такого искусства, которое кино не сумело бы втянуть в свою сферу. Что же касается музыки, то здесь связь особенно тесная, можно даже сказать: материальная. Однако и она, как мне кажется, претерпевает изменения. Сейчас уже не существует той функции музыки, которая существовала еще лет десять назад, когда музыкальное сопровождение создавало у зрителя определенное настроение, готовило его к тому, чтобы зрительный ряд производил на него более глубокое впечатление. По сути дела, именно в этом и заключалась основная функция старого пианино во

времена немого кино. Пианино в немом кино должно было заглушать шум проектора, а также придавать большую силу воздействия немым образам и изображениям. С тех пор многое изменилось, но до сих пор в некоторых фильмах музыка продолжает играть подобную роль. Функция внешнего комментария создает связь между музыкой и зрителем; но не между музыкой и фильмом. В современных фильмах — особенно американских — батальные сцены всегда сопровождаются симфонической музыкой крещендо, создающей атмосферу боя. В патетических сценах обычно звучат скрипки, потому что считается, что скрипки создают патетический настрой. На самом деле они звучат слащаво и искусственно. Мне кажется, это ошибочное отношение к музыке, ничего общего с кинематографом не имеющее. Но в то же время есть фильмы, в которых музыка непосредственно дополняет изображение. В некоторых сценах «Приключения», также как в фильме «Хиросима, моя любовь», — я говорю о музыке Фуско в этих фильмах — она использована исключительно удачно. И должен сказать, что по смыслу и настроению она существенно обогащает зрительный ряд. Лично я очень осторожно использую музыку в фильмах. Я чувствую необходимость быть немногословным, говорить как можно меньше, использовать самые простые средства выражения. Но музыка — это особое средство. Я верю в силу воздействия зрительного образа и думаю, что изображение может обойтись без музыки. В то же время я прибегаю к использованию шумов, которые выполняют исключительно музыкальную функцию. Должен, однако, сказать, что еще не написана настоящая музыка для кинематографа. Может быть, мы придем к этому. Музыка, которая может быть выхвачена из фильма, существовать отдельно от него, записываться на пластинку и иметь самостоятельную ценность, — эта музыка не для кино.

КИНЕМАТОГРАФ ПО АНТОНИОНИ

Автор и сюжет

В основе кино, как и всякого искусства, лежит проблема выбора. По словам Камю, это бунт художника против действительности.

Итак, совершенно неважно, каким образом действительность заявляет о себе. Что бы ни служило отправной точкой кинофильма — роман, газетная хроника или собственная фантазия, — важно лишь то, как автор отбирает, стилизует, пропускает сквозь себя жизненный факт. Если ему это удалось, источник не важен. Фабула романа «Преступление и наказание» вне той формы, в которую ее облек Достоевский, ничем особенно не примечательна. На основе этого сюжета можно сделать как прекрасный, так и отвратительный фильм. Поэтому я почти всегда сам сочинял сюжеты для своих картин. Но однажды я влюбился с первого взгляда в новеллу Павэзе. Во время работы стало ясно, что она понравилась мне совсем не за то, что навела меня на мысль об экранизации. И самые интересные страницы менее всего поддавались выражению кинематографическими средствами. В то же время очень трудно работать с оригинальным сюжетом, поскольку он с самого начала придумывается автором с учетом определенного, своего собственного стиля повествования. В конце концов, гораздо проще самому полностью придумать историю. Режиссер — человек, значит, он мыслит, кроме того, он художник, значит, у него есть воображение. И мне кажется, что историй — удачных или неудачных — можно сочинить множество. К тому же то, что я вижу, то, что происходит со мной, постоянно дает новый материал.

(«Кайе дю синема», октябрь 1960 г.)

...Жизнь меняется так быстро, что не успевает родиться один сюжет — как уже возникает другой. Сегодня это стало своего рода пороком или болезнью воображения — увлекаться всеми сюжетами подряд. Достаточно лишь пошире открыть глаза: все наполняется смыслом, становится откровением, требует интерпретации и воспроизведения. Я хотел бы снять не одну картину,

а по фильму на каждый сюжет, почерпнутый из жизни. Эти сюжеты не дают мне покоя ни днем ни ночью. Но случай, те или иные жизненные обстоятельства ограничивают и направляют мой выбор.

Придумывая сюжет, я никогда не исхожу из какой-то определенной концепции. Абсолютное большинство историй, обретших форму в моих руках, пришло извне, проросло из семечка, так сказать, возникло из воздуха. Возможно, фильмы обретают смысл постепенно, то есть он приходит потом, и это вполне естественно. Я — человек и, безусловно, не лишен собственного мнения.

(«Позитиф», июль 1959 г.)

...Совершенно очевидно и неоспоримо, что именно события, происходившие в моей жизни, побудили меня придумать одни истории, а не другие. Я могу это утверждать, однако не способен в точности определить, какой кинематографический или внекинематографический опыт способствовал моему формированию. Трудно рассказать, как возникает история, как я придумал сюжет «Хроники одной любви» или «Крика». Фильмы рождаются во мне, как стихи в сердце поэта (я не выдаю себя за поэта, это лишь сравнение). Слова, образы, понятия штурмуют мозг, все смешивается, и в конце концов получается стихотворение. То же самое, как мне кажется, происходит и с фильмами. Все, что мы читаем, чувствуем, думаем, видим, вдруг получает конкретное воплощение в образах, из которых рождаются рассказы.

Часто бывает, что в основу сюжета ложатся конкретные факты. Со мной это происходило редко, практически только один раз, в фильме «Побежденные».

...По правде говоря, не знаю, являюсь ли я режиссером-неореалистом. Неверно, что неореализм кончился. Он эволюционирует, поскольку любое направление, любое течение в искусстве не прерывается, пока не сменил следующее. Перерывов не бывает.

В послевоенные годы, когда действительность воспринималась столь остро и непосредственно, неореализм привлек внимание к проблеме связи между персонажем и реальной жизнью. Именно эта связь и была важна,

она и создавала кино положений. Теперь же, напротив, когда ситуация более или менее нормализовалась, мне кажется интереснее исследовать то, что осталось в героях от их прошлого опыта.

Вот почему сейчас мне уже кажется ненужным снимать фильм о человеке, у которого украли велосипед. То есть о персонаже, представляющем интерес лишь благодаря этому факту (и ничему больше). Нам безразлично, застенчив ли он, любит ли свою жену, ревнив ли и т. д. (эти стороны его жизни нас не волнуют, имеет значение лишь событие, случившееся с ним,— потеря велосипеда лишает его работы, и мы следуем за ним в его розысках).

В наши дни, когда мы сняли проблему велосипеда (я выражаюсь метафорически, не поймите меня буквально), на первый план выходят чувства и душа этого самого обокраденного человека, то, как он приспособился к жизни, то, что осталось в нем от его военного прошлого, от послевоенных лет, от всего, что произошло в нашей стране, которая, подобно многим другим, недавно пережила столь важный и горький опыт.

(«Синема 58», сентябрь — октябрь 1958 г.)

Мысли и факты

Если у вас есть враг, не пытайтесь его поколотить, не оскорбляйте его, не проклиняйте, не унижайте, не рассчитывайте, что он попадет в автомобильную катастрофу. Просто пожелайте ему остаться без работы. Это самая большая неприятность, которая может произойти с человеком. Любые каникулы, даже самые чудесные, имеют смысл только в противопоставлении к усталости.

Я считаю, что в этом отношении нахожусь в привилегированном положении: мне нравится моя работа. Не так много знакомых мне итальянцев могли бы похвастаться тем же.

Для меня работа — самая важная вещь в жизни. Излишне спрашивать, что она дает. Она мне дает все: возможность самовыражения и общения с людьми. Поскольку я не очень разговорчив, не будь кино, мне бы казалось, что я не существую вовсе.

Я не теоретик кино. Если бы меня спросили, что такое режиссура, то сначала я бы ответил: не знаю. А потом сказал бы: все мои соображения по этому поводу изложены в моих фильмах. И, кроме всего прочего, я против отдельного рассмотрения различных фаз работы. Такое членение имеет лишь практический смысл. Оно закономерно для всех, кто участвует в работе, за исключением режиссера, если он одновременно является и автором сюжета, и постановщиком. Рассмотрение режиссуры как одной из фаз работы, по-моему, втягивает в ненужную теоретическую дискуссию и противоречит идее творческого единства, к которому стремится в своей деятельности любой художник. Разве в наше время монтаж происходит не во время съемок? Кроме того, разве вся работа — от сюжета до диалогов — не подвергается автоматическому пересмотру в процессе съемки: ведь материал можно верно оценить, только услышав его из уст актеров?

Разумеется, всегда наступает минута, когда от мыслей, образов, интуитивного ощущения движений — психологических и физических — нужно перейти непосредственно к постановке. В кино, как и в других искусствах, это самый ответственный момент. Я имею в виду ту минуту, когда поэт или писатель принимаются заполнять страницу, художник — холст; когда режиссер расставляет актеров и они начинают говорить, двигаться, жить в атмосфере фильма; когда режиссер komponует кадры таким образом, чтобы обеспечить взаимодействие между персонажами и предметами, между ритмом диалога и ритмом всего кадра, между движением камеры и психологической ситуацией и т. д. Но решающий момент наступает все-таки тогда, когда режиссер обращается за подсказкой к тому, что его окружает, дабы фильм стал более спонтанным, личностным и даже автобиографичным, в самом широком смысле этого понятия.

...В создании фильма одинаково важны все этапы. Неправда, что их можно четко разграничить. Они образуют единое целое. Случается, что во время разработки сюжета находится нужный наезд камеры, или в процессе съемок изменяется персонаж, ситуация, или же при озвучивании переписываются одна-две реплики. Для меня с минуты зарождения первой — еще не оформившейся —

мысли и вплоть до отсмотра материала создание фильма представляет собой единую работу. Это значит, что ни днем ни ночью я не в состоянии заинтересоваться ничем, что бы не имело отношения к моему фильму. Тут нет никакой романтики — как раз наоборот. Я становлюсь трезвее, внимательнее, мне даже кажется, что в это время я умнее и сообразительнее.

...Нельзя не признать, что теперь режиссерская разработка сценария делается не так подробно, как прежде, скажем несколько лет назад. Почти не указываются технические средства, игнорируется правая, диалоговая, дорожка. В своих постановках я готов был даже отказаться от нумерации планов. Только ассистентка для удобства пользуется этими номерами. Дело в том, что мне кажется логичнее находить планы непосредственно в момент съемки. Само это уже вносит в картину элемент импровизации.

Более того. Меня редко тянет перечитать сцену накануне съемок. Иногда я прихожу на площадку, даже не зная, что собираюсь снимать. Я предпочитаю именно такой метод — являться на съемку безо всякой подготовки, *tabula rasa*. Часто я прошу оставить меня одного на площадке минут на пятнадцать, на полчаса и даю своим мыслям свободно поблуждать. Я просто смотрю. Окружающие предметы всегда подсказывают мне. Я испытываю огромную симпатию к вещам, возможно большую, чем к людям, хотя человек мне интереснее.

Во всяком случае, мне кажется очень полезным некоторое время оглядывать место действия, почувствовать царящую там атмосферу до появления персонажей. Бывает, что реальные образы, возникающие передо мной, совпадают с теми, что виделась мне в воображении, но это случается редко. Чаще всего в придуманном образе есть нечто неискреннее, искусственное. И это тоже один из способов импровизировать.

Но это еще не все. Бывает, что во время репетиции я вдруг меняю сценическое решение. Или же это делается постепенно, по мере того как оператор устанавливает свет, а я смотрю, как актеры двигаются и разговаривают под юпитерами. По-моему, только тогда можно верно оценить сцену и исправить ее.

(«Кайе дю синема», октябрь 1960 г.)

Выбор техники (которой я пользуюсь интуитивно, не принимая заранее решения снимать так, а не иначе), по-моему, самым непосредственным образом связан с желанием обнаружить потаенные мысли персонажей. Возможно, я ошибаюсь, думая, что, следуя за ними с камерой, их можно заставить говорить. Но на мой взгляд, гораздо кинематографичнее говорить мысли персонажа по его реакции, чем пытаться передать их с помощью реплики, тем самым, по существу, прибегая к объяснению.

Наблюдать за персонажем — одна из моих забот во время съемки, и я это делаю до тех пор, пока считаю необходимым... Для меня это не принцип, просто мне важно подметить на первый взгляд несущественные, а на самом деле основополагающие привычки персонажа.

Когда все уже сказано и создается впечатление, что основная сцена закончена, начинается следующий этап. Именно в этот момент мне важно показать актера со спины или в фас, один жест, одну позу, которые объясняют все происшедшее с ним и то, что еще произойдет.

Вот таким образом я пытаюсь снимать сцены своих фильмов. Я не перечитываю перед съемками нужный мне в этот день фрагмент сценария — я его знаю наизусть, у меня нет необходимости каждое утро изучать его за письменным столом. Приходя в студию, я прошу всех выйти и остаюсь один в течение пятнадцати-двадцати минут. Это необходимо для проверки движений камеры, погружения в материал, для технического решения кадра. Я не делаю дублей, ничего не меняю, у меня нет сомнений относительно ракурсов. Разумеется, я задумываюсь над этими проблемами, но в самом начале, а затем уже не меняю своего решения.

Конечно, в кабинете невозможно найти нужные мне движения камеры, их следует придумывать в студии... Я всегда работаю с камерой на тележке, даже при съемках важной сцены (в остальном же предпочитаю вертикальные движения горизонтальным). Следуя за персонажами, я двигаю камеру так, как задумал, постоянно следя за тем, насколько это выигрышно, и при необходимости внося поправки. Я делаю раскадровку, глядя в глазок камеры. Некоторые режиссеры, и отнюдь не из худших, например Рене Клер, поступают иначе. Я не говорю, что их метод не имеет права на существование, я просто не могу понять, как им удается снимать

по рисуночкам и схемам, начерченным на бумаге. Думаю, что раскадровка относится к области пластической, изобразительной, ее надо делать, видя материал в натуральную величину.

(«Синема 58», сентябрь — октябрь 1958 г.)

Элементы фильма

Вопрос. Почему вы используете только естественные декорации?

М. А. Потому что они больше всего стимулируют меня к творчеству. Это как с художником, которому говорят: «Вот стена, ее нужно покрыть фресками, столько-то метров в длину, столько-то — в ширину». Подобные ограничения скорее помогают моему воображению, нежели сковывают его.

Вопрос. Иногда вы переделываете естественные декорации, меняете их облик, работаете над ними, выбираете их...

М. А. Да, это верно. Всякий раз, когда я куда-либо вхожу, в учреждение или в любой частный дом, я подвергаюсь тому же соблазну. Иногда это случается со мной даже в собственном доме. Ко мне кто-нибудь заходит, мы беседуем, и вдруг мне становится как-то не по себе: я чувствую, что мы плохо расположены в комнате, неправильно сидим. Он — на диване, я — рядом с ним; а мне следовало бы сидеть напротив него. Вместо стены с картиной за спиной у моего собеседника мне бы хотелось видеть окно — наверное, для того, чтобы я мог отвлечься, глядя на улицу. Когда я снимаю фильм, то делаю именно это — правильно размещаю людей и предметы в пространстве.

(«Экспресс», 8 сентября 1960 г.)

Я придаю огромное значение звуковой дорожке и всегда стараюсь работать над ней особенно тщательно. Говоря «звуковая дорожка», я скорее имею в виду естественные звуки, шумы, нежели музыкальное сопровождение. Для «Приключения» я записал множество звуковых эффектов: море в разных состояниях — немного взволнованное, шум прибоя, гул волн в гротах

и т. д. У меня была сотня катушек магнитной пленки с одними только специальными эффектами. Затем я отобрал те, которые можно теперь услышать со звуковой дорожки фильма. По-моему, это подлинная музыка, подчиненная изображению. Музыка редко сливается воедино с изобразительным рядом, чаще всего она лишь усыпляет зрителя и мешает ему верно оценить то, что он видит. Если подумать, я скорее противник «музыкального комментария» — во всяком случае, в его сегодняшнем виде. Мне чудится в нем нечто устаревшее, прогорклое. В идеале надо бы сделать превосходную звуковую дорожку из одних шумов и пригласить дирижера для работы с ней... Но разве не сам режиссер — единственный пригодный для этого дирижер?

(«Кайе дю синема», октябрь 1960 г.)

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АКТЕРЕ

Актер кино не должен мыслить, он должен существовать. Мне могут возразить, что, для того чтобы существовать, надо мыслить. Нет. Если бы это было так, то умный актер и был бы самым лучшим. Тогда как в жизни очень часто бывает наоборот.

Когда актер умен, его желание быть хорошим актером, так сказать, утраивается. Он хочет создать сложный образ, учесть малейшие оттенки, и тем самым влезает не в свое дело, сам себе создает трудности.

Его попытки осмыслить образ, которые, как это принято думать, должны способствовать более точной психологической характеристике персонажа, в действительности только мешают его работе, приводят к тому, что актер теряет непосредственность. Актер кино должен приходиться на съемку наивным простаком. Чем проще-душнее он будет в своей работе, тем лучше окажется результат.

Актер кино должен не столько разрабатывать психологию персонажа, сколько собственную фантазию. А фантазия возгорается сама, к ней нет кнопки, на которую в любой момент можно нажать пальцем.

Режиссер не должен ничего разжевывать актеру, он может лишь дать ему общую установку: общий рисунок роли, замысел фильма в целом. Копаться в деталях, анатомировать характер персонажа — непродуктивно. Актер и режиссер по самой своей природе — антагонисты. И потому режиссеру лучше раньше времени не раскрывать себя, свои планы.

Актер — троянский конь в цитадели режиссера.

Я предпочитаю другой метод — добиваться нужных мне результатов исподволь. Стимулировать актера незаметно. Расшевелить его чувства, а не разум. Не объяснять, а наталкивать. С актером можно и слукавить: говорить одно, чтобы добиться другого.

Режиссер должен уметь спрашивать. Уметь выбирать в том материале, который предоставляет ему актер, отделить хорошее от плохого, нужное от случайного.

Дарование режиссера — в умении видеть. Это относится и к актерам. Актер — один из элементов зрительного образа. Изменения в его поведении, в его жестах меняют образ. Это реплика от первого лица. Причем

реплика, произнесенная в камеру, снимающую сверху, имеет совсем иное значение, нежели реплика, снятая камерой снизу.

Все эти рассуждения элементарны, но они еще раз доказывают, что лишь режиссеру, то есть человеку, который komponует кадр, надлежит устанавливать выражение лица, жесты, движения актера.

Это относится и к интонациям, которые придаются репликам. Голос — звук, смешивающийся с другими звуками в той пропорции, которую знает только режиссер. Он добивается гармоничного соотношения или, наоборот, дисгармонии между различными шумами.

Он должен уметь терпеливо выслушивать актера, даже когда тот ошибается. Разрешать ему ошибаться. И продумать, как можно использовать его ошибки в фильме. Потому что в этих ошибках он проявляется наиболее естественно и спонтанно.

Растолковывать сцену, реплику, объяснять, в чем их смысл, — это значит подходить к разным актерам с одинаковой меркой, поскольку сцена, реплика остаются неизменными, а актеры все разные, и каждый из них требует особого подхода. Отсюда необходимость поиска новых путей.

По сути, речь идет о том, чтобы постепенно вывести актера на верную дорогу, ненавязчиво, так, чтобы он этого не заметил, помогая ему.

Такой метод работы может показаться парадоксальным, но мне кажется, только он может позволить режиссеру добиться хороших результатов от непрофессиональных исполнителей, от так называемых актеров «с улицы». Этому нас научил неореализм.

То же самое и в отношении профессиональных актеров. Даже великих.

Я спрашиваю себя, а может ли быть великий киноактер? Рефлектирующий актер в глубине души надеется на то, что он — великий. Но эти амбиции — тяжелое бремя для актера, они лишают его исполнение искренности, правдивости.

Я не думаю о том, что у меня две ноги. У меня они просто есть. Актер, пытаясь осмыслить свою роль, впадает в рефлексию. А если он начинает размышлять, ему уже трудно быть естественным и простым. Простота — наилучшее средство для достижения правды образа.

Конечно, актер может оказаться настолько умен, что ему удастся преодолеть собственную природу и найти правильный путь. Но это лишь доказало бы, что актер своим умом дошел до вышеизложенного метода. Либо что у этого актера — данные режиссера.

1961

ИЗ КНИГИ
«ЧЕТЫРЕ КИНОСЦЕНАРИЯ»

Введение

В моей стране что угодно может быть простым и что угодно — сложным. Кино оказалось для меня сложным делом. Сложно было пробиться, сложно не ставить одни фильмы и вместо них ставить другие, сложно завоевать аудиторию. На это у меня ушло десять лет.

Обидно иметь идеи и не знать, как их использовать. В течение десяти лет кино вынуждало меня руководствоваться не идеями, а деловыми соображениями, многое терпеть, прибегать к уловкам, пустословию. Я так скудно наделен подобного рода «достоинствами», что вспоминаю этот период как самый мучительный в моей биографии. Приходилось вести жизнь, мне чуждую, разговаривать с глупыми, безответственными людьми, проводить часы ожидания в приемных, рассказывать истории незнакомым лицам, исписать впустую огромное количество страниц. Все это продолжалось с 1940 по 1950 год, и я, должно быть, действительно любил кино, если вынес все это.

В 1950 году один мой приятель познакомил меня с человеком, который хотел вложить деньги в фильм. Я рассказал ему сюжет «Хроники одной любви». Он ему не понравился. Это был симпатичный добродушный парень по имени Франко Виллани. Он соглашался финансировать фильм в случае, если я смогу убедить его, что сюжет действительно хороший. Мы поехали к нему в отель, и я начал рассказывать историю, действие которой происходит в среде миланской буржуазии. Весь фон ему понравился, и он изо всех сил старался заинтересоваться сюжетом, но у него ничего не получалось. Я говорил три часа — это много для такого сдержанного человека, как я. Виллани смотрел на меня полуудивленно-полузадаченно. Мне даже показалось, что он просто наблюдает за моей манерой поведения.

Это были три часа неротрепки, какого-то абсурда. В конце концов он сказал, что сюжет его все-таки не увлек, но, раз он так нравится мне самому, он готов иметь со мной дело при условии, что я найду ему копродюсера.

Не стану рассказывать, как мы обстряпали дело с пятьюдесятью миллионами несуществующих лир, но в один прекрасный день я начал снимать, и это до сих пор кажется мне невероятным.

Продюсеры всегда относились ко мне с недоверием. Мне так и не посчастливилось найти такого продюсера, с которым бы мы сработались. Приведу несколько эпизодов, проливающих свет на мои отношения с ними. Турин, 1955 год. Вот уже две недели, как я снимаю фильм «Подруги». Я стараюсь работать быстрее обычного. Но продюсер не привык к подобного рода фильмам, к скрупулезной творческой работе. Он встревожен и признается моему ассистенту: «Конечно, я хочу сделать художественное произведение, но не до такой степени художественное!»

Продюсер «Приключения», например, приехав в Сицилию во время съемок, отводит меня в сторону и говорит абсолютно серьезным тоном: «Послушай, Антониони, сделай этот фильм таким, чтобы его запретили смотреть детям до шестнадцати лет!»

Странный тип людей эти продюсеры, они думают, будто все понимают, все знают о нашей публике, о нас самих, о жизни и искусстве. Еще пару лет назад меня считали человеком холодным, может быть, даже умным, но упрямым, как мул, мрачным и неразговорчивым. Я был неразговорчивым, это правда, признаю, но не мрачным. Интересно, как могут продюсеры понять человека, которого они видят только от случая к случаю, с которым разговаривают только о делах, что они могут знать о его характере, его чувствах, его жизни. И тем не менее каждый из них имеет свое категоричное суждение. Этот — идиот. Тот — озлобившийся интеллигент. Я — мрачный. В свое оправдание могу сказать только одно: с другими я становлюсь хуже, чем когда я наедине с собой. Только я один знаю это, но ничего не могу поделать.

Нас часто спрашивают: «Как родилась эта картина?»

Возможно, картина рождается из нашего внутреннего разлада и трудности заключается именно в том, чтобы добиться гармонии, понять, за какую ниточку следует потянуть, чтобы распутать клубок.

Я вспоминаю Римини однажды весной несколько лет назад. Под ротондой Гранд-отеля, все еще опутанной на зиму колючей проволокой, играют две девочки лет

девяти. Одна из них катается вокруг ротонды на велосипеде. Другая проворно делает стойку на руках и застывает в таком положении, юбка падает ей на лицо, тощие ноги торчат в воздухе. Потом она переворачивается и начинает снова. Это бедные девочки. Та, что катается вокруг ротонды на велосипеде, монотонно выкрикивает:

«О, какая любовь, о, какое страдание!...»

Она исчезает. Потом возвращается.

«О, какая любовь, о, какое страдание!»

Раннее утро. На берегу никого, кроме меня и этих двух девочек. Никаких звуков, кроме звука моря и этого ломкого голоса, выкликающего любовь и страдание.

Для меня эта сцена стала фильмом на весь остаток дня.

Я понимаю, что эпизод, рассказанный просто так, вовсе не наводит на какие-то размышления, и довольно непросто придать ему какой-то смысл. Чтобы это почувствовать, нужно было слышать их голоса. Это были особенные голоса, они до сих пор звучат у меня в ушах, по-детски звонкие и одновременно надрывающие душу, они непреднамеренно возвращали словам их изначальный, пронзительный смысл, в них звучала вся любовь, все страдание мира. Сами по себе эти слова в это время, в этом месте, в устах этих персонажей были абсурдны, но не голос. Я бы сказал, в нем была какая-то тайна.

И именно это — самое трудное при постановке той или иной сцены: втиснуть слова в рамки событий, им противоречащих.

Другой случай. Рим на четвертый день забастовки мусорщиков. Город завален хламом, на каждом углу — груды разноцветных отбросов, оргия абстрактных образов, невероятно живописное безумие. И по контрасту — митинг мусорщиков под руинами терм Каракаллы: две тысячи мусорщиков в своих синих рубашках, молчаливые, ждущие бог знает чего. Необычная ситуация, которая могла бы стать фоном для какой-нибудь истории. Но это были времена, когда итальянская цензура развернула кампанию по борьбе даже с малейшими намеками на «грубую действительность», так что можно себе представить, что было бы, используй я этот материал.

Перед съемками «Затмения» я поехал во Флоренцию, чтобы увидеть — и заснять — солнечное затмение. В этой темноте, в этом ледяном холоде, в этом безмолвии, столь отличном от обычной тишины, застыли в полной непо-

движности люди с бледными, землистого цвета лицами, и мне пришла в голову мысль: а не угасают ли во время затмения и чувства? Эта идея не имела прямого отношения к картине, которую я снимал, и поэтому я не уцепился за нее. Но она могла бы стать ядром другого фильма. Самое трудное — распознать идею в хаосе чувств, мыслей, наблюдений, импульсов, которые вызывает в нас окружающий мир. Почему среди тысячи возможностей мы выбираем одну-единственную тему, именно эту, а не другую? Существует тысяча ответов на этот вопрос, и все они неудовлетворительны. Могу только сказать, что, избрав тему, я обычно даю ей какое-то время вызреть, то есть я не пытаюсь форсировать фильм, предоставляя ему самостоятельно и спокойно развиваться. Идея почти всегда приходит ко мне ночью. Я очень мало сплю.

Я убежден, что идеи, которые хороши для кино, в реальной жизни, как правило, не имеют никакой ценности. Если бы было иначе, то творчество режиссера и его жизнь полностью бы совпадали. На самом же деле, как бы автобиографичны ни были наши фильмы, в них всегда вторгается фантазия, превращая то, что мы видим, в то, что мы хотели бы видеть; то, что мы имеем, в то, что — в настоящий момент — мы хотели бы иметь; то, какими мы являемся, в то, какими — в настоящий момент — мы хотели бы быть. Мы являемся персонажами своих собственных фильмов настолько, насколько верим в то, что снимаем. Но между нами и нашими персонажами всегда стоит фильм, то есть вполне конкретный, определенный и очевидный факт, некое духовное и физическое действие, которое недвусмысленно свидетельствует о том, что мы — это мы, которое освобождает нас от абстракций и не дает нам оторваться от земли. Так, пролетарий, например, снова становится буржуа, пессимист опять превращается в оптимиста, одинокий и отрешенный снова стремится к общению с людьми.

После «Затмения» многие спрашивали меня: «Что вы будете делать теперь?» «Теперь» означало: когда вы скажете то, что хотели сказать.

Было бы нескромно с моей стороны считать, будто я своими картинами поставил последнюю точку в исследовании чувств. Напротив, я убежден, что многое еще можно сказать и показать. Может, эта задача мне не по силам, но я думаю, что сама по себе задача эта стоящая. Важно попытаться понять современного человека также

и в плане его эмоций. Что мы делали до сих пор? Мы тщательно изучали, подвергали вивисекции, анализировали его чувства. На это мы были способны. Но не умели открывать новые чувства. Я уверен, что сегодня в мире чувств мертвых больше, чем живых, и я бы хотел больше знать об их останках. Может быть, нужно начать все сначала и спросить, а что же такое чувство. И идентифицировать его строго научно, не только с точки зрения его носителя, но и наблюдателя.

Например. Мужчина влюблен в женщину, которая не отвечает ему взаимностью. Женщина даже не знает этого. Этого не знает никто. Мужчина страдает молча, никому ничего не говоря, ни единым словом не давая понять, что творится в его душе. Его жизнь течет так, как будто этого чувства и не существует. Так вот, существует ли его любовь, пока о ней никто не знает?

Возьмем другой пример. Муж и жена думают, что любят друг друга, но это неправда. Между собой и на людях они ведут себя так, будто любят друг друга; никто из окружающих не сомневается в их любви. Но это неправда. Для кого, однако, это неправда?

Может быть, это сама природа. Бывают случаи, когда нам кажется, что природа — высший разум, наблюдающий за нами. Не знаю. Чтобы понять, мне необходимо заснять на пленку. Оба вышеупомянутых случая взяты из жизни. Это, бесспорно, новый, увлекательный материал. Однако, после того как я высказал свои сомнения относительно реальности чувств сегодня, возможно, для меня настало время заняться другой темой. Правда, сами мы сегодня перестали в чем-либо сомневаться, поскольку все вообще стало неопределенным, колеблющимся между крайностями: принципами знания и принципами морали, основой власти и основой философии, сферой закона и сферой политики. Реальность вокруг нас стала расплывчатой и нематериальной. То, что происходит внутри нас, подобно появлению световых точек на фоне тумана и темноты. Наша конкретная реальность призрачна и абстрактна.

Но по крайней мере есть одно положительное начало: искренняя попытка, пусть даже немногих, понять действительность и найти выход. И если мои картины имеют какую-то цель, то она состоит в том, чтобы внести свой скромный вклад в эту попытку.

Когда я перечитываю сценарии, меня обуревают

воспоминания о тех моментах, которые вдохновили меня на создание этих вещей. Посещение мест, где должно разворачиваться действие, разговоры с людьми, постепенное рождение картины в ее основных образах, в ее интонации, в ее ритме — все это очень важно для меня. Написание сцены — это промежуточная фаза, она необходима, но временна. Чтобы снять фильм правильно, я должен оживить свои воспоминания, воскресить те эмоции, те чувства, ту образную интуицию, ту уверенность, которые испытывал тогда. Споры, возникающие во время разработки сцены, как правило, хладнокровный и планомерный поиск конструкции, технического решения, конечно, в очень большой степени способствуют лучшей подаче сюжета. Но все это может охладить первоначальный энтузиазм. Вот почему во время работы часто возникают критические моменты, когда кажется, будто сюжет разваливается и все надо переделывать заново. Единственное, что остается, — прекратить работу. Наедине с собой я начинаю мысленно прокручивать фильм, обдумывать его детали, вспоминая, как я постепенно открывал их во время подготовительного периода.

Я говорю это не для того, чтобы умалить значение труда моих сотрудников, но потому, что в такие сложные моменты именно мне приходилось возрождать фильм к жизни, не дать ему заблудиться в лабиринтах споров или увянуть в пустыне усталости. Трудно верить в то, что ты делаешь, если видишь перед собой усталое лицо, пусть даже дружеское.

В работе над этими четырьмя фильмами я чаще всего видел перед собой лица Тонино Гуэрры и Элио Бартолини. Первый, он ближе мне, — поэт, пишущий на диалекте, второй — писатель. Они очень отличны один от другого и от меня: Гуэрра — в своих достоинствах, Бартолини — в своих недостатках. С Тонино мы долго и жаростно спорим, и этим он полезен для меня. Но с ним я могу и молчать столько, сколько хочу, не чувствуя смущения. В этом смысле он для меня даже еще полезнее.

Читая эти сценарии, я испытывал довольно странное чувство — некое оцепенение вперемежку с легким раздражением. И я думаю, что понимаю почему. Написание сценария — это поистине неблагодарная работа. Вы должны на какое-то время описать образы словами, которые позже будут не нужны, и это уже само по себе противоестественно. Более того, это описание может быть

только общим или даже фальшивым, поскольку в сознании образы существуют не обозначенными конкретными выражениями. Иногда приходится описывать погоду: «Небо ясное, но большие облака затянули горизонт. Как бы выныривая из этих облаков, на горизонте появляется машина Х». Разве это не абсурд? Другой пример. Возьмем следующую сцену из «Затмения».

Дом Пьеро. Типичный дом римской буржуазии. Прихожая — темная, большая и холодная. Виттория, которая входит с улицы из сияющего света, останавливается в нерешительности, как будто интерьер дома — эти высокие потолки, анфилады комнат, черная тяжелая мебель, избыток безделушек на ней — оттолкнул ее. Она садится на сундук рядом с вазой с двумя зонтиками, опустив руки между колен. Пьеро, стоящий рядом, чувствует смущение.

Теперь давайте посмотрим фильм. Виттория входит, останавливается, чтобы посмотреть на старинную картину на стене, проходит в комнаты, задерживается перед окном, разглядывая дом, расположенный напротив, где в черной рамке окна появляется какая-то женщина, появляется и тут же исчезает, как бы проглоченная тенью. Виттория поворачивается к сундуку. Пьеро стоит рядом с дверью, ведущей в жилые комнаты.

Почему я изменил это? Да потому, что, когда сцена писалась, мы не имели никакого представления о том, как будет выглядеть дом Пьеро; таким образом, сценарий имел для меня ценность только как психологический набросок, и то до определенного момента. В фильме Виттория, появившись, сразу же проходит в глубь дома, и Пьеро это не смущает — такое поведение больше соответствует характерам персонажей. Все изменения были подсказаны мне реальными обстоятельствами во время съемок.

Точное представление о сцене у меня появляется только тогда, когда я заглядываю в глазок кинокамеры и начинаю давать указания актерам; только когда я слышу диалоги из уст самих актеров, я понимаю, на правильном ли я пути.

Если бы это было не так, картины оказались бы неудачными иллюстрациями к сценарию. Такое нередко случается, но я не одобряю подобного метода создания фильмов.

Написав «подобного метода создания фильмов»,

я подумал, что существовали и другие методы. Десять лет назад сценарии были полны техническими терминами, такими, как крупный план, наплыв, операторская тележка, панорама и т.п. Сегодня все это исчезло, но мне кажется, и это еще не все. Сценарии постепенно будут все больше уподобляться кратким рабочим заметкам, а фильмы будут «писаться» непосредственно кинокамерой в процессе съемок. Это подтверждает и опыт других искусств, таких, как музыка и живопись, которые необратимо устремились к более свободным формам. Мир меняется. Почему бы не изменить и кинопромышленность? Прошло так много времени с тех пор, как был показан «Малыш», о котором писали, что это «великая история, с новым и тонким подходом, простая и трогательная, рассказанная Джекки Куганом и Чарли Чаплином».

Сегодня фильмы имеют другую функцию, другие критерии. Голливудский миф развенчан. Киномиф развенчан. Именно в Голливуде Мэрилин Монро совершила самоубийство.

Почти что с умилением, будто умершего друга, я вспоминаю своего профессора истории экономики в университете, который часто говорил: «Для нас, стариков, фильмы — то же, что виноград для лисы из басни Федра: «Еще не зрел он, не люблю кислятины». Но все же у меня хватает мужества называть вещи своими именами. Время от времени я даже листаю какой-нибудь ваш журнал. Сколько же красивых фотографий, сколько красивых фотографий!»

МНЕНИЕ РЕЖИССЕРА: КИНО — ЭТО ПРАВДА

Кинокамера, установленная перед замочной скважиной, — словно глаз любопытного, который пытается разглядеть все, что может увидеть. А остальное? То, что остается за краями замочной скважины?

Правда, можно сделать десять, сто, двести скважин, приставить к ним столько же кинокамер, отснять тысячи километров пленки. Но чего вы этим добьетесь? У вас получится куча материала, в которой перво-степенно важные аспекты того или иного события окажутся рядом с несущественными, случайными, нелепыми, даже смехотворными. И вам придется сокращать, отбирать.

Но ведь реальное событие включало в себя и эти аспекты, второстепенные, наносные, как будто лишние. Отбирая, вы его искажаете. Можно сказать, что вы его интерпретируете. Старая песня. Жизнь — штука не простая и не самая понятная; даже история, я имею в виду науку, не отражает ее полностью...

Или вспомним, например, известные опыты Пудовкина, который, меняя порядок монтажа некоторых крупных планов, тем самым изменял смысл всего эпизода. Человек, который смотрит с улыбкой на тарелку супа, — гурман, но если тот же человек, с той же самой улыбкой смотрит на мертвую женщину, он — циник.

Но тогда, зачем замочная скважина, сотни кинокамер, горы материала?

Сегодня этот тип кино, утвердившийся со времен итальянского неореализма, называется «чинема-веритá» или «кино-правда». Странники метода доказывают его абсолютную объективность. В таком случае идеальным инструментом для исполнения их целей мог бы стать регистрационный аппарат, придуманный Сильвио Чеккато, директором Кибернетического центра при Миланском университете. Однако мы не можем игнорировать тот факт, что и этой машине нужна программа.

Кроме того, у этого аппарата предусмотрены разные операции, не только чисто описательные, но и оценочные, избирательные, даже планирующие. А в будущем их станет еще больше. Со временем такая машина даже

сможет заменить хроникеров, репортеров ежедневных газет. Сможет водить автомобиль. Но и в этом случае мы все-таки должны будем дать ей адрес. В общем ей нужна информация и команды.

Так же обстоит дело и с режиссерами «прямого кино», которые с кинокамерой «Кутан» под мышкой врезаются в уличную толпу, чтобы снимать свои репортажи. Все равно у них должна быть идея, должна быть позиция. А без этого их кинокамера останется мертвой: ведь и наимогущественнейший калькулятор, с нечеловеческой памятью и миллионным набором всевозможных комбинаций, мертв, пока в него не заложат программу.

Недавно в Париже я присутствовал при съемках одного фильма. Какой-то даме задавали вопросы и записывали на магнитофон ее ответы. Потом ей предложили выучить эти ответы наизусть, и стали снимать сцену. Как и следовало ожидать, сцена получилась совершенно фальшивой.

Как-то я остановился в одном местечке, недалеко от Валданьо, чтобы выпить чего-нибудь в баре. Это заведение оказалось расположено на маленькой и очень ветреной площадке. Но как фотогеничен ветер! Дома вокруг площади стоят несколько особняком, и ветер пронизывает их насквозь, свободно гуляет между ними, пошвыстывая и поднимая облака пыли, моментально окутавшей меня с ног до головы, а потом поднимает их вверх, где они парят над крышами и становятся еще более белыми в контражном освещении. Изнутри эта сцена выглядит еще лучше. Огромная стеклянная витрина позволяет посетителям бара увидеть почти всю площадь, которая в глубине заканчивается стеной, перерезающей пейзаж по горизонтали. Небо над стеной блекло-голубого цвета от пыли. Яркость возвращается к нему постепенно, как бы наплывом, по мере того как рассеивается облако пыли.

Однако это странно. Я передвигаюсь по залу, пытаюсь найти правильный угол съемки, и не нахожу его. Не знаю, как бы я выкрутился, если бы мне нужно было снимать то, что я вижу. А может быть, трудность эта возникла оттого, что в тот момент у меня не было никакой истории, которую я хотел бы рассказать, и поэтому зрительная фантазия работала вхолостую.

Я возвращаюсь к стойке бара, девушка уже пригото-

вила мой заказ. Она брюнетка, со светлыми и меланхолическими глазами. Ей лет двадцать восемь, она уже немало располнела. Жесты медленные и точные. Она смотрит в окно на обрывки бумаги и листья, которые подхватывает с земли и кружит ветер. Я спрашиваю ее, всегда ли здесь так. Она отвечает: «Ну да!» — и больше ничего. Потом садится на табурет, руку кладет на кофейный автомат, а голову — на руку. Она кажется усталой, сонной, вялой, а может быть, погруженной в мрачные мысли. Так она и сидит неподвижно в этой позе, и в своей неподвижности превращается в персонаж.

Мне кажется, что это тоже один из способов делать «киноправду». Придумать человеку его историю, которая соответствовала бы его внешности, позе, весу, объему в данном пространстве.

Я медленно передвигаюсь к краю стойки и оказываюсь у девушки за спиной, а она, таким образом, выходит на первый план. В глубине зала — покосившийся витраж. Снаружи — ветер, пыль, которая ложится на стекло и, как жидкость, быстро стекает вниз. Отсюда, с этой точки, из-за спины девушки, устанавливается правильное соотношение между тем, что происходит на улице и здесь, внутри, — образ найден. Весь смысл — в белой, как бы несуществующей реальности снаружи и в темных пятнах, включая и девушку, внутри. Она тоже один из предметов. Персонаж без лица, без истории. Этот кадр сам по себе так хорош, что не нуждается ни в каких дополнительных разъяснениях.

И все-таки я подхожу к ней и, пока она готовит для меня вторую порцию, спрашиваю, как ее зовут. «Делитта». — «Как?» — «Делит-та». — «Как преступление?»¹ — «Да, только «а» на конце». Я с удивлением смотрю на нее. «Это отец, — объясняет она. — Он говорил, что в его положении иметь детей — преступление, но мать очень хотела ребенка, и тогда он сказал: ладно, только мы назовем его Делитто. А так как я — женщина... Вот».

Я мог бы изнурять ее своими вопросами, я мог бы весь день ходить за ней по пятам по сквозящим улицам

¹ Здесь игра слов. «Делитто», с мужским окончанием на «о», означает в переводе с итальянского «преступление». Слова «делитта» и имени Делитта в итальянском языке нет.

ее ветреного городишка, но я уверен, что в ее наверняка чистеньком и аккуратном доме я бы не обнаружил ничего необычного и что единственной, совершенно нелепой странностью в ее жизни было только это имя: Делитта, как делитто, только с «а» на конце.

1963

КАК «ВИДИТ» РЕЖИССЕР

Режиссер такой же человек, как все остальные. Только жизнь у него не совсем обычная. Для него жить означает видеть. Видит и художник. Но если художник открывает статичную реальность или застывший в знаке ритм, то режиссер схватывает реальность в движении, в развитии, в моменты расцвета и увядания и воссоздает это движение заново, как свою концепцию бытия. Не звук — слово, шум, музыка. Не образ — пейзаж, поза, жест. Но неразрывное целое во всей своей многомерности, из которой как раз и складывается его единство. И здесь в игру вступает категория времени, в самом новом и современном понимании. Именно в интуиции кино сможет обрести качество нового вида искусства, не только изобразительного. Люди, с которыми мы встречаемся, места, которые посещаем, факты, свидетелями которых мы являемся, — сегодня для нас в первую очередь имеют значение пространственные и временные отношения между ними, силы притяжения и отталкивания.

Мне кажется, что это особый способ контакта с реальностью. И особая реальность. Утрата этого контакта, вернее, такого способа контакта означает конец творчества.

Для режиссера в силу сложности самой материи, с которой он имеет дело, может быть, важнее, чем для любого другого художника, этическая ангажированность, моральный долг. В том смысле, что усилия режиссера должны быть направлены на то, чтобы исследуемая им реальность была частью общей, большой реальности, подобно тому как наше личное время каким-то таинственным образом связано с космическим временем. Но эти усилия окажутся тщетными, если мы не сумеем искренне, честно работать с материалом, который дает нам сама жизнь.

Белое небо. Пустынный берег, безжизненное море. Белые отели в спячке. В белом кресле на "Promenade des Anglais" в Ницце сидит служитель пляжа, негр в белой майке.

Раннее утро. Солнце с трудом пробивается сквозь

легкую пелену тумана. Все как обычно. На пляже — никого. В воде, в нескольких метрах от берега, только один купающийся, и тот лежит неподвижно, как мертвый. Ни единого звука, кроме шума моря, никого и ничего, кроме этого тела, покачивающегося на волнах. Служитель спускается на пляж, входит в помещение раздевалок. Оттуда появляется девушка и идет к морю. На ней телесного цвета купальник.

Короткий вскрик, резкий и сухой, как щелчок выстрела. Достаточно одного взгляда на этого купающегося, чтобы понять, что он мертв. Бледное лицо, на губах пена, окаменевшие челюсти, редкие волосы слиплись на лбу, глаза широко раскрыты, но в них застыла не смерть, а сожаление о жизни. Его выбросило на пляж, он лежит лицом вверх, ступни неестественно вывернуты. За те несколько минут, что служитель пытается сделать ему искусственное дыхание, пляж заполняется людьми.

Мальчик лет десяти, изо всех сил работая локтями в толпе зрителей, проталкивает перед собой девочку лет восьми. «Смотри,— говорит он,— видишь его?» «Да»,— отвечает она очень тихо. «А пену на губах видишь?» — «Да». — «А видишь, как живот раздуло, тебе видно? Там полно воды». Девочка смотрит молча, как замороженная. А мальчик с какой-то садистской радостью продолжает твердить свое. «Пока он белый, но скоро посинеет. Смотри, под глазами уже синее, видишь?» Девочка молча кивает. На ее лице появляется выражение отвращения, ее мутит. Глаза мальчика, заметившего это, искрятся весельем. «Боишься?» — «Нет»,— отвечает девочка дрожащим голосом. «Боишься»,— настаивает мальчик и повторяет, напевая, как дразнилку: — Боишься... боишься...»

Через десять минут появляется полиция. Пляж пустеет. С полицейскими остается лишь служитель пляжа. Потом уходит и он: его окликнула синьора с фиолетовой челкой — в этот час он занимается с ней гимнастикой.

Шла война. В Ницце я ожидал визу, чтобы уехать в Париж и присоединиться там к Карне, у которого я был ассистентом. Проходили дни, полные нетерпения, тоски и ожидания известий с фронта, так и не сдвинувшегося

с абсурдной линии Мажино. Предположим, нам надо написать эпизод для фильма, который отражал бы все эти обстоятельства и состояние души. Прежде всего я бы выбросил из описанной выше сцены сам «факт», то есть случай с утопленником, и оставил бы только тот образ, который возникает в первых четырех строчках рассказа. В этом белом побережье, в этой одинокой фигуре, в этой тишине, по-моему, есть какая-то удивительная сила. Тогда как «факт» ничего к этому образу не добавляет. Он лишний. Я прекрасно помню, что, когда это случилось, я даже отвлекся, разрядилось душевное напряжение, не оставлявшее меня все эти дни.

Настоящую пустоту, нездоровье, тоску, отвращение, летаргию всех чувств и желаний я ощущал среди этой белизны, среди этого небытия, которое обретало форму, начинало жить лишь рядом с какой-нибудь черной точкой.

1963

Очень холодно. Я ощущаю это сам и замечаю по другим. Холод сковал бы меня всего, если бы я поддался ему, то есть если бы я хоть на минуту отвлекся от своих дел. Но их у меня слишком много. Впрочем, никаких конкретных дел у меня нет, выражаясь точнее, я вообще абсолютно ничего не делаю — во всяком случае, так наверняка решил бы человек, наблюдающий за мной со стороны. Но это неверно. Я занят тем, что смотрю на лес, который мало-помалу становится белым. Я занят также менее важными чисто практическими делами: наблюдаю за рабочими, чтобы не сидели сложа руки, или показываю побельщикам места, которые еще надо закрасить. Но то и дело возникает новая незакрашенная сосна, и, если выбелить куст не представляет никакого труда, вершина 40-метровой сосны только ведь снизу кажется просто зеленой точкой, а побельщику с верхних перекладин лестницы эта же вершина дерева предстает как гигантское переплетение множества зеленых ветвей, попробуйте-ка все это выкрасить в белый цвет! Человек, стоящий на лестнице, наклоняется еще ниже, и лестница начинает слегка раскачиваться; от страха у меня перехватывает дыхание, ведь этот человек рискует жизнью из-за меня, а я, как бы там ни казалось со стороны, отнюдь не равнодушен к таким вещам.

Но наряду с этими мелкими заботами есть одна, полностью поглощающая мое внимание,— наблюдение за лесом, который постепенно меняет свою окраску. В темноте, а точнее, при свете прожекторов я пытаюсь представить себе, как эти белые, нет, сероватые деревья будут завтра выглядеть на фоне серого неба (вот уже неделю затянутого плотной облачной пеленой), цементных заводских стен и труб. Сейчас ночь, и потому ответ на этот вопрос может быть подсказан только интуицией — и тем сильнее меня мучает эта загадка. Откровенно говоря, этот вопрос возник у меня в первый раз совсем недавно. Когда я сказал, что лес нужно выкрасить в белый цвет, никакого вопроса у меня еще и в помине не было. Решение пришло совершенно спонтанно, под впечатлением образа, который возник в моем сознании. Ни тени сомнения в ту минуту. Оно не появилось у меня и тогда, когда люди, услышав о моем намерении, посмот-

рели на меня так, будто они впервые в жизни услышали о существовании этого цвета (если, конечно, белый цвет можно назвать «цветом»). И они немедленно захотели узнать причину, по которой я пожелал выкрасить лес, словно, назови я любой другой цвет, мое желание не вызвало бы у них ни малейшего возражения; словно, назови я красный, голубой или зеленый цвета, являющиеся (возможно, до поры до времени) основными цветами хроматической гаммы, никаких вопросов не последовало бы вовсе. Я терпеть не могу, когда мне задают вопросы, потому что задающие их люди ждут от меня всегда точного и вполне определенного ответа и тем самым вынуждают меня мыслить рационально, тогда как во время работы я нахожусь на уровне интуитивном, то есть более низком. И потому любые вопросы я воспринимаю просто как звуки, лишённые малейшего значения. В эти моменты я особенно остро чувствую свою близость к животному миру, то есть тогда на меня смотрят так, будто я действительно превратился в животное, и, вполне возможно, так оно и есть. Признаюсь, это имеет и свои преимущества, потому что меня оставляют в покое. Однако в эту ночь все обстоит по-другому. Всякий проходящий мимо человек, привлеченный светом, шумом, зрелищем облака белой краски или чем-нибудь еще, присоединяется к толпе зевак и спрашивает: «Почему они белые?», не уходит и как замороженный начинает разглядывать рабочих, которые орудуют большим насосом, установленным на грузовике; из этого насоса, как я уже сказал, вылетает громадное белое облако. Другие рабочие поднимаются на очень высокие лестницы, чьи вершины исчезают во тьме, или же переносят с места на место прожекторы и электрокабели, или наполняют бидоны краской, или жгут траву на лугу, который как раз должен быть не белым, а темным. Они жгут ее похожими на огнеметы ручными насосами, которые выбрасывают струю воспламеняющейся жидкости. Это, должно быть, завораживающее зрелище, ведь всю площадку заволочла белая мгла. Мы стали похожи на рудокопов. Прохожие останавливаются, происходящее их забавляет, вскоре они подходят ближе и спрашивают (с таким видом, будто им хочется воскликнуть: «Здорово!» «А, понимаю». «Поразительно!» «Невероятно!» «Но вы мне только одно объясните...»): «Почему они белые?»

Это может показаться странным, но, когда я впервые

здесь очутился в поисках природы для задуманного фильма, я сразу же попытался сформулировать ряд предположений насчет того, какой — ну, скажем так, причем не совсем удачно — поэтический смысл можно вложить в этот небольшой лес, вид которого говорил о полной неприменимости к нему этого слова — «лес». И я попытался понять, почему это так, одновременно подыскивая ту точку, с которой можно было бы снять этот лес. И так, прежде всего здесь не было тишины, лесной тишины. Даже углубившись в этот лесок (что я сразу же и сделал), нельзя было уловить ни малейшего лесного шума или запаха; всем этим деревьям пришлось впитать, слегка их приглушив, звуки и запахи находившегося рядом города или, точнее, его окраин. Лесок был взят в кольцо дорогами, буквально осажден ими: машины, мотоциклы, автокары и даже поезда безостановочно пронеслись мимо, а их шум накладывался на постоянный рокот установок, изредка прерываемый пронзительными свистками. К тому же вся эта зона была отравлена желтым дымом с едким запахом. И рокот, и дым доносились с большого завода (около 3000 рабочих), построенного когда-то посреди густого соснового бора, от которого сейчас только и осталось что этот лесок. Завод работает круглосуточно. Однажды я спросил у его хозяина, не мог ли бы он остановить завод на несколько минут, чтобы дым из трубы не попадал в кадр. И он ответил: «Вы знаете, во что мне обойдется одна минута простоя? В 150 миллионов лир!»

Равенна, как известно, еще 20 лет назад была окружена большими сосновыми лесами, которые сейчас вымирают. Это можно заметить невооруженным глазом — сухие, скрюченные деревья, чье существование иначе чем безнадежным прозябанием и не назовешь. Зона, о которой я упомянул выше, — это самый близкий к городу лес, и поэтому я ежедневно проезжал мимо него во время наших поездок на выбор природы. Мало-помалу я настолько увлекся изучением того, что находилось рядом с лесом и за ним, что лес стал для меня чем-то незаметным, простым фоном, мелькающим за стеклом машины. И таким образом этот лесок каждый день утрачивал какую-то часть своей природной определенности. Хотя нет, «природное» — не совсем подходящее слово; скорее, он утрачивал то, что когда-то и составляло его определенность именно как леса, великолепной и уни-

кальной природы, ныне легко заменимой, потому что сегодня вполне естественным кажется как раз исчезновение леса и возникновение на его месте чего-то совершенно нового: новых форм, новых объемов, новых цветов. В сущности, идея этого леса растворилась и ускользала от меня, возникая затем в разных обличьях: как пейзаж за окном кабинета X в эпизоде номер такой-то, как фон первой натурной сцены и т. д. И так, пока лес не обрел наконец (я говорю «наконец», поскольку все это явилось результатом некоего процесса уяснения) новое качество, а именно проблемы номер 1, имеющей самое прямое отношение к тому эпизоду, который я ранее придумал. Одно мне было абсолютно ясно — нужно убрать зелень, если я хочу, чтобы пейзаж обрел подлинную и своеобразную красоту, которая сложится из сухих серых и густо-черных цветов и, может быть, бледно-розовых и желтоватых пятен, из труб и мелькающих вдали рекламных щитов с афишами. Зеленый цвет не исчез совсем — в него была выкрашена труба, которая сначала тянулась вдоль заводской стены, а потом стремительно и элегантно уходила вверх, на головокружительную высоту, перегоняя все растущие неподалеку деревья. И вот, когда спустя какое-то время продюсер сказал мне, что в ближайшее воскресенье можно снимать сцену на лесной опушке, и спросил, что мне нужно для съемки, — в этот момент на меня снизошла уверенность (если здесь вообще можно о ней говорить) в том, что этот лесок должен быть выкрашен в белый цвет. Точнее, в грязновато-белый, который потом, если все сложится удачно, превратится на цветной пленке в нечто серое, напоминающее небо этих дней, или снег, или же цемент.

Этот серый цвет присущ небу, туману, цементу (кстати, цемент производят в двух шагах отсюда, и в огромных количествах), и это сходство дошло до моего сознания только сейчас, ночью. Я начинаю думать о нем, так как мне нужно во что бы то ни стало найти оправдание тому морю работы, у истоков которого стою я один. К тому же я должен заглушить сомнения и отрешиться от забот, осаждающих меня со всех сторон. Сомнение первое: даст ли покраска леса тот эффект, на который я рассчитываю? Сомнение второе: не подумает ли зритель, что это просто выпавший снег? Первая забота: если начнет моросить дождь, он смоев всю краску. Вторая забота: если завтра выглянет солнце (а этот

таинственный объект обожает подобные шутки), весь труд пойдет насмарку, потому что с выбранной для съемки общего плана точки дерева — при контражном освещении — получатся черными, а не белыми; ракурс же съемки я изменить не могу, потому что мы красим только одну сторону леса. Я закрываю на мгновение глаза и, как можно спокойней, пытаюсь представить себе лес, выкрашенный в... ужасный бурый цвет — цвет зимней, безжизненной земли. И чего же я добьюсь в таком случае? Я открываю глаза и смотрю на рабочих, измотанных до последней степени: сейчас три часа ночи, они работают без перерыва уже шесть часов; впрочем, я тоже, но мой труд и моя усталость не так заметны. Холод усилился. Большой труд, установленный на грузовике, сломался, и труд маляров становится просто невыносимо тяжким. Нужны еще рабочие. Мы посылаем одного из местных за ними, спокойно спящими сейчас в своих постелях. С вершины лестницы падает ручной насос, а за ним 40-метровый шланг. Нет, он не упал, маляр нарочно сбросил его вниз. Это сильный, широкоплечий человек, но с него довольно, он спускается на землю и говорит: «Мне нужно полмиллиона». Директор группы обращается к наблюдающим за этой сценой людям: «У кого найдется полмиллиона для этого синьора?» Никто не смеется. Рабочий уходит вместе со своим помощником. Что, если за ними последуют остальные, а наверху останутся незакрашенные места? При этой мысли меня охватывает такой ужас, что все сомнения сразу исчезают. Почему деревья белые, беловатые или серые? Потому что потому, и все тут. Если бы я захотел, я мог бы говорить об этом очень долго: например, рассказать, что здесь абсолютно никого не волнует судьба вымирающих деревьев, что в каналы и водоемы спускают заводские отходы, вода в них становится черной или желтой и уже непохожей на воду — можете спросить об этом у рыб, чьи внутренности забиты нефтью. Сегодня мимо этих деревьев проплывают корабли. Ведь Равенна — это второй по величине порт Италии, не правда ли? Завод стал страшной судьбой всех, кто здесь живет, он изгнал из их существования всякую неожиданность и случайность, сделал его призрачным; над всем царит синтетика, и поэтому деревья рано или поздно превратятся в предметы антиквариата, в нечто столь же древнее, как и лошади. Очевидное вымирание леса, превращение

цветущего и живого в бесплодное и опустошенное, подчинение прежнего совершенно обесцвеченному новому — разве не это происходит уже многие годы, унося все с неумолимостью стремительного потока?

Но я не хочу об этом говорить и не могу объяснить причины своего отказа. Я могу и должен объявить продюсеру о том, что теперь все кончено: да, настало утро, на чистом небе сверкает солнце, и нет ни малейшей возможности снимать, и я выбрасываю этот эпизод из картины. В фильме не будет белого леса. Вот почему я о нем написал.

1964

ВИДЕНИЕ, КОТОРОЕ ВСПУГНУЛА ТРУППА

В «Блоу-ап» я хотел воссоздать реальность в отстраненной форме. Вынести на рассмотрение «существующую действительность». Это точка отсчета в изобразительном решении фильма, которое строится в полном соответствии с одной из главных его тем: видим ли мы истинную сущность вещей.

«Блоу-ап» — спектакль без эпилога, вроде тех историй, в которых Скотт Фицджеральд в двадцатые годы демонстрировал свое разочарование жизнью. Работая над фильмом, я стремился к тому, чтобы ни один человек, посмотрев его, не смог сказать: «Блоу-ап» — фильм типично англосаксонский. В то же время я не хотел, чтобы его называли итальянским. Когда я его придумал, то считал, что действие фильма происходит в Италии, но потом понял, что эту историю невозможно локализовать ни в одном итальянском городе. В нашей стране нет таких персонажей, как Томас. Тогда как для Лондона тех лет, к которым относится действие фильма, напротив, очень типична эта обстановка модных фотографов. Кроме того, Томас оказывается втянут в события, которые опять-таки легче связать с лондонской жизнью, чем, например, римской или миланской. Для него характерен тот же образ мыслей и стиль жизни, что и для многих других английских художников, писателей, публицистов, музыкантов, близких движению «поп-арт». Не случайно он заявляет, что не признает никаких иных законов, кроме закона анархии, и в то же время сам живет по заведенному ритуалу.

До начала работы над фильмом я как раз провел несколько дней в Лондоне вместе с Моникой Витти, которая снималась у Джозефа Лоузи в «Модести Блейз». Именно тогда мне пришло в голову, что Лондон — идеальная декорация для задуманного мной фильма. И все-таки у меня не было мысли делать фильм о Лондоне.

Эта история с тем же успехом могла произойти в Нью-Йорке или Париже. Но я точно знал, что для

моего варианта этой истории нужно серое небо, а не пастельно-голубое. Я искал реалистические краски и, обдумывая фильм, заранее отказался от некоторых технических приемов, найденных в «Красной пустыне». Тогда я много работал над тем, чтобы с помощью телеобъектива приблизить перспективу и тем самым как бы сконцентрировать, спрессовать характеры и предметы в пространстве, столкнуть их между собой. В «Блоу-ап» я, наоборот, отодвинул перспективу, попытался дать больше воздуха, больше пространства между вещами и людьми. Только один раз я использовал в фильме телеобъектив, когда меня вынудили к тому обстоятельству: в сцене с толпой.

Труднее всего было передать осязаемое насилие реальности. Часто самые нарядные, даже приторные цвета смотрятся грубыми и агрессивными. В «Блоу-ап» большое значение имеют любовные сцены, при этом акцентируется холодная, рассудочная чувственность. Проявления рассудочности особенно подчеркиваются: молодая женщина, которую Томас видел в парке, раздевается, демонстрируя Томасу свое тело в обмен на негатив.

Томас становится свидетелем любовной сцены между Патрицией и ее мужем, и его присутствие, кажется, усиливает напряженность.

Эти сцены делали почти невозможными съемки фильма в Италии. Цензура никогда бы не пропустила некоторые сцены. Хотя во многих странах мира она стала заметно терпимее, в моем отечестве находится ее священный престол.

Например, в фильме есть сцена в ателье фотографа, когда две молодые женщины лет двадцати ведут себя довольно вызывающе, скажем так. Но в этой сцене нет ничего эротического или вульгарного. Она легкая, непринужденная и, как мне казалось, даже забавная, смешная. Конечно, она может показаться кому-то «неприличной», я не могу помешать этому. Но мне нужны были эти образы в контексте фильма, и я не хотел отказываться от них только из-за того, что они могли бы кому-то не понравиться.

Как я уже не раз говорил, повествование в моих фильмах строится не на логической последовательности идей, связанных между собой и вызывающих одна другую, но как бы на вспышках идей, спонтанно рож-

дающихся каждое мгновение. Поэтому сейчас я отказываюсь говорить о замысле фильма. Я просто не могу, не умею анализировать свои незаконченные картины. Я — создатель фильма, то есть человек, который искренне стремится поделиться своими мыслями. Я всегда что-то рассказываю, но никогда не знаю заранее, насколько моя история связана с окружающей действительностью.

Обдумывая этот фильм, я не спал по ночам, размышлял, записывал, делал наброски. Очень скоро эта история увлекла меня возможностью множественных решений, и я пытался проиграть все ее варианты. Но в один прекрасный день я сказал себе: хватит, пора делать фильм, попробуем хорошо ли, плохо ли рассказать его, а потом... На этой стадии я нахожусь и по сей день, когда работа над «Блоу-ап» уже идет полным ходом. Откровенно говоря, я и сегодня не совсем уверен в том, что делаю, так как все еще нахожусь в «тайнстве» создания фильма.

Мне кажется, что я работаю, руководствуясь одновременно рассудком и интуицией. Например, несколько минут тому назад я уединился под сенью деревьев английского парка, чтобы подумать над следующей сценой, и попытался поставить себя на место главного героя в тот момент, когда он обнаруживает труп. Я приблизился к воображаемому трупу — и в тот же миг полностью слился со своим героем. Я ощутил его волнение, его эмоциональное состояние, чувство потрясения, когда он увидел тело, ясно представил, что он подумал, как действовал потом. Но все это длилось лишь несколько минут, одну или две. Ко мне присоединилась остальная часть съемочной группы, и видение рассеялось.

РАССКАЖУ ВАМ О СЕБЕ, ЧТОБЫ РАССКАЗАТЬ О ФИЛЬМЕ

Есть много способов говорить о фильме, и есть много людей, умеющих это делать. Критики, писатели, философы, психиатры, зрители, даже художники и архитекторы. Но у автора фильма есть только один способ: говорить о себе. Это может быть легко или трудно. Для меня это невозможно. К тому же, я считаю, что бы режиссер ни говорил о себе и своей работе, это не помогает понять ее. Особенно если речь идет о старом фильме. Поэтому лучше рассказать о каком-нибудь случае во время съемок. Конечно, представление будет неполным, зато наглядным. Так делаются фильмы? Нет, не так. Так было только с «Приключением».

Начать можно было бы с воздушного смерча. Когда я увидел, как он закручивается над морем и поднимается вверх, как огромный гриб, шляпка которого утопает в облаках, я позвал оператора, чтобы сразу начать снимать. Но Моника Витти испугалась, и тогда один из рыбаков, работавших с нами, сказал ей, что умеет заговаривать смерчи, будто бы его отец сообщил ему магические слова в церкви в ночь перед рождеством. И в самом деле, он произнес их, и смерч рассеялся. Я страшно разозлился, потому что этот смерч — великолепный пластический материал, как раз то, что мне было нужно, чтобы придать острову таинственность. На следующий день я хотел уволить рыбака, но не сделал этого, потому что он появился с подвязанной щекой, которую ему разнесло, как футбольный мяч. У него вдруг страшно разболелись зубы — божья кара за то, что он полез не в свое дело и, изгнав смерч, помешал исполнению высшей воли.

Может быть, еще стоит объяснить, что все это происходило в Панареа, на Эолийских островах, и что каждое утро мы отправлялись на шлюпке к утесу Лиска-Бьянка в двадцати минутах от Панареа. Когда море было спокойным, можно было наблюдать выхлопы воздуха и пара на поверхности воды, рассыпавшиеся множеством серных пузырьков. Но оно почти никогда не было

© "Cinema Nuovo", 1983

спокойным, оно постоянно штормило силой в восемь-девять баллов. И во время коротких поездок мы буквально рисковали жизнью. Мне кажется, что тогда я его ненавидел, это море.

Пароходы временно прекратили обслуживание линии, и мы питались заплесневевшими рожками и галетами. На острове водились дикие кролики, но они были чем-то больны. Сигарет не было. И зарплаты, между прочим, тоже. В один прекрасный день обслуживающий персонал забастовал, все решили вернуться в Рим, как только будет восстановлена линия. Мы заочно завербовали других рабочих, которые должны были прибыть на том же пароходе. Это произошло, если не ошибаюсь, через месяц. Но на пароходе они встретились, поговорили, и из вновь прибывших на берег никто не сошел. Нас осталось шесть или семь человек — актеры, оператор, директор картины и мои ассистенты. Мы научились таскать на себе прожектора и устанавливать их чуть ли не в открытом море. Однажды ночью волнение на море помешало нам вернуться в Панареа, и нам пришлось ночевать на утесе. Когда мы попытались сесть в шлюпку, волна сорвала со швартов плот, на котором находились два человека, и унесла его в море. Всю ночь я смотрел в море — это был настоящий ад, и двое несчастных во власти обезумевшей стихии. Я слышал, как волны бьются о камни, видел освещенные луной брызги, долетавшие даже сюда, на скалу. Плот мы нашли на рассвете с совершенно измученными, изнуренными людьми. Ясное небо, ослепительное солнце, на море — восьмибалльный шторм.

Вспоминаю также поездку на Липари — туда мы отправились, чтобы посмотреть отснятый за два месяца материал. Мы наблюдали, как с горизонта поднимаются огромные волны, и казалось, что наше суденышко не сможет их преодолеть. Но преодолело, волну за волной. Материал мы посмотрели. Он оказался мне ужасным. Из Панареа можно было звонить, что было, то было. Еще со времен войны там остались два американских аппарата — передающий и принимающий. Работали они от ручного мотора, и почтовый служащий частенько ходил с подвязанной рукой — растягивал ее, крутя вертушку. Но когда он был здоров, можно было звонить. Случалось, что какой-нибудь владелец портативного приемника, оказавшийся на

Расскажите о фильме
с

острове, настраивался на ту же волну, что и передающий аппарат, и слушал телефонные разговоры. Воздух острова был буквально насыщен эмоциями обитателей, над улочками Панареа гремели любовные фразы. Или ругательства. В том числе и мои, в адрес тех типов в Риме, которые не торопились подыскать мне нового продюсера. Прежний испарился при первых же трудностях, и мы работали на свой страх и риск. Но для меня это не имело значения. Имея двадцать тысяч метров пленки, я мог снимать. У меня была другая проблема: как показать правду фильма и «заставить молчать» все остальное, не имеющее к нему отношения, но так властно врывающееся в нашу жизнь и работу? Или принимать это остальное в качестве меры иных вещей? Конечно, я бы хотел скрыть от своих товарищей заботы, трудности и унижение, которое я испытывал оттого, что навязываю им столь абсурдную жизнь и работу. Если это кино, то что же такое кино?

Есть фильмы приятные и фильмы горькие, фильмы легкие и фильмы больные. «Приключение» — фильм горький, отчасти больной. Горечь уходящих чувств или горечь чувств, начало, рождение которых уже отмечено печатью конца. И все это я пытался рассказать языком, лишенным эффектов. Говорят, что этот фильм «построен на замедленном ритме, пространство и время максимально приближены к реальному пространству и времени». Это не мои слова. Такими словами я не владею. Лучше я приведу один пример. Все, кто видел фильм, спрашивают, куда девалась Анна? В сценарии был эпизод, потом, не помню почему, его вырезали, в котором Клаудиа, подруга Анны, и другие ее друзья бродят по острову и высказывают всевозможные предположения по поводу исчезновения девушки. Но так и не могут остановиться ни на одном из них. Наступает молчание, и потом кто-то говорит: «А может быть, она просто утонула?» Клаудиа резко оборачивается к говорящему: «Просто?» В смятении они смотрят друг на друга. Так вот, это смятение и есть правда фильма.



● Интервью

ДВА СООБРАЖЕНИЯ

*По материалам коллоквиума, состоявшегося
в Экспериментальном киноцентре (1961 г.)*

АНТОНИОНИ: Кто-то однажды сказал, что слова даны человеку для того, чтобы скрывать свои мысли. Однако отвечать на ваши вопросы я постараюсь как можно более прямо и честно, таким я стремлюсь быть и в своей работе. Я пришел без заранее подготовленного выступления, не зная, что я вам скажу и что именно вы хотите узнать обо мне.

АНТОНИО ПЕТРУЧЧИ (преподаватель Экспериментального киноцентра): Если я не ошибаюсь, вы писали, что, перед тем как приступить к съемке той или иной сцены, вы стараетесь привести себя в состояние, чем-то напоминающее состояние писателя перед чистым листом бумаги. Тем не менее в вашем сознании уже существует в основе, что именно вы хотите создать. Ведь и писатель не садится перед чистой страницей до тех пор, пока у него не возникнет четкого представления о том, что же он хочет написать.

АНТОНИОНИ: Да, и если продолжить ваше сравнение, можно сказать, что здесь есть сходство с писателем, который знает, как выглядит дом, где живет его персонаж, но он еще не приступил к описанию. Нельзя назвать созданным то, что еще не написано. Точно так же не существует сцены в фильме до тех пор, пока она не отснята. У актера есть более тысячи способов войти в комнату и дать кому-то пощечину. Но правильный способ — только один, остальные пятьдесят тысяч — все неправильные. Главное — найти правильный способ. Поэтому, когда я знакомлюсь с новым объектом съемок, я чувствую себя как бы перед чистым листом бумаги и не понимаю, с чего начать. И меня мучают сомнения до тех пор, пока я не увижу отснятый материал на монтажном столе. Я думаю, что даже павильон может предложить нечто неожиданное. Как только вы помещаете актера в определенную среду, между ними возникает взаимодействие, абсолютно новое и спонтанное; и именно под влиянием этого взаимодействия у вас рождается представление о том, что будет дальше. Отнюдь не каждую деталь в эпизоде можно

предвидеть заранее. Сегодня фильм создается в процессе его съемок; он «пишется» прямо на месте камерой.

ДЖУЛИО ЧЕЗАРЕ КАСТЕЛЛО (кинокритик и преподаватель Киноцентра): Не вынуждает ли вас этот метод идти на перерасход пленки? Сколько пленки, к примеру, потребовалось, когда вы снимали «Приключения» и «Ночь»?

АНТОНИОНИ: Не так много. Во всяком случае, не рекордное количество. На «Приключение» у меня ушло около 170 000 футов, на «Ночь» — около 140 000 футов. Это немного.

КАСТЕЛЛО: Я бы хотел задать другой вопрос, более общий. Несомненно, все, что вы создали к настоящему времени, было сделано так, как вы хотели, поскольку вы никогда не шли на компромиссы с продюсерами. И тем не менее есть ли что-нибудь в ваших фильмах, что вы сами отрицаете, чем вы недовольны, однако не в том смысле, в каком каждый художник обычно в большей или меньшей степени недоволен почти всем, что сделал раньше, но нет ли у вас чувства, что вам чего-то не следовало бы делать или нужно было сделать по-другому?

АНТОНИОНИ: Хотя я не полностью доволен всем, что я сделал — и это вполне естественно и логично, — пожалуй, нет какого-то определенного фильма, которым я недоволен больше, чем другими. Однако в некоторых фильмах есть места, которые мне особенно не нравятся, например в «Побежденных» или в «Даме без камелий». Главная ошибка последнего фильма в том, что я с самого начала снимал его неправильно, сконцентрировав внимание не на том персонаже, и в этом моя основная ошибка. Другие могут не согласиться со мной, но сам я, зная первоначальный замысел, испытываю горечь от того, что мне пришлось так сильно отступить от задуманного. И тем не менее в фильме есть эпизоды, которые сегодня я снял бы точно так же. В «Побежденных» я больше всего недоволен итальянским эпизодом. И даже во французском эпизоде я бы многое сейчас изменил, поскольку с тех пор лучше узнал Францию. Английский эпизод я, наверное, оставил бы как есть. Хотя об этом очень трудно судить. Пожалуй, даже в «Приключении» есть какие-то вещи, которые мне перестали нравиться, даже в «Ночи». Но что касается «Ночи», мне пока так «близок» этот фильм, что

я еще не начал его любить, я еще недостаточно отошел от картины, чтобы давать ей оценку.

ФИОРАВАНТИ: Что именно в «Приключении» вам не нравится?

АНТОНИОНИ: Сегодня, например, я бы поставил по-другому всю сцену вечеринки в финале. Я не хочу сказать, что она плоха в том виде, в каком существует сегодня, но просто я бы сделал ее иначе, может быть хуже, но, во всяком случае, иначе. Потом, например, сцены на островах, некоторые сцены с отцом или с вертолетом.

КРЫСТИНА СТЫПУЛКОВСКА (студентка класса актерского мастерства Киноцентра): В первую очередь мне бы хотелось поговорить о «Приключении» или, вернее, о смысле его финала, о его концепции.

Я понимаю, что не следует задавать режиссеру такие вопросы, и приношу свои извинения, но некоторые из нас провели много часов и даже целые ночи, обсуждая эту проблему, потому что каждый трактовал ее по-своему. Некоторые говорили о почти пасткалевской концепции жизни, констатирующей одиночество человека, его вечные неудачи, его унижение, его тщетное стремление вырваться из безвыходной ситуации. Другие обнаружили в фильме взгляд на мир, возможно, более оптимистичный, чем в остальных ваших картинах. Что вы думаете об этом?

Мой второй вопрос весьма банален, но очень важен для меня, поскольку я обучаюсь актерскому мастерству. Мне бы хотелось знать, как вы работаете с актерами. Меняете ли вы свои методы в зависимости от актерской индивидуальности? Работая, например, с тремя актрисами, которые снимались у вас и которые резко отличаются друг от друга: Лючией Бозе, Жанной Моро и Моникой Витти?

АНТОНИОНИ: Значимость финала в «Приключении» несомненна. В зависимости от того, как его воспринимать, его можно считать оптимистическим или пессимистическим. Жорж Садуль верно объяснил то, что я намеревался сказать в последней сцене. Не знаю, помните ли вы ее. В одной стороне кадра — гора Этна во всей ее снежной белизне, в другой — обыкновенная стена. В известном смысле стена символизирует мужчину, а Этна — женщину. Кадр разделен точно пополам, одна часть, где находится стена,

связана с пессимистическим началом, в то время как другая, изображающая Эту, — с оптимистическим. Я не знаю, какое развитие получают отношения между этими двумя полосами, хотя совершенно ясно, что герои не разлучатся друг с другом. Девушка, конечно, не оставит мужчину, она будет с ним и простит его, поскольку она понимает, что они во многом похожи. Ибо с того момента, как она почувствовала, что Анна может вернуться, ее переполняет такой страх, который заставляет ее забыть о дружеских чувствах, связывавших их когда-то. Точно так же герой разлюбил когда-то Анну, а возможно, теперь кончается и его любовь к девушке. Но что еще ей остается, как не быть с ним? Ничего не удалось бы сохранить, если бы не было этого общего чувства вины, которое является также источником силы. Герой «Ночи» идет несколько дальше. В «Приключении» персонажи не разговаривают между собой, контакт осуществляется только через посредство этого чувства вины. В «Ночи» же они свободно общаются друг с другом, они полностью отдают себе отчет в том, что происходит в их отношениях. Но результат тот же самый, он ничем не отличается. Мужчина начинает лицемерить, он отказывается продолжать разговор, потому что прекрасно знает, что, как только он открыто выразит свои чувства, все будет кончено. Но даже такая позиция доказывает его желание сохранить отношения, и в этом заключается оптимистическая сторона ситуации.

КАСТЕЛЛО: Мне кажется немного наивным желание определить, является ли финал картины оптимистическим или пессимистическим. Однако я заметил некоторое расхождение во мнениях. Я нахожу, что «Приключение» заканчивается на более оптимистичной ноте, чем «Ночь». Некоторые, правда, утверждают обратное.

АНТОНИОНИ: Однажды в ситуации, подобной этой, Пиранделло стали задавать вопросы о его комедиях и их героях. И он ответил: «Откуда мне знать? Ведь я — автор». Теперь обратимся ко второму вопросу молодой дамы — об актерах. В работе с актерами я использую свои сугубо личные идеи и методы, не знаю, правильные они или нет. Оглядываясь назад на свой опыт, могу сказать, что работал с актерами так, а не иначе и не чувствовал необходимости что-

либо менять только потому, что мой способ работы приносил наилучшие результаты. Я не похож на таких режиссеров, как Де Сика и Висконти, которые могут точно «показать» актеру, как должна быть сыграна сцена. Я этого не умею. Но мне кажется, я знаю, чего хочу добиться от актеров, с которыми работаю. Я считаю, актер не обязательно должен понимать все, что он делает. Из-за этого в начале работы у меня всегда возникали большие затруднения, особенно с некоторыми иностранными актерами. Существует распространенное мнение, что актеры должны понимать все, что они делают перед камерой. Если бы это было так, то лучшим актером был бы самый умный из них, что на самом деле не соответствует действительности; факты часто свидетельствуют об обратном. Чем больше актер силится проникнуть в суть сцены, чем глубже он стремится понять данную линию, эпизод или сам фильм, тем дальше в создании образа он уходит от спонтанной естественности. Кроме того, в этом случае он в некотором смысле становится своим собственным режиссером, а это приносит больше вреда, чем пользы. Я считаю, что режиссеру не нужно заставлять актеров анализировать, во всех отношениях будет лучше, если они доверятся своей интуиции. Как режиссер, я не должен консультироваться с ними по поводу того, как снимать сцену. В противном случае, узнав о моем замысле, они автоматически становятся чем-то вроде троянского коня в моей цитадели — моей, потому что именно я, и только я, знаю, чего хочу от них, и именно я могу судить, хорошо или плохо они выполнят поставленную перед ними задачу. Поскольку я воспринимаю актера только лишь как один из элементов мизансцены, я смотрю на него, как на дерево, на стену или на облако, то есть как на один из компонентов всей сцены; положение или поза актера, определяемые моей режиссурой, становятся частью общего художественного решения, и не актер, а я определяю, достигнут нужный результат или нет. Более того, как я уже говорил, текст, произносимый актером, когда камера смотрит на него с верхней точки, имеет одно значение, и тот же текст приобретает другое значение, если камера смотрит на него с нижней точки и т. д. и т. п. Какой смысл имеет вся сцена, решает режиссер, но не актер. То же относится и к интонации, с которой произносится текст, ибо в первую очередь он представ-

ляет собой звук и только во вторую — часть диалога. Этот звук должен составлять единое целое с другими звуками, относящимися к данному образу. Но все звуки, необходимые для создания единого звукового рисунка сцены, включая и звучание самого текста, в тот момент, когда актер произносит его, еще отсутствуют. Актер может не обращать внимания на эти детали, но не режиссер. Однако это не все. То же самое можно сказать даже об импровизации. Например, когда актер ошибается, произнося текст, я его не останавливаю, я хочу посмотреть, что из этого может получиться и не смогу ли я как-то использовать его ошибку. Потому что момент, когда он ошибается, связан с самыми спонтанными проявлениями его индивидуальности. И именно эта спонтанность, хотя она возникает против его воли, и нужна мне. Репетируя сцену перед тем, как снять ее, я часто обращаюсь к диалогу или действию, которые не имеют ничего общего с самой сценой, и я сильно смущаюсь, когда актеры просят у меня разъяснений. Потому что существует определенная черта, за которую я не хочу допускать их. Когда я снимал «Крик», превосходная актриса Бэтси Блэр захотела «пройтись» со мной по всему сценарию, чтобы я объяснил ей каждую строчку. Те два часа, которые я провел с ней над сценарием, были самыми ужасными в моей жизни, поскольку я был вынужден выдумывать значения, которых там вовсе не было. Однако это было именно то, чего она ждала от меня, и она была удовлетворена. А это тоже нужно принимать во внимание.

Есть еще одна причина того, почему я считаю, что не нужно объяснять актерам каждую сцену. В этом случае пришлось бы каждому актеру объяснять одно и то же. А это не годится, по крайней мере для меня. Для достижения наилучших результатов мне нужно одному актеру сказать одно, а другому — что-то совсем другое. Я должен учитывать его темперамент, знать его реакции. Нельзя подходить ко всем актерам с одной меркой. Для режиссера сама сцена всегда остается той же самой, но, когда я начинаю работать с актерами, мои разъяснения должны варьироваться в зависимости от характера и темперамента каждого из них.

СТЕФАНО САТТА (студент класса актерского мастерства Киноцентра): Хотя и «Приключение»

и «Ночь» заканчиваются для героев новой ступенью в самопознании (вы упоминали общее чувство вины), мне кажется, что «Приключение» и «Ночь» в большей степени пронизаны агонией отчаяния, чем «Крик», завершающийся самоубийством героя. Является ли это чистой случайностью или же объясняется различием социальной среды?

АНТОНИОНИ: Это вопрос, на который лучше меня могут ответить критики. На самом деле, вы не задаете мне вопрос, вы высказываете наблюдение. Другими словами, вы утверждаете, что «Приключение» и «Ночь» достигли своей цели, а «Крик» — нет. Рецензенты, писавшие о том, что в «Крике» я был холоден, циничен и абсолютно бесчеловечен, совершенно не поняли того, что я хотел сказать. Возможно, в то время я и сам не осознавал полностью того, что мне стало ясно лишь после создания двух других фильмов. По-видимому, «Приключение», «Ночь» помогают каким-то образом объяснить «Крик», который, если бы его показали в Италии сегодня, мог бы пользоваться большим успехом, чем когда он вышел на экран впервые. Я бы сказал, что «Крик» — более пессимистический фильм, в нем больше отчаяния. Может быть, это объясняется тем, что сам я в тот период жизни находился в состоянии депрессии. И если бы это не нашло отражения в фильме, я бы сильно удивился.

САТТА: Я бы хотел выразить свою мысль более точно. В «Крике» я ощутил больше человеческого тепла, чем в «Приключении» и «Ночи».

ФИОРАВАНТИ: Я думаю, он имеет в виду то, что «Крик», хотя и заканчивается более трагично, то есть самоубийством, в некотором смысле более оптимистичен, чем «Приключение» или «Ночь», которые, несмотря на ощущаемый в них проблеск надежды, кажутся ему более холодными.

АНТОНИОНИ: Но поскольку человеческое тепло не имеет для героя никакой ценности, оно не помогает ему даже удержаться от самоубийства, конец этого фильма более пессимистичен, чем двух других. Не знаю. Человеческое тепло совершенно не служит для героя каким-то связующим звеном с другими людьми. Этого человека ничто не связывает с жизнью.

САТТА: Я бы хотел задать вам другой вопрос. Мне показалось, что в финале «Ночи» вы отошли от своего

обычного стиля. Вас иногда обвиняют в том, что ваши герои мало говорят друг с другом, но последняя сцена «Ночи» демонстрирует почти обратное. Финальный разговор между мужем и женой даже наводит на мысль, что вы хотите все объяснить зрителям ради их удовольствия и умиротворения.

АНТОНИОНИ: Я не знаю, действительно ли финал производит такое впечатление. На самом деле, этот разговор, практически представляющий собой монолог жены,— нечто вроде итога фильма, проливающего свет на истинное значение того, что произошло. Женщина все еще стремится обсуждать, анализировать, исследовать причины краха их супружеской жизни. Но она наталкивается на упорный отказ мужа признать этот крах, на его несогласие, его неспособность или нежелание понимать, его уклонение от поиска причины, от ясного анализа сложившейся ситуации, на его неумение найти какую-то основу для того, чтобы начать все сначала. Вместо этого он ищет убежища в отчаянно-бессмысленной попытке физической близости. Он находится в тупике, и мы не знаем, возможен ли из него выход.

КРИСТА ВИНДИШ-ГРАЦ (студентка класса актерского мастерства): Из трех фильмов мне больше всего понравился «Крик», и особенно его конец, поскольку он многое проясняет, он подводит к определенному выводу — возможно, чересчур жестокому, но представляющему все точки над *i*. В то же время «Приключение» и «Ночь» оставили меня равнодушной, потому что в них нет определенности.

АНТОНИОНИ: Лукреций, который был, несомненно, одним из величайших поэтов всех времен, сказал, что ничто не является таким, каким ему следует быть в мире, где все неопределенно, и единственное, что определено,— это существование скрытого насилия, которое все делает неопределенным. Подумайте немного об этом. То, что Лукреций сказал о своем времени, относится и к нашей беспокойной реальности, ибо мне кажется, что неопределенность в очень большой степени является чертой нашего времени. Но это, бесспорно, философский вопрос. Не хотите же вы, чтобы я решал подобные проблемы или предлагал какие-то решения? Поскольку сам я — продукт среднего класса и воспроизвожу драмы из жизни именно этого

класса, я не подготовлен к их решению. Средний класс не может предложить мне путей решения его же собственных проблем. Вот почему я ограничиваюсь тем, что указываю на их существование, не видя какого-либо выхода. Думаю, что указать на них не менее важно, чем разрешить их.

БАНГ-ХАНСЕН (студент класса режиссуры): Я хотел бы знать, думаете ли вы, что ясность может быть средством решения проблем или каким-то выходом.

АНТОНИОНИ: Ясность — это не решение проблемы. Я бы даже сказал, иногда она ставит нас в очень затруднительное положение, потому что там, где есть ясность, исчезает необходимость в шкале ценностей, и, таким образом, мы оказываемся в замешательстве. Я, безусловно, за ясность во всем; это вполне земная точка зрения, и в некотором смысле я завидую тем, кто, не поступаясь своими идеалами, каким-то образом ухитряется решать свои проблемы. Но не у всех это получается. Вы задаете мне такие глобальные вопросы, что я чувствую себя слишком маленьким, чтобы ответить на них.

ПАОЛО ТОДИСКО (студент класса актерского мастерства): Возвращаясь к вашему опыту работы с актерами... Вот вы сказали, что, работая над образом, вы даете актеру минимальное количество режиссерских указаний, а потом наблюдаете, как он сам развивает заданную тему.

АНТОНИОНИ: Нет, это не совсем так. Я никогда не разрешаю актеру действовать самостоятельно. Я даю ему точные указания относительно того, что он должен делать.

ТОДИСКО: Хорошо, тогда позвольте еще вопрос. В своих фильмах вы работали с тремя актерами: Лючией Бозе, Стивом Кокраном и Моникой Витти. Три разных типа актеров с различным опытом: Лючия Бозе, которая до работы с вами мало снималась, Стив Кокран, чья актерская школа сильно отличается от нашей, и Моника Витти, которая пришла в кино из театра. С кем из них вам было труднее всего работать?

АНТОНИОНИ: Со Стивом Кокраном. Потому что он менее умен, чем остальные.

КАСТЕЛЛО: Минутку. Только что вы говорили, что вам не нужны умные актеры; вы же сами к этому стремились, так чем же вы недовольны?

АНТОНИОНИ: Сейчас объясню, в каком смысле я назвал его «менее умным»: когда я просил его сделать что-то определенное, он отказывался. Когда я давал ему конкретные указания и просил точно следовать им, он отрезал: «Нет!» «Но почему?» — спрашивал я. «Потому что я не кукла», — отвечал он. Это было чересчур. В конце концов всему есть предел. В результате в работе с ним мне пришлось хитрить: я никогда не говорил ему прямо, чего именно я от него добиваюсь.

ГВИДО ЧИНКОТТИ: Но так или иначе все уладилось. Либо Кокран наконец сдался, либо ваш тайный метод оказался очень удачным, но результат получился блестящим.

АНТОНИОНИ: Он всегда делал то, что хотел, и даже не догадывался о моих уловках, с помощью которых я заставлял его делать то, что было нужно мне. Что касается Лючии Бозе, то, работая с ней, мне приходилось прибегать чуть ли не к насилию. Перед каждой сценой необходимо было привести ее в соответствующее состояние. Если сцена была грустная, нужно было заставить ее плакать, если веселая — смеяться. По поводу Моника Витти могу сказать, что это очень серьезная актриса. Она пришла из Академии и потому отличается высоким профессионализмом. И тем не менее у нас часто возникали разногласия, я был вынужден умолять ее не вмешиваться в мои дела.

ТОДИСКО: Говорят, что в работе с театральными актерами кинорежиссер нередко сталкивается с определенными трудностями. Были ли у вас трудности такого характера с Моникой Витти?

АНТОНИОНИ: Нет, я бы этого не сказал. Моника Витти — очень современная актриса, и даже когда она играла в театре, ей не было присуще качество, которое можно определить как «театральность». Поэтому у меня никогда не было в работе с ней больших трудностей. И потом, Моника Витти чрезвычайно выразительна. А это важнейшее качество для киноактера. Возможно, для сцены оно представляет меньшую ценность. Если актер обладает этим качеством — прекрасно, а если нет — это не важно; для сцены гораздо важнее поза актера. На расстоянии сотни футов выражение лица актера теряется, но в фильме оно имеет первостепенное значение. А у Моника Витти необыкновенно выразительное лицо.

ПЕТРУЧЧИ: Мой вопрос касается звуковой стороны фильма. В связи с этим я хочу напомнить один эпизод из «Ночи», действие которого происходит на улицах Милана. Сами по себе, отдельно от соответствующих им визуальных образов, уличные звуки, автомобильные гудки и прочее не имеют значения. Но когда они накладываются на изображение, их функция становится исключительно музыкальной. Вы согласны с этим?

АНТОНИОНИ: Конечно. Но связь должна быть взаимной. То есть образ не может существовать отдельно, без этих звуков, так же как звуки отдельно от образа лишаются смысла.

ВЕРДОНЕ: Я заметил в ваших фильмах определенное пристрастие к современному искусству. Это относится не столько к картинам Моранди, которые можно увидеть в «Ночи», или к абстрактной живописи в «Подругах», сколько к самому построению образа, к тому, как вы видите вещи; возьмем, к примеру, белую стену, или посыпанную гравием дорожку, или прибитые к окну деревянные доски. То есть вы, по-видимому, испытываете пристрастие к живописи, которую можно назвать «не-живописью», как искусство Бэрри или скульптора Консагры или таких художников, как Ведова, Фонтана и т. д. и т. д. Я хотел бы знать, случайно ли это (уверен, что нет, поскольку, мне кажется, в ваших фильмах нет случайностей) и существует ли какая-то связь между современным искусством и вашими последними фильмами?

АНТОНИОНИ: Я испытываю огромную любовь к живописи. Для меня это искусство, которое наряду с архитектурой занимает второе место после кино. Я очень люблю читать книги по искусству и архитектуре, листать страницы художественных альбомов, люблю ходить на выставки. Я хочу знать все, что происходит сегодня в этой области искусства, и не только чтобы быть в курсе, но потому, что живопись искренне меня волнует. Этот интерес, эти впечатления стали частью моего «я». И естественно, что мой вкус, мое пристрастие к определенному стилю в современном искусстве должны были найти отражение в работе. Но, выстраивая кадр, я, конечно, не имею в виду какого-то конкретного художника или картину; этого я стараюсь избегать.

ПЕТРУЧЧИ: В ваших ранних фильмах отчетливо прослеживалась тенденция к использованию длинных кадров, длинных планов, длинных панорам. В последних ваших картинах они встречаются гораздо реже. Можно ли сказать, что ваш творческий метод изменился, что теперь вы иначе используете выразительные возможности техники?

АНТОНИОНИ: Когда я начал снимать «Хронику одной любви», у меня не было сознательного намерения снимать фильм именно так, а не иначе, то есть это не было в стиле, заранее придуманном, созданном за письменным столом. Но когда во время первой съемки я залез на операторскую тележку, чтобы следить за игрой актеров, я увидел, что вовсе не обязательно останавливаться в каком-то определенном месте сцены, и продолжал снимать еще некоторое время. Я не выключал камеру даже после того, как написанная сцена была сыграна, и я чувствовал, что лучший способ передать мысли актеров, их душевное состояние — это продолжать снимать их. Отсюда длинные кадры, бесконечные панорамы и т. д. Однако в процессе съемок (и здесь я должен подчеркнуть, что, работая над фильмом, я действовал абсолютно интуитивно) я понял, что это, вероятно, не самый лучший метод, ибо я концентрировал все свое внимание на внешних проявлениях внутреннего состояния актеров и недостаточно — на самом внутреннем состоянии. Возможно, лучше было бы строить сцену, используя различные движения камеры и монтаж. Короче говоря, я пришел к выводу, что одного только чисто технического подхода недостаточно и, чтобы достичь нужных результатов, необходимо глубже вникать в материал, варьируя приемы.

ФРАНКО БРОНЦИ (студент художественно-постановочного класса): Общаясь со студентами, обучающимися здесь, в Киноцентре, режиссуре, мы, студенты класса сценографии, неоднократно сталкивались с довольно странными представлениями. Молодые режиссеры не придают большого значения сценографии. Создается впечатление, что для них почти безразлично, снимать ли сцену на фоне настоящей стены здания или на фоне бутафорской стены в павильоне. Как вы считаете, сценография имеет важное значение в постановке фильма?

АНТОНИОНИ: Я бы не сказал «нет». Но может

быть по-разному. Это зависит от типа фильма, над которым вы работаете. Например, в течение следующих нескольких месяцев я буду снимать фильм, в котором мне не понадобится павильон, но сразу же за ним, по крайней мере если не передумаю, я начну другую картину, съемки которой будут целиком проводиться в павильоне. Это будет цветная картина, в которую я хочу ввести свою собственную цветовую гамму, то есть раскрасить фильм, как раскрашивают холст, я хочу изобрести сочетания цветов, не ограничиваясь только естественными красками. В этом случае сценография становится чрезвычайно важным элементом. Не меньшее значение сценография приобретает и тогда, когда вы снимаете фильм на натуре и хотите создать специфический фон. Сегодня есть несколько режиссеров, которые работают так же, как я. Например, Аллен Рене или некоторые молодые режиссеры, как Годар. Они активно вмешиваются в естественную среду, видоизменяют ее, вплоть до того, что раскрашивают стены или добавляют деревья. Мало просто выбрать место действия и принять его таким, как есть. Разумеется, место действия подсказывает вам, каким должен быть фон для съемки сцены, но даже натура требует вмешательства художника-постановщика. Таким образом, сценография имеет большое значение.

ДЖАН ЛУИДЖИ КРЕЧЕНЗИ (студент класса актерского мастерства): В «Подругах» перед нами портрет художника, переживающего некий кризис. В «Приключении» мы видим архитектора, который ничего не планирует и не конструирует, а только делает расчеты и составляет сметы на строительные материалы. В «Ночи» Матроянни — писатель также пребывает в состоянии кризиса. Эти три персонажа, столь схожие друг с другом, и не только с точки зрения переживаемого ими творческого кризиса, но также в плане их личной жизни, были задуманы вами с целью исследования определенного типа личности? Вы хотели проанализировать именно эту конкретную ситуацию или сходство в выборе героев было чистой случайностью?

АНТОНИОНИ: Довольно странно, что вам пришла в голову мысль, будто это могло быть случайным совпадением. Совершенно очевидно, что, выбирая профессию для героя своего фильма, я отдаю себе отчет в том, что делаю. Я выбираю интеллектуальный тип героя

главным образом потому, что он лучше понимает, что с ним происходит, а также потому, что он глубже чувствует, обладает более тонкой интуицией, благодаря чему я могу более глубоко исследовать тот пласт реальности, который хочу изобразить, будь то реальность внутреннего мира или внешнего. Кроме того, именно интеллигент в наибольшей степени представляет тип личности, в котором я нахожу симптомы духовного кризиса, исследованием которого я занимаюсь. Если я возьму другого героя, бесчувственного и грубого, для него не будет существовать тех проблем, которые меня интересуют, и сюжет не сдвинется с места. Поэтому я не совсем понимаю, что вы имеете в виду. Вы хотите узнать, пытаюсь ли я выявить определенный тип личности? Не понимаю.

КАСТЕЛЛО: Возможно, он хочет спросить, существует ли некая взаимосвязь между этими персонажами, является ли вашей конечной целью создание обобщающего образа интеллигента в состоянии кризиса или все герои независимы один от другого?

АНТониони: Нет, индивидуальные характеры в различных картинах не задумывались мною как представители определенного типа личности. Со временем я сделаю картину, которая завершит этот цикл фильмов, посвященных, так сказать, эмоциям. Должен заметить, что в фильме, над которым я работаю сейчас, — хотя в нем также главным образом говорится о человеческих чувствах — эта конкретная тема в связи с особенностями построения сюжета акцентируется меньше, чем в других лентах. Он открывает путь для новых тем.

С ЖАН-ЛЮКОМ ГОДАРОМ

«Ночь, затмение, заря»

Ж.-Л. Г. Три ваших предыдущих фильма, «Приключение», «Ночь» «Затмение», производили впечатление постоянного поиска в одном направлении. Теперь вы добрались до чего-то нового, может быть, это называется «Красная пустыня». Возможно, для вашей героини это действительно пустыня, для вас же, напротив, нечто законченное и полноценное — фильм о целом мире и, причем, не только современном...

М. А. Сейчас мне очень трудно говорить об этой картине. Она только что закончена. Я еще чересчур во власти тех «побуждений», которые толкнули меня на ее создание, у меня пока еще нет необходимой для трезвого суждения отторгнутости от материала. Но все же я, пожалуй, могу сказать, что на сей раз это не фильм о человеческих чувствах. Результаты, которых я достиг в моих предыдущих работах (вне зависимости от того, хороши они, прекрасны, дурны или отвратительны), здесь превзойдены и уже не имеют значения. В этом фильме речь идет совсем о другом. Раньше меня интересовали взаимоотношения персонажей. Теперь главный герой сталкивается также и с социальной средой, что вынуждает меня рассказывать эту историю совершенно иначе. Мнение, что я заклеил бесчеловечный мир индустрии, где индивидуум раздавлен, доведен до невроза, отражает широко распространенный подход к картине. Напротив (поскольку часто отлично сознаешь, из каких посылок исходишь, но не ведаешь, чего достигнешь), я стремился выразить красоту этого мира, где даже заводы могут быть прекрасными... Изогнутые очертания заводов и заводских труб, быть может, живописнее силуэта деревьев, прившегося нашему глазу. Это богатый, живой, полезный мир. С моей точки зрения — я это подчеркиваю, — невроз, который переживают герои «Красной пустыни», вызван главным образом трудностью их адаптации в мире. Одни люди адаптируются, а другие — нет, потому что они слишком привязаны к тем структурам и к тем ритмам жизни, которые уже отошли в прошлое. Именно так случилось и с Джулианой. Несоответствие ее чувствительности, ума, психоло-

гии навязанному ей темпу жизни, резкое неприятие его вызывает у нее душевный кризис. Этот кризис касается не только ее поверхностных взаимоотношений с миром, ее восприятия шумов, цветов, окружающих ее равнодушных людей, но также и всей ее системы ценностей (воспитания, нравственности, веры), которая не является для нее больше поддержкой и нуждается в пересмотре. Таким образом, она сталкивается с необходимостью стать другим человеком, новой женщиной. Это ей рекомендуют врачи, и к тому же стремится она сама. В каком-то смысле весь фильм как раз о том насилии, которое она совершает над собой.

Ж.-Л. Г. Как с этим связан эпизод, где героиня рассказывает мальчику историю?

М. А. Перед нами женщина и больной ребенок. Мать должна рассказать сыну какую-нибудь сказку, но все, что она знает, ребенок уже слышал. Поэтому ей нужно придумать что-нибудь новое. Учитывая психологию Джулианы, мне кажется естественным, что она неосознанно использует это как возможность перенестись из действительности в мир естественных цветов: где море голубое, а песок розовый. Даже скалы принимают человеческий облик, заключают ее в объятия и сладко поют.

Вы помните сцену в комнате, с Коррадо? Она говорит, прислонившись к стене: «Знаешь, чего бы мне хотелось? Чтобы все, кто меня любил... окружили меня, встали стеной». Она действительно нуждается в том, чтобы эти люди помогли ей жить, — боится, что сама не справится.

Ж.-Л. Г. Значит, современный мир лишь провоцирует обострение давнего и глубокого невроза?

М. А. Среда, в которой живет Джулиана, ускоряет наступление кризиса, но, естественно, потому, что героиня склонна к подобному состоянию. Причины и истоки невроза определить нелегко, он проявляется в самых различных формах, иногда граничит с шизофренией, зачастую имеющей сходную симптоматику. Однако, для того чтобы точно обрисовать ситуацию, надо показать героя в период обострения болезни. Меня удивили как-то в том, что я выбрал патологический случай. Но если бы я показал женщину, которая сумела приспособиться к обществу, не было бы драмы — драму переживают те, которые адаптироваться не могут.

Ж.-Л. Г. Нет ли подступов к этому характеру в героине «Затмения»?

М. А. Виктория из «Затмения» — противоположность Джулиане. Героиня «Затмения» — спокойная и уравновешенная девушка, которая трезво обдумывает свои поступки. Она не знает, что такое невроз. В «Затмении» изображен кризис чувств. В «Красной пустыне» чувства героев — неизменная данность. Впрочем, у Джулианы с мужем нормальные отношения. Если бы у нее спросили: «Ты его любишь?», она сказала бы: «Да». До момента, когда она пытается покончить с собой, ее кризис глубоко скрыт, внешне не проявляется.

Я хочу подчеркнуть, что среда не порождает кризис, но лишь провоцирует его взрыв. Поэтому может показаться, что вне среды не бывает кризисов. Но это не так. Наша жизнь, даже если мы не осознаем этого, определяется «индустриализацией». Причем под «индустрией» следует подразумевать не только заводы, но и в первую очередь их продукцию, которая окружает нас повсюду, входит в наш дом. Это бытовые предметы из пластика или других материалов, которых мы не знали еще несколько лет назад, раскрашенные яркими красками, и от них нигде нет спасения. «Индустрия» постоянно преследует нас с помощью рекламы, все больше проникающей в нашу психологию и подсознание. Таким образом, развивая действие «Красной пустыни» в мире заводов, я искал исток этого кризиса, который, подобно реке, вбирает в себя тысячу притоков и разделяется на тысячу рукавов, чтобы в конце концов затопить все окружающее.

Ж.-Л. Г. Но разве красота современного мира не является одновременно и разрешением психологических проблем, с которыми сталкиваются персонажи, разве она не доказывает всей их суетности?

М. А. Не следует недооценивать драматизма ситуации, в которой оказались эти люди. Быть может, без драмы нет и человека. К тому же я не думаю, что красота современного мира сама по себе способна утешить нас в беде. По-моему, как раз наоборот, именно приспособившись к новым техническим условиям жизни, мы, возможно, найдем новые пути разрешения наших проблем.

Но почему вы заставляете меня об этом говорить? Я не философ, и все эти соображения не имеют ни малейшего отношения к «придумыванию» фильмов.

Ж.-Л. Г. А вот, например: благоприятное или пагубное воздействие на маленького мальчика оказывает присутствие робота в его комнате?

М. А. На мой взгляд, благоприятное. Потому что ребенок, играя в игрушки такого рода, прекрасно готовится к ожидающей его жизни. Но мы возвращаемся к тому, о чем только что говорили. Игрушки производятся индустрией, которая, таким образом, оказывает свое воздействие на воспитание детей. Я все еще не могу прийти в себя от той беседы, которая состоялась у меня с Сильвио Чеккато, профессором кибернетики Миланского университета, — американцы считают его чуть ли не Эйнштейном. Это потрясающий парень. Он изобрел машину, которая способна смотреть и описывать увиденное, управлять автомобилем, сочинять репортажи, оценивая события с эстетической, этической или журналистской точки зрения и т. д. Причем он использует не телевидение, а электронный мозг. Этот человек, в своем деле светлая голова, за все время нашей беседы не употребил ни одного специального термина, которого я бы не мог понять. Ну и я буквально лишился разума. Через минуту я уже совершенно потерял нить его рассказа. Он пытался говорить на моем языке, но оказалось, что для него это чужой мир. С ним была хорошенькая девушка, из полунинтеллигентной среды, лет двадцати четырех — двадцати пяти, секретарша. Она его понимала прекрасно. В Италии составлением программ для компьютера занимаются обычно очень молоденькие и простые девушки, обладательницы скромного диплома, — для них не представляет никакого труда придумать систему умозаключений для электронного мозга, что вообще-то совсем не просто, по крайней мере для меня.

Другой ученый, Роберт М. Стюарт, полгода тому назад был у меня в Риме. Он изобрел химический мозг и собирался в Неаполь на конгресс по кибернетике, с тем чтобы доложить там о своем открытии, одном из самых потрясающих. На вид это крошечная коробочка, к которой подведены трубки. В ней находятся клетки, в чей состав, наряду с другими элементами, входит и золото. Эти клетки помещены в химической раствор и живут там своей автономной жизнью. Они способны на реакции: если вы войдете в комнату, клетка примет одну форму, если я войду — другую, и так далее. В его

маленькой коробочке всего несколько миллионов клеток, но на их основе можно переделать человеческий мозг. Этот ученый дает им питание, заставляет спать... Он мне обо всем этом говорил, это было совершенно понятно, но так невероятно, что в какой-то момент я потерял способность следить за его мыслью. Ребенок же, с младенческих лет играющий с роботом, все прекрасно поймет, и, если ему захочется, он запросто полетит на ракете в космос.

Я смотрю на все это с огромной завистью, мне хотелось бы уже жить в таком новом мире. К сожалению, мы еще к нему не принадлежим, и это драма для многих поколений — для моего, для вашего, для того, которое появилось после войны. Я думаю, что в ближайшие годы произойдут очень серьезные перемены, как в мире, так и в душе индивидуума. Современный кризис вызван именно этим смятением духа, смешением разных типов сознания, веры, политики — многочисленных симптомов грядущих перемен. Потому-то я и спросил себя: «О чем же современное кино?» И мне захотелось рассказать одну историю, а побудило меня к этому именно то, о чем я только что говорил.

Ж.-Л. Г. Однако герои вашего фильма не чужды подобного склада ума — они инженеры, они принадлежат к этому миру...

М. А. Не все. Ричард Харрис играет почти романтического героя, который думает о бегстве в Патагонию и понятия не имеет о том, что ему делать. Он бежит и надеется таким образом разрешить главную проблему своей жизни. Но эта проблема не вовне, а внутри него. Тем более что достаточно было лишь встречи с какой-то женщиной, чтобы вызвать у него кризис, и вот он уже не знает, поедет он или нет, — так потрясает его вся эта история. Я хотел бы особенно обратить внимание на один эпизод в моем фильме, выносящий приговор старому миру: когда переживающая кризис женщина ищет человека, который помог бы ей, попадается негодяй, использующий и ее самое, и ее кризис. То, с чем она сталкивается, не ново, но именно это потрясает и поработает ее. Если бы она встретила такого человека, как ее муж, он бы поступил иначе — вначале попытался бы ее вылечить, а, быть может, потом... А тут ее предает ее собственный мир.

Ж.-Л. Г. После того что произошло с ней в конце

фильма, станет ли она таким же человеком, как ее муж?

М. А. Мне кажется, что благодаря ее стремлению обрести связь с действительностью, в конце концов она найдет компромиссное решение. У невротиков, помимо кризисов, бывают и моменты просветления, которые порой могут продолжаться всю жизнь. Может быть, она и найдет для себя компромисс, но невроз у нее в душе все равно останется. Мне кажется, что я смог передать это ощущение непроходящей болезни с помощью слегка расплывчатого изображения, выражающего состояние статики. Что с ней станет потом? Для того чтобы узнать это, пришлось бы снять другой фильм.

Ж.-Л. Г. Думаете ли вы, что осознание перемен, происходящих в мире, отражается на эстетике фильма, художественном замысле?

М. А. Да, думаю. Это меняет взгляд на мир и образ мыслей, меняет все [...]

Ж.-Л. Г. Отличается ли сознание ученого от нашего? Так же ли он рассуждает о мире?

М. А. Я задал этот вопрос Стюарту, изобретателю химического мозга. Он ответил мне, что его столь необычный труд, без сомнения, сказался на всей его личной жизни, вплоть до семейных отношений.

Ж.-Л. Г. А стоит ли сохранять чувства?

М. А. Ну и вопрос! Вы думаете, на него легко ответить? По поводу чувств я могу сказать лишь одно: они должны измениться. Вернее, «должны» — не то слово. Они меняются. Они уже изменились.

Ж.-Л. Г. В научно-фантастических романах никогда не фигурируют художники, поэты...

М. А. Да, это любопытно. Может быть, их авторы считают, что в будущем можно обойтись без искусства. Возможно, мы последние, кто создает столь бессмысленные на первый взгляд вещи, как художественные произведения.

Ж.-Л. Г. Помогла ли вам «Красная пустыня» разрешить ваши личные проблемы?

М. А. Работая над фильмом, живешь, а в жизни всегда решаешь свои проблемы. Проблемы, связанные с работой, но также и с личной жизнью. Если мы теперь говорим не о том, о чем говорили в первые послевоенные годы, это действительно значит, что мир вокруг нас изменился, но также и то, что мы сами переменялись. Изменились наши требования, мы говорим иначе и на иные темы.

Сразу после войны нужно было многое сказать друг другу, интересно было показать социальную действительность, положение индивидуума в обществе. Теперь все это уже сделано и показано. Новые темы, которые возникли в наши дни,— это те, о которых мы только что говорили. Я пока еще не знаю, как к ним подступиться, в каком ключе представить. Я попытался поднять одну из этих тем в «Красной пустыне», но не думаю, что исчерпал ее. Это лишь одна из многочисленных проблем и один из аспектов существования современного общества и нашего образа жизни. Впрочем, ведь и вы, Годар, снимаете очень современные фильмы; присущая вам манера трактовки сюжета говорит о том, что вам необходимо порвать с прошлым.

Ж.-Л. Г. Когда вы начинаете или же заканчиваете план почти абстрактными формами предметов либо деталей, руководствуетесь ли вы чисто живописными принципами?

М. А. Я ощущаю необходимость выразить действительность не только реалистическими средствами. Абстрактная белая линия, которая входит в план в начале кадра с небольшой серой улочкой, интересует меня куда больше, чем подъезжающая машина: это попытка подойти к персонажу через неодушевленные предметы, а не через его жизнь. В сущности, жизнь героини интересует меня лишь косвенно. Для меня главное — это персонаж, который участвует в истории, в данном случае обладая женской внешностью и характером. Именно поэтому я настаивал на том, чтобы эта роль была сыграна несколько статично.

Ж.-Л. Г. В этом также чувствуется отрыв от ваших предыдущих фильмов.

М. А. Да, с изобразительной точки зрения это менее реалистический фильм. Вернее, он по-иному реалистичен. Например, я очень широко использовал телеобъектив, чтобы избежать глубины кадра, этого поистине обязательного компонента кино прошлого. Теперь меня интересуют взаимоотношения персонажа с миром вещей, потому что именно вещи, предметы, материя в наши дни имеют большое значение. Я не считаю «Красную пустыню» вершиной: это лишь поиск. Я хочу рассказывать разные истории, используя различные выразительные средства. Все, что уже было сделано, и все, что я сам до сих пор сделал, меня больше не интересует,

мне это скучно. Быть может, и вы чувствуете то же самое?

Ж.-Л. Г. Обращение к цвету было для вас серьезной переменной в работе?

М. А. Очень серьезной. Я был вынужден изменить всю технику съемки, правда не только из-за этого. Мне и так нужно было сменить технику, по причинам, о которых мы уже говорили. Требования мои изменились. Обращение к цвету ускорило эту перемену. Работа с цветом требует смены объективов. К тому же я заметил, что некоторые движения камеры не всегда сочетаются с использованием того или иного цвета: быстрая панорама хороша на ярко-красном, но она ничего не дает на гнильно-зеленом, если, конечно, она не нужна вам как движение к новому контрасту. Я считаю, что существует определенная взаимосвязь между движениями камеры и цветом. Одного фильма недостаточно, чтобы глубоко изучить эту проблему, но она заслуживает того, чтобы всерьез ею заняться. В этом смысле мне удалось сделать очень интересные эссе на 16-миллиметровой пленке, но в фильме я не смог использовать некоторые из найденных мною эффектов. В настоящий момент мы находимся в слишком затруннительном положении.

Вы знаете, что существует психофизиология цвета, по этому поводу уже проводились эксперименты и написаны исследования. Внутренние стены фабрики, которую мы видели в фильме, покрасили в красный цвет, и через две недели рабочие перессорились между собой. Их перекрасили светло-зеленой краской, и тогда воцарился мир. Глаз рабочих должен отдыхать.

Ж.-Л. Г. Как вы выбирали цвета для магазина?

М. А. Нужно было выбрать между теплыми и холодными тонами. Джулиана хочет выкрасить свой магазин в холодные тона. Они наиболее выигрышны для выставленных в витрине продуктов. Если вы покрасите стену в оранжевый цвет, он убьет окружающие предметы, в то время как голубой или светло-зеленый выгодно оттенит их, не подавляя. Я добивался этого контраста между теплыми и холодными тонами — там есть и оранжевый, и желтый; потолок — коричневого цвета, и героиня понимает, что это не для нее.

Ж.-Л. Г. Первоначально фильм назывался «Небесно-голубой и зеленый».

М. А. Я отказался от этого названия, потому что

оно показалось мне недостаточно точным, оно слишком откровенно было связано с цветом. Я никогда не начинал работы с размышлений о цвете как таковом. Мой фильм родился как цветной, но вначале я, естественно, думал о том, что хочу сказать, и цвет помогал мне выразить это. Я ни разу не говорил себе: помешу синий рядом с каштановым. Я покрасил траву вокруг стоящей на берегу болота постройки для того, чтобы усилить ощущение отчаяния, смерти. Надо было передать реальность пейзажа — цвет мертвых деревьев.

Ж.-Л. Г. То есть драма разворачивается уже не в психологической, а в пластической сфере?

М. А. Это одно и то же.

Ж.-Л. Г. Значит, все эти планы предметов во время беседы о Патагонии?..

М. А. Это что-то вроде «отвлечения» персонажа. Он устал от беседы. Он думает о Джулиане.

Ж.-Л. Г. Диалоги здесь проще, функциональнее, чем в ваших предыдущих фильмах. Быть может, традиционную для них роль «комментария» взял на себя цвет?

М. А. Да, думаю, что так правильнее сказать, здесь диалоги сведены до необходимого минимума, и в этом смысле связаны с цветом. Например, я ни за что не смог бы снять сцену в хижине, все эти разговоры о наркотиках, о возбуждающих средствах без красного цвета. Я не добился бы того же эффекта на черно-белой пленке. Красный цвет создает у зрителя определенное настроение, располагающее его к восприятию этих диалогов. Выбор цвета мотивирован и для персонажей (чье поведение характеризуется этим цветом), и для зрителя.

Ж.-Л. Г. Нет ли у вас ощущения, что эксперименты в области живописи вам ближе, чем искания писателей?

М. А. Мне достаточно близки искания авторов «нового романа», однако они дают мне меньше, чем живопись или научные открытия. Но в то же время, как мне кажется, непосредственного влияния они на меня не оказывают. Никаких экспериментов чисто изобразительного характера в моем фильме не ставится, и, по моему, мы достаточно далеки от живописи. И конечно, если требования, предъявляемые к изобразительному искусству, не касаются повествовательных жанров, то к кино они имеют непосредственное отношение — вот где поиски, ведущиеся в области романа, смыкаются с исканиями в живописи.

Ж.-Л. Г. Работали ли вы над цветом в лаборатории, поскольку Текниколор дает такую возможность?

М. А. Во время съемок я не испытывал к лаборатории ни малейшего доверия. Я просто красил в нужные мне тона предметы или пейзажи. Я раскрашивал сами объекты, вместо того чтобы добывать цвета в лаборатории. А от лаборатории мне требовалось лишь точное воспроизведение уже достигнутых мною ранее эффектов. Это было не просто, поскольку, как известно, Текниколор требует многоэтапности в процессе изготовления матрицы — работа была очень долгой и тонкой.

Ж.-Л. Г. Вы добивались нужного вам цвета непосредственно во время съемок?

М. А. Вот именно. По-моему, не следует слишком полагаться на возможности лабораторной обработки. И это не значит, что я виню сотрудников лаборатории. Дело в том, что в области цвета все еще ощущается техническое отставание.

Ж.-Л. Г. Как вы считаете, Джулиана видит цвета так, как вы их изобразили в фильме?

М. А. Знаете, некоторые невротики видят цвета по-своему. Врачи экспериментировали в этой области, применяя, например, мескалин, с тем чтобы узнать, что же они видят. Был момент, когда и я собирался работать над подобным эффектом. Но теперь пятна на стене видны лишь одно мгновение. Я думал также менять цвет некоторых предметов, но вскоре все эти трюки показались мне чем-то искусственным. Это был способ искусственными средствами выразить то, что могло быть сказано гораздо проще. И тогда я отказался от подобных эффектов. Но все же можно предположить, что героиня видит цвета по-своему [...]

Ж.-Л. Г. А что вы собираетесь делать теперь?

М. А. Буду снимать новеллу с участием Сорейи. Это интересно, поскольку я собираюсь продолжить свои опыты с цветом, эксперименты, начатые в «Красной пустыне». А потом сниму фильм, который интересует меня еще больше. Если, конечно, смогу найти продюсера...

С АЛЬБЕРТО МОРАВИА

Сосуд начинается с пустоты

С Альберто Моравиа

Я навестил Антониони в одной из лос-анджелесских гостиниц и в самом же начале разговора убедился в правильности подозрений, возникших у меня еще при первой встрече с режиссером, состоявшейся в Нью-Йорке: Антониони не желает говорить о своем новом фильме. Что это: суеверие, недоверчивость, скрытый эгоцентризм? Или он боится, что кто-нибудь «украдет» у него идею? Пожалуй, нет. Скорее всего из чувства отвращения к словам, свойственного людям, привыкшим мыслить образами. Антониони и хотел бы дать интервью, но не выступать в роли интервьюируемого. После первых же вопросов он становится вежливо-уклончивым. Например, вопрос о месте съемок. Верно ли, что «Забриски поинт» — это название местности в Калифорнийской пустыне? Да, верно. Но почему он дал это название своему фильму? О, просто так, хорошо звучит. Вкладывает ли он какое-то значение в это название? И да, и нет. Если да, то какое же? Значение в общем-то неопределенное. Но ведь речь идет о пустыне, значит? Да, о пустыне, ну и что?

— Ну, ладно. А можно съездить посмотреть этот Забриски поинт?

— Да, можно. Но туда езды шесть-семь часов на машине. За один день не обернешься, а ночевать там негде. Можно, правда, полететь на вертолете, но вертолет туда летает нечасто и обходится это дорого.

Я даю понять Антониони, что интервью все-таки делаются на основе чего-то существующего, а мы пока говорим о чем-то таком, чего не существует, поскольку о своем фильме он не хочет рассказывать. Иными словами, интервью приходится делать на пустом месте. Но тут я вовремя спохватываюсь, вспомнив древнюю китайскую мудрость, гласящую, что самое главное в сосуде — пустота. Нет пустоты — нет и сосуда. Следовательно, придется лепить сосуд вокруг пустоты. Что из этого получилось, судите сами.

А. М. Фильм «Блоу-ап» появился на свет как результат твоего английского опыта. Является новый фильм результатом аналогичного опыта, приобретенного тобой в Соединенных Штатах? Или место роли не играет?

М. А. Место имеет значение. Но история, рассказанная в «Блоу-ап», могла бы произойти где угодно. А «Забриски поинт» — это фильм об Америке. Америка — вот настоящий герой фильма. А действующие лица — это лишь предлог.

А. М. Не считаешь ли ты, что темы твоих прежних фильмов (некоммуникабельность, отчуждение личности и т. д.) находят свое наиболее полное воплощение в некоторых сторонах жизни англосаксонского мира? Иными словами, не считаешь ли ты, что темы эти в большей степени характерны для капиталистического общества наших дней?

М. А. Да, верно. Здесь, в Соединенных Штатах, эти темы находят более яркое, более глубокое, более острое выражение.

А. М. Как ты включаешь в обычный для тебя мир бунт молодежи (студентов, хиппи, битников)? Я хочу сказать, что до сих пор ты показывал буржуазию, бьющуюся над разрешением своих проблем, но показывал изнутри, принимая шкалу ценностей, присущую самой буржуазии. Студенты же и вообще молодежь, по-моему, решительно стремятся вырваться из существующей системы и протестуют против нее. Тебя этот протест интересует?

М. А. Да, мне он интересен. Настолько, что я включил его в контекст фильма.

А. М. Каким образом?

М. А. Не могу сказать. Замечу лишь, что действующие лица фильма «Забриски поинт» в известном смысле типичны для нынешней Америки. Их объединяет не столько психологическое, сколько идеологическое родство. Идеологическое же родство в свою очередь становится средством коммуникабельности, достижения взаимопонимания.

А. М. Не находишь ли ты, что за последние годы кое-что изменилось? Казалось, что западный мир безвозвратно и, что хуже всего, бессознательно подчинился механизму потребления. В данном случае речь идет об отказе не столько от общества, сколько от мысли, что человек бессилён изменить его и что реальная действительность — непостижимая загадка. Что ты скажешь об этом?

М. А. Я думаю так же. Но реальная действительность все же остается загадкой. Если уж на то пошло, но

вое заключается в том, что нынешняя молодежь не хочет пассивно терпеть эту загадку. И в этом, так сказать, пружина их бунта. Во всяком случае, я не считаю, что человек бессилен.

А. М. Каковы твои отношения с Америкой? Я хочу сказать: каковы точки вашего взаимного притяжения? Что тебя здесь раздражает, оскорбляет, унижает?

М. А. Мое отношение к Америке отражает разделение американцев на две весьма различные категории: две трети американцев — люди невыносимые, вызывающие раздражение. Одна треть — чудесный народ. Первые — это средний класс, вторые — молодежь. В этих последних привлекают безразличие к деньгам, чистота, мятежный дух и новизна.

А. М. Тебе хотелось бы быть американским режиссером? Считаешь ли ты свою работу в Америке началом новой фазы в твоей карьере?

М. А. Нет, я считаю ее переходящим фактом.

А. М. Говорят, что в Америке существуют не классы, а расы. Как, по-твоему, это верно?

М. А. Что касается разделения людей, то в Америке есть все: есть расы, есть подрасы и т. д. и есть классы, подклассы и т. д. И еще многое. При всем своем стремлении демонстрировать демократическую нивелировку американцы испытывают страсть ко всякого рода неравенству. Так, например, они устраивают приемы, на которые за отсутствием каких-либо других критериев приглашаются лишь лица, чей доход составляет, скажем, сто тысяч долларов и выше.

А. М. Что тебя особенно поразило в американском кино?

М. А. Американскому кино менее свойственны импровизация, изобретательность, чем европейскому. Здесь все более бюрократично, бездушно. Американцы очень подчинены рутине.

А. М. Не слишком ли давят на тебя продюсеры? Не трудно ли тебе здесь работать?

М. А. Нет, главная задача — понять страну и попытаться сделать правдивый фильм.

А. М. Существуют ли в американской кинопромышленности идеологические направления? Я имею в виду необходимость приспособления к определенным требованиям.

М. А. Существуют. И еще какие!

А. М. Что ты думаешь о Голливуде и о кино «независимых»?

М. А. У «независимых» много чуши, но есть и хорошие фильмы. Фильмы «независимых» влияют на Голливуд, а Голливуд влияет на них.

А. М. А как с артистами? Откуда ты их возьмешь?

М. А. С улицы. Героиню я уже нашел: ее будет играть одна студентка из Сан-Франциско. Исполнителя главной мужской роли я уже тоже было нашел. В одном ресторане. Это был хиппи, белокурый, очень красивый и юный, как раз то, что мне нужно. Но пока я раздумывал, как мне с ним заговорить, случилось непоправимое. Откуда-то появился полицейский и стал присматриваться к парню. Тот вскочил с места и убежал. Больше я его не видел. Наверное, он замешан в какой-нибудь истории с наркотиками.

А. М. Ты режиссер, можно сказать, автобиографического плана, в том смысле, что содержание твоих фильмов — это как бы проекция на экране твоего личного опыта. А как обстоит в этом смысле дело с последним фильмом?

М. А. В нем я пользуюсь главным образом опытом других. Но надеюсь, что он станет и моим.

А. М. Съемки будут производиться на студии?

М. А. На студии фильм как бы закосневает, становится непроницаемым, исключает всякую неожиданность, непредвиденность. Я постараюсь как можно больше снимать вне студии. Если в нынешнем году будут еще негритянские волнения, я отправлюсь туда с кинокамерой. В Лос-Анджелесе предполагают разрушить целый квартал, чтобы на его месте построить новый. Это я тоже сниму.

А. М. К каким местам ты привязываешь «Забриски поинт»?

М. А. Я основательно поколесил по стране. Был в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Лас-Вегасе, Майами, на Мысе Кеннеди, в Нэвиле, Чикаго, Новом Орлеане, Далласе, Хьюстоне...

А. М. И что же ты выбрал?

М. А. Я остановился на Лос-Анджелесе и Аризоне.

А. М. Но как зародилась идея фильма?

М. А. У меня были заметки об Америке. Из этих заметок и родился сюжет.

А. М. Сколько времени у тебя уйдет на фильм?

М. А. Для того чтобы сделать картину, нужен год. Этот фильм займет года полтора-два.

Вот так мы и поговорили с Антониони — в сущности, обо всем, только не о фильме. Но надо признаться, что «пустота» приобрела свою форму. Основные контуры «сосуда» уже можно различить. Антониони смотрит на меня и улыбается своей немножко асимметричной, иронической, хитровой и как будто стертой улыбкой. Улыбается победоносно. Ему удалось добиться своего — дать интервью и не быть интервьюированным. Почти угадывая мою мысль, он говорит в заключение:

— Историю, которая ляжет в основу фильма, рассказать тебе я не могу. Что касается темы, то о ней я бы тебе, пожалуй, рассказал, если бы сам ее знал. Но я не знаю, и когда узнаю — еще неизвестно.

1968

С АЛЬДО ТАССОНЕ

О фильме «Профессия: репортер»

А. Т. Не могли бы вы рассказать вкратце сюжет вашей последней картины?

М. А. Это история человека, который отправляется в Африку снимать документальный фильм. И однажды у него появляется возможность стать, в буквальном смысле слова, другим человеком, взяв документы умершего. По причинам личного порядка он устремляется в эту авантюру с энтузиазмом человека, который, как ему кажется, стоит на пороге неслыханной свободы. Но...

А. Т. А кто этот покойник, «предоставивший» герою возможность стать другим человеком? И какие причины побудили героя начать новую, «вымышленную» жизнь?

М. А. Герой знает, что умерший был бизнесменом, хотя неизвестно, какого рода делами тот занимался. Все мы однажды хотели бы избавиться от себя, от своей личности. Но осуществить это желание не так-то просто.

А. Т. Какую роль играет в фильме Африка?

М. А. Поскольку герой снимает здесь документальный фильм, наша картина затрагивает некоторые африканские проблемы, которых на этом континенте немало.

А. Т. Герои фильма «Забриски поинт» встречаются и влюбляются друг в друга в пустыне; главный герой вашего так и не поставленного сценария под названием «В мягкой манере» отправляется жить в бразильские джунгли; репортер из вашей последней картины пытается надеть на себя маску другого человека и делает это в Африке. Хотите ли вы сказать, что пустыня является панацеей от всех бед цивилизации?

М. А. Путешествия, совершаемые героями «Забриски поинт» и «Профессия: репортер», радикально отличаются друг от друга и порождены совершенно различными причинами. Конечно, бывает так, что где-нибудь в глухом уголке у меня возникает ощущение, что именно здесь можно жить более напряженной личной жизнью. или что здесь можно, хотя бы на минутку, отдохнуть от повседневной суеты. Каждый мой фильм — всегда «жизнен-

ный срез», а это значит, что они рождаются из личного опыта, личных наблюдений.

А. Т. Насколько вероятно влияние произведений Пиранделло на сценарий вашего последнего фильма, написанного англичанином Марком Пеплоу?

М. А. Поиск и утрата личностью своего «я» — действительно постоянная тема всего творчества Пиранделло. Но я никогда не думал об этом в связи с моим фильмом. Во всяком случае, сейчас, когда работа над картиной позади, я могу сказать, что у меня эта проблема рассматривается под совершенно иным углом зрения. Что касается Пеплоу, то он, я думаю, не читал Пиранделло.

А. Т. Были ли у вас трудности во время работы над фильмом?

М. А. Да, громадные. Ведь я должен был уложиться в срок со съемками, потому что у Николсона в том году было еще несколько контрактов. Так, я должен был прерывать съемки в Испании и лететь в Африку, возвращаться оттуда в Испанию, и так без конца. Кроме того, мы снимали еще в Англии и ФРГ. Все это объясняет относительно высокую стоимость картины — около 2,5 миллионов долларов. Но из них 600 тысяч — гонорар Николсона. Фильм оказался слишком длинным, и нам пришлось его сокращать. Но сюжет нуждался именно в первоначальном метраже. В конце концов мы пришли к соглашению с прокатчиками, и я сократил фильм на 10 минут. Сейчас он идет столько, сколько нужно.

А. Т. Отличается ли этот ваш фильм от предыдущих? Как вы могли бы определить его жанр?

М. А. Скажем так: он логическое следствие других моих картин. «Профессия: репортер» — это «интимистский приключенческий фильм».

А. Т. Если бы у героя была другая профессия, как бы это сказалоь на картине?

М. А. Эта была бы другая картина. Профессию героя фильма никогда не выбираешь наугад. Ведь персонажи — это окуляры, сквозь которые автор смотрит на реальность. И в этом смысле репортер — идеальный герой.

А. Т. Существует ли реальная преемственность между «Блоу-ап», так сказать — трагедией мысли, и вашей последней картиной, трагедией действия?

М. А. Нет, в данном случае речь идет не о трагедии действия. Даже если мой герой не очень образован и начитан, главные катаклизмы происходят в его душе, а не

вокруг него. Все изменения имеют в фильме прежде всего моральный характер.

А. Т. В картине особенно акцентировано то обстоятельство, что невозможно изменить себя, просто надев чужую личину. Или же герою не удастся изменить свою жизнь только потому, что он не знает, как стать другим, ему не хватает для этого уверенности в себе, а может быть, воли?

М. А. Я не стараюсь что-либо «акцентировать» в своих картинах. Пусть этим занимаются зрители. Фильм двусмыслен? Но именно в этой двусмысленности и заключается вся его конкретность, именно поэтому фильм и кажется мне сейчас завершенным. Хотя, конечно же, я не могу быть беспристрастным судьей своих творений.

А. Т. Существует ли определенная причина, по которой зрителю остается неизвестной реакция героя, когда он обнаруживает, что Робертсон (чьи документы он присвоил) был торговцем оружием? Действительно ли это «умолчание» было для вас необходимо?

М. А. В тот момент, когда Локк разглядывает листки, которые он достал из камеры хранения, он снят крупным планом. И у него, если внимательно смотреть этот эпизод, меняется выражение лица. На нем мелькает легкая ироническая усмешка, как у человека, который еще не готов поверить открывшимся ему фактам. А как он мог бы отреагировать? Во-первых, это репортер, многое повидавший и ко всему привыкший. И потом, Локк — англичанин, а ведь хорошо известно, что англосаксонцы великолепно владеют собой.

А. Т. Как можно интерпретировать последнюю фразу фильма, которую произносит жена героя: «Я не знаю этого человека»?

М. А. Она уже произносит эту фразу раньше: в эпизоде разговора с любовником, в его квартире, стоя у окна с видом на Темзу.

А. Т. Где вы сумели найти документальные кадры, изображающие расстрел негра?

М. А. Это один из моих профессиональных секретов.

А. Т. По поводу фильма можно сделать одно замечание, касающееся литературности диалогов.

М. А. Вы смотрели итальянскую версию и, значит, судите по тексту дубляжа. Столько сказано и написано о проблеме перевода. Пушкин — непереводаем. Однако мы читаем Пушкина в переводах, смиряясь с этой не-

избежно упрощающей поэта операцией, но благодаря которой до нас все же доходят его произведения. Почему же нельзя сделать скидку на перевод и в моем случае, который далеко не так серьезен. А по поводу оригинальной, английской, версии никто не обращался ко мне с подобными упреками.

А. Т. Что принуждает героя прийти на последнюю встречу — сломленность или тяга к самоубийству?

М. А. Я мог бы ответить так: в этом вопросе заключен смысл всего фильма. Возможно, Локк был обречен на смерть уже в тот момент, когда склонился над трупом Робертсона... Но я мог бы также сказать, что Локк отправляется на последнюю встречу в силу совершенно противоположных причин: для него это встреча с жизнью. Ведь он должен встретиться с Дейзи, а она — героиня его новой жизни. Но сам он не очень верит и в эту перспективу. Истина же заключается в том, что в этот момент он уже ни с кем себя не отождествляет. Быть — это «быть в мире», как утверждает Хайдеггер. Но Дэвид Локк к финалу фильма уже выпал из мира. Мир просто находится рядом, за окном.

А. Т. Как вам удалось добиться поразительного единства звучания, когда эпизоды следуют один за другим, оставляя ощущение неслыханной свободы, с которой они были сняты?

М. А. Во время съемок я старался подходить к каждому эпизоду непредвзято, освободиться от всех технических или стилевых «заготовок». Но не просите меня объяснять то единство «звучания», которое вы находите в картине...

А. Т. Американские критики имели основания высказывать отрицательные суждения о вашем фильме «Забриски поинт», ведь эта картина представляет собой страстный обвинительный акт, предъявленный всему американскому обществу. Прокатная неудача фильма поставила вас, видимо, в весьма затруднительное положение?

М. А. В Европе, да и, пожалуй, во всем мире, фильм прошел хорошо. В одной только Италии он собрал 1,5 миллиарда лир. В США все было по-другому: точнее говоря, посещаемость фильма не оправдала надежд прокатчиков. Они получили, по-моему, около миллиона долларов. Но стоил фильм дороже, и в этом было все дело. Вы меня спросите — почему это был дорогой фильм? Просто-напросто я не был знаком с голливудской систе-

мой кинопроизводства. Можно было избежать стольких ненужных затрат, если бы мне был заранее известен бюджет картины! Чтобы окупиться, она должна была собрать столько же, сколько и «Блоу-ап». Но американцы восприняли «Забриски поинт» как антиамериканский фильм, и их реакция на него напоминала истерику. Мне кажется, они несколько переусердствовали: мой фильм прежде всего был американской историей любви, развернувшейся на фоне студенческих волнений тех лет. Во всем мире фильм был принят очень хорошо. Он даже был удостоен нескольких наград. Я покажу вам индийский приз. То, что в этой стране, столь отличной от Италии и от США, сумели понять мой фильм, мне кажется фактом, достойным внимания и уважения. Это одна из самых дорогих для меня наград.

А. Т. Вам уже присуждали призы в странах Востока? В Японии к вам относятся с огромным уважением. Как вы могли бы это объяснить?

М. А. Ритм и темп моих фильмов соответствуют ритму их жизни, который только на первый взгляд может показаться «сумасшедшим». Например, «Затмение», встреченное в Европе равнодушно, пользовалось в Японии большим успехом.

А. Т. Один американский критик написал после выхода на экраны фильма «Забриски поинт»: «Нам приходится скрепя сердце констатировать, что иностранец, недавно приехавший в нашу страну, смог сразу же обнаружить главные болезни Америки». Но вы, кажется, отдавали предпочтение противоположной точке зрения, согласно которой очень небольшое из происшедшего тогда в США было вами понято правильно. Так, в одном из интервью вы сказали: «В следующий раз я поостерегусь снимать фильм в стране, которую знаю недостаточно хорошо». Что вы хотели сказать этой фразой?

М. А. Несколько лет тому назад я поехал осенью в Северную Европу. Мне дали вертолет, и я прилетел на один из крошечных островов архипелага. Летом это курортное место, а зимой — пустыня, если не считать нескольких местных жителей. Когда я прилетел туда, на острове было двое или трое мужчин, которые рубили дрова, их жены занимались по хозяйству, играли дети. Сосны, березы, лед, снег, растворяющиеся в тишине голоса, детский смех — на острове царили такая пронзительная ясность и чистота, что казалось, я попал в зача-

рованное и в то же время тоскливое место.

Что бы я запечатлел, если бы решил снять в тот день документальный фильм о затерянном финском островке? Какую мысль попытался бы вложить в него? Боюсь, что мне удалось бы отразить только любопытство обитателей этого острова, вызванное нашим прилетом. Подобные меланхолические размышления навевают любое путешествие: ты не можешь участвовать в этой жизни, ты всегда будешь здесь чужеземцем, который одним своим присутствием вносит неизбежные изменения в данную реальность. Это как при изучении микромира: наблюдая феномен, ты тем самым изменяешь его. Частица, которую пытаются сфотографировать, сразу же меняет свою траекторию. Иными словами, наблюдение реальности возможно только на «поэтическом» уровне. И именно это я и попытался сделать в «Забриски поинт», хотя и потратил около года на поездки по Америке, прежде чем приступил к съемкам. Этот фильм — не что иное, как повествование о тех чувствах, которые я испытал, знакомясь с Америкой.

А. Т. Один из персонажей фильма «Блоу-ап» — художник Билл — признается, что ему становится понятен смысл его картин только после того, как он увидит их висящими на стене. А как происходит с вами? Может быть, фильм уже готов в вашем сознании, когда вы приступаете к съемкам?

М. А. Нет, я очень смутно представляю себе будущую картину, когда нахожусь на съемочной площадке. Мне известны только мотивы, побудившие меня приступить к съемкам именно этого фильма. Речь идет даже не о «мотивах», а о необходимости. Вполне допустимы, на мой взгляд, такие толкования фильма «Профессия: репортер», которые значительно отличаются от предложенных мною. Но для фильма главное — стать частью жизненного опыта зрителя. Мне самому, например, порой кажется, что я не совсем правильно понимаю свои filmy. Для меня по крайней мере важно другое: эмоциональное восприятие фильма, а не интеллектуальное его толкование или моральная оценка.

А. Т. Режиссеры говорят об интуиции, критики — о значениях, о смысле. Есть ли у вас критические замечания в адрес кинокритиков?

М. А. Кинокритика требует от занимающихся ею специальной подготовки, которая зачастую отсутствует.

Ни один человек не рискнет заниматься музыкальной критикой, не получив соответствующего образования. Никому не придет в голову писать об изобразительном искусстве, если он не знаком с живописью, ее техникой, если он не способен отличить гравюры от офорта. Но вот, скажем, феномен киноязыка почти никого не интересует. Все рецензии сосредоточены на содержании фильма, хотя оно слагается из взаимодействия множества обычно не учитываемых компонентов. Часто случается, во всяком случае в Италии, что в рецензии можно прочесть такое: «У фильма крепкая режиссура, он сделан свежо и непринужденно». Это несерьезно.

К счастью, не все критики пишут на таком уровне, но все же оценки прессы у нас имеют несравнимо меньший вес, чем, скажем, в Америке, где от газетной рецензии во многом зависит прокатная судьба фильма.

А. Т. Ваш опыт документалиста почти не известен. Повлияло ли на ваше становление как режиссера присутствие вам «фотографическое» зрение?

М. А. Иной раз оно присутствует в фильме, иной раз — нет. Документальные фильмы помогли мне лучше разобраться в своих возможностях. Я, может быть, покажусь хвастуном, если заявлю, что в 1943 году, в разгар фашизма, никто из режиссеров-документалистов, кроме меня, не интересовался жизнью бедняков. Все снимали видовые фильмы о памятниках, музеях или просто о красивых местах. Это были фильмы о Пармской обители или о картинах Каналетто: Или о долине Комаккьо, причем все следы нищеты были тщательно «заретушированы». В то время производством документальных фильмов занимался «Институт Люче». В отличие от моих коллег я отправился в устье реки По, и куча неприятностей тут же свалилась на голову бедного Миноккери, который был моим единственным защитником в этом институте. Именно благодаря его поддержке я смог снять то, что мне хотелось. А это были страшноватые вещи: жизнь моряков и рыбаков, их соломенные хижины, затопляемые после каждой бури. Все это место превращалось тогда в болото, детей ставили на стол, чтобы они не утонули, а к потолку подвешивали одеяла, чтобы стекала вода. Показывать в кино такие вещи фашисты запрещали. И я был первым, кто в своем документальном фильме заговорил о жизни этих людей. Об этом никто не знает и, следовательно, не признает за мной права первенства. Но

мысль о том, что я в одиночку изобрел неореализм, доставляет мне внутреннее удовлетворение.

А. Т. Случались ли у вас столкновения с цензурой до фильма «Блоу-ап»?

М. А. Почти все мои фильмы, за исключением последнего, запрещены для показа подросткам. После «Приключения» был возбужден процесс из-за эпизода, в котором герой целует Моннику Витти в шею. Мне пришлось вырезать семь метров. Спустя несколько лет я был вызван в полицейский участок. Чиновник обратился ко мне со следующими словами: «Мне поручено вручить вам останки». «Что, простите?» — пробормотал я слабеющим голосом в предчувствии чего-то ужасного. Но оказалось, что речь идет об «остатках» моего фильма, о семи метрах негативной пленки, которые я в свое время вырезал из «Приключения». К счастью, мне попался тогда умный судья, и на процессе я был оправдан. Я часто спрашиваю себя: не был ли этот процесс первым судебным разбирательством по делу режиссера, нарушившего цензурные запреты, или, во всяком случае, одним из первых подобных процессов? Тут есть над чем посмеяться, если вспомнить о современном положении дел в этой области!

Эротические сцены допустимы в гениальных фильмах. Я ненавижу посредственность, которая маскируется под маркой порнографии, комедии или чего-то еще. Стоит вспомнить о столь редких любовных сценах у Годара, например в «Замужней женщине», — как это целомудренно и как по-гениальному просто! Но, скажете вы, эротические сцены в фильмах Бертолуччи сделаны гораздо более откровенно. Согласен. Но они несут важную смысловую нагрузку.

А. Т. Разделяете ли вы мнение Бюнюэля, что техническая сторона фильма не должна бросаться в глаза?

М. А. Я не знаю. Она, наверно, может быть видна, если в этом есть смысл, если на это имеется достаточно серьезная причина. Главное в таком случае — внутренняя необходимость подобного решения.

А. Т. На что больше всего направлено ваше внимание во время съемки: на игру актеров, на ритм эпизода?..

М. А. Я никогда не ставлю перед собой таких задач. Должен признаться, что во время съемок — сам я не знаю почему — я никогда не чувствую себя счастливым. Может быть, однажды я испытал счастье — во время съемки последней сцены фильма «Забриски поинт»:

взрыв виллы. Я чувствовал большое напряжение, но в то же время прилив огромной радости. В этой сцене было что-то от невероятной авантюры.

А. Т. Проблема ритма, очевидно, решается на интуитивном уровне. Ритм существует в поэзии и музыке, но в кино... Не могли бы вы немного рассказать об этом?

М. А. Снимая эпизод, режиссер выбирает между различными перемещениями камеры, с одной стороны, или между движением камеры и ее статичным положением — с другой. И решающую роль в данном случае играет интуиция точно найденного ритма. Ритм является неотъемлемой составляющей кинематографического плана. Невозможно изменить ритм фильма, просто сокращая длительность каждого плана. Ритм всегда определяется тем отношением, которое устанавливается между режиссером и изображаемым им миром.

А. Т. Каким образом режиссер понимает, что его картина или чужой фильм лишены ритма?

М. А. Я бы сказал так: у режиссеров есть почти инстинктивная способность ощущать такие вещи. Однако это ощущение всегда немного субъективно. Я могу с холодным сердцем восхищаться работой режиссера, а с другой стороны, фильм может мне нравиться и одновременно вызывать у меня серьезные критические замечания. Про себя же могу сказать, что фильм мне нравится, когда он соответствует моему кинематографическому вкусу, моей потребности в хорошем кинематографе.

А. Т. Вы всегда очень щепетильны в отборе музыки для своих картин. Какая музыка использована в фильме «Профессия: репортер»?

М. А. В фильме нет никакой «комментирующей» музыки, как говорят американцы. Предполагается, что музыка, которую вы слышите в моем фильме, звучит из радиоприемников, телевизоров, проигрывателей и т. п. Музыка в фильме мало, потому что звуковая дорожка и без того получилась довольно насыщенной. Музыкальный комментарий, за крайне редким исключением, всегда несет мелодраматическую функцию, и это сразу опошляет фильм.

А. Т. А с актерами вы обходитесь примерно так же, как и с музыкой?

М. А. Вы знаете, я уже устал говорить об этом в каждом интервью, причем одними и теми же словами, ведь мой словарный запас невелик. Актер — это элемент изоб-

ражения, и далеко не всегда самый важный. Совершенно очевидно, что его значение в каждой конкретной сцене зависит от того места, которое он занимает в кадре, и от этого же зависит важность произносимых им слов. И вот я часто слышу: «Ты отказываешься от сотрудничества с актером». Да нет же, в указанных пределах актер может быть помощником, он может предлагать что-то свое, но право выбрать лучшее из предложенного им всегда принадлежит режиссеру. Актер видит фильм глазами своего персонажа, но ведь в фильме есть и другие персонажи. А картину необходимо рассматривать как некое целое, и кому дано это право? Только режиссеру. Все это совершенно очевидно. Меня часто упрекают в умолчании, недосказанности, в том, что я недостаточно «объясняю», разъясняю. Но для меня слово «объяснить» означает только одно — «разжевать» смысл фильма (и сама мысль об этом меня глубоко возмущает). Может быть, так принято в театре, где режиссеры — несколько десятков лет назад — считали своим долгом подробно разъяснять актерам смысл реплики, сцены, пьесы в целом. Они любили рассуждать о смысловых нюансах того или иного слова, о культурном «контексте», в котором создавалась пьеса. Я не думаю, что сегодня в кино нужно так же работать с актерами. Актерские способности — природный дар. Существуют лица выразительные и невыразительные, и тут уже ничего не поделаешь. Сегодня взаимоотношения актера с режиссером должны быть более гибкими. Между ними должно возникнуть молчаливое взаимопонимание, при котором слова излишни. Заметьте, я не пытаюсь приуменьшить роль актера в создании фильма. Но актер хорош именно настолько, насколько он способен понять замысел режиссера и точно выполнить все от него требуемое.

Возьмем, к примеру, Джека Николсона и Марию Шнайдер. Джек — это актер, который относится к своей профессии с невероятной серьезностью. Свою роль Николсон постигает скорее интуитивно, чем со слов режиссера. Он очень озабочен тем впечатлением, которое производит на окружающих и на зрителей. Его игра отличается полной естественностью, но он способен и на совершенно противоположное. Николсон — уникальный актер: в его стальном и непроницаемом взгляде вдруг может молнией сверкнуть безрассудство.

У Джека поразительное самообладание — на съемоч-

ной площадке и в жизни, — и это позволяет ему ни с кем не портить отношений, нравиться коллегам и режиссеру. Еще до начала съемок я попросил его: «Расскажи что-нибудь о себе, что ты за человек?» Он посмотрел на меня с улыбкой, в которой не было ни капли простодушия, и спокойно ответил: “I’m a son of a bitch, don’t forget”¹. Конечно же, это была шутка, но я действительно запомнил его слова, и работать с ним оказалось просто и легко. Он прекрасно ориентируется на площадке, следит за перемещениями камеры и, если это необходимо, помогает своим партнерам.

Однако Марии Шнайдер он никогда не помогал, во всяком случае на моих глазах. Эта актриса — прямая противоположность Николсона. У нее великолепно развиты как интуиция, так и аналитическое мышление. Шнайдер обладает редкой способностью так сосредоточиваться на площадке, что во время съемки она целиком растворяется в своем персонаже. Я никогда не видел актрисы, которая бы во время диалога с таким напряжением смотрела на своего партнера, вслушиваясь в его реплики. В подобных сценах актер обычно бывает занят собственным текстом. Мария — актриса поразительной самоотдачи и искренности. В отличие от Николсона ее не интересует, где стоит камера, но это только придает еще большую естественность ее жестам и мимике.

А. Т. В начале вашей карьеры вы в некотором смысле отдали дань «синема-верите». Накопленный вами опыт документалиста постоянно чувствуется в ваших фильмах. Возможно ли, на ваш взгляд, достижение объективной истины в кинематографе?

М. А. «Синема-верите» — это опыт русского кинематографа, это просто перевод на французский язык термина «кино-правда». «Кино-правда» — это было кинематографическое «издание» газеты «Правда». Само выражение кажется мне несколько неточным, ведь даже знаменитый «киноглаз» Дзиги Вертова был слишком «чудесным», чтобы его кинематограф можно было назвать приземленно-реалистическим. И потом, зачем задаваться этим вопросом. Мне кажется, что в будущем эстетические «баталии» вообще станут анахронизмом.

А. Т. Как и проблема подчиненности кинематографа другим видам искусств — живописи, музыке, литературе?

¹ «Я сукин сын, не забывай об этом!» (англ.).

М. А. Это старая тема для дискуссий, в которых и я когда-то принимал участие (это было в эпоху моего сотрудничества в журнале «Чинема»). Вот в нескольких словах моя точка зрения. Кинематограф имеет некоторое отношение ко всем видам искусств, и именно этот факт является причиной его самостоятельности в ряду других искусств. И потом, граница, проходившая раньше между различными видами искусств, сейчас стирается: например, между живописью и скульптурой.

А. Т. Вы были одним из первых режиссеров, которые начали использовать в своих фильмах план-эпизод. Например, Янчо, активно применяющий этот способ съемки, признает за вами право первенства в этой области. Когда вы впервые использовали этот прием?

М. А. Когда произносят словосочетание «план-эпизод», то вспоминаются прежде всего фильмы Янчо. Это необыкновенный режиссер, я очень люблю его картины. Хотя его кинематограф радикально отличен от моего, я — и это может показаться странным — прекрасно понимаю истоки его «кинобалета», который мне кажется совершенно естественным. Но план-эпизодом я стал пользоваться раньше Янчо. Во время съемок моего первого фильма я залез на небольшой операторский кран и снимал сам, причем очень длинными планами. Моему оператору это не нравилось. Но я не чувствовал необходимости останавливать съемку сцены, несмотря на то что она уже кончилась. Я снимал актера, который не знал, что ему делать, и эти моменты бездеятельности и растерянности оказались очень удачными. Во всяком случае, они были невероятно искренни.

А. Т. В некоторых сценах ваших фильмов ощущается почти метафизическая отвлеченность. Как достигается этот эффект?

М. А. Это ваше замечание можно, пожалуй, отнести только к «Приключению» и к «Блоу-ап». Как бы то ни было, мне нечего вам ответить: я не наблюдаю за собой, не занимаюсь самоанализом, даже никогда не смотрюсь в зеркало. Я просто делаю свое дело, доверяясь своему повседневному настроению.

И именно так я представляю себе сущность автобиографии: не пересказывать того, что ты пережил, а стараться передать в фильме твое теперешнее состояние, твой сегодняшний душевный настрой. Пока я еду на съемку, на меня могут оказать большое влияние пого-

да, случайный разговор с попутчиком, цвет неба. Но, очутившись на съемочной площадке, я должен немного побыть один. Ничего особенного в эти минуты я не делаю: просто хожу по съемочной площадке и пытаюсь почувствовать то, как я должен снять сцену. И через 10 или 20 минут приходит ясность. Иногда у меня возникают проблемы, которые можно решить только на уровне интеллекта. Например: «Профессия: репортер» был моим первым фильмом, снятым по чужому сценарию. Я начал снимать эту картину, чувствуя по отношению к ней некоторую отчужденность, холодность. Во время съемок я должен был руководствоваться рефлексией, непривычным для меня «рефлексивным инстинктом», что приводило порой к совершенно неожиданным результатам. Это было так, как если бы я стал черпать идеи из нового источника: место фантазии здесь занял рассудок. И все же, после того как я снял треть фильма, этот новый метод стал для меня привычным.

А. Т. Ваш интерес к проблеме цвета в кино и проводимые вами эксперименты в этой области хорошо известны. На недавно прошедшем в Голливуде конгрессе кинооператоров была дважды показана ваша картина «Красная пустыня». Как родилась ваша идея «интеллектуального цвета», нашедшая воплощение в этом фильме?

М. А. У идей нет поставщиков. Идеи приходят внезапно, и, если это удачные идеи, ими можно воспользоваться. Меня очень интересует проблема динамики цвета. В этом кроется одна из причин моей любви к Поллоку: его полотна пронизаны невероятными ритмами. Я всегда испытывал потребность в экспериментах с цветом. Вот уже два года, как я исследую возможности специальных телекамер, которыми я хочу снять свой следующий фильм. Речь идет об изображении, которое «записывается» на магнитную ленту, что позволяет точнее проконтролировать цветопередачу. По сравнению с киноплёнкой, проявляемой в лабораториях, это огромный шаг вперед. В «Красной пустыне» я был вынужден изменять «лицо реальности» — в буквальном смысле слова перекрашивать воду, дороги, целые пейзажи. Все это было очень нелегко. Одно дело красить декорации в павильоне, а другое — снимать на натуре, ставя перед собой такие сложные задачи, как изменение естественной окраски предметов. Достаточно вы-

пасть инею, и весь ваш труд пойдет насмарку. Я выкрасил целый лес в серый цвет, цвет цемента,— но пошел дождь и смыл всю краску. Три дня и три ночи тяжелой работы были потрачены впустую. А при съемке этими специальными камерами все делается с помощью электроники, вы как бы сами раскрашиваете свой фильм. Это дает вам ощущение неслыханной свободы...

А. Т. Эту систему уже использовали другие режиссеры?

М. А. Да, в двух фильмах, но это было сделано довольно примитивно.

А. Т. Не кажется ли вам, что эта система специальных телекамер, делающая возможными подобные эксперименты с цветом, позволит создать еще не виданные изображения, неожиданные по композиции кадры?

М. А. Должен сказать, что, начиная с «Блоу-ап», я уделяю композиции кадра гораздо меньше внимания. Конечно, я по-прежнему считаю, что материал нуждается в оформлении, формовке. Но сегодня суть этой проблемы состоит в ином. Сейчас все умеют снимать если и не прекрасно, то хотя бы пристойно. По-моему, проблема в другом: в том, чтобы индивидуализировать материал, то есть выделить главное, что наиболее точно передает кризис современного западного мира.

Я убежден в одном: кинематограф нуждается в новых методах создания фильмов. У этой проблемы два аспекта: чисто технический и связанный с содержанием. Начнем со второго, наиболее важного, являющегося основанием для первого.

Не могу сказать, что здесь все для меня ясно: сегодня довольно трудно разобраться в происходящем. Однако мне кажется, что даже в обстановке того политико-экономического маразма, которым характеризуется современный исторический момент, переживаемый нашим обществом, можно расслышать сигналы опасности. Например, изменились представления о счастье, оно теперь связывается с удовлетворением чисто животных потребностей. Или же поиск счастья вообще вытесняется преследованием иных, сиюминутных целей. У меня также складывается впечатление, что люди все меньше интересуются окружающим их миром. Многие просто не знают и не хотят знать о происходящих вокруг них событиях. Ведь это, по их мнению, все равно ничего не изменит, ни к чему не при-

ведет. Они слышат набившие оскомину речи о несуществующих больше идеалах — семьи или религии, и им кажется бессмысленным что-либо менять, раз давным-давно не существует ничего — ни морали, ни искусства, никаких истинных ценностей. Никого уже не удивляет тот факт, что этот «биологический» человек вдруг начинает бунтовать, причем с такой яростью, которая граничит с преступлением. Насилие угнетенных против угнетателей давно уже признано законным — к черту всякую этику! Однако сегодня стирается граница между стихийным бунтом, террористическим актом и преступлением.

Несмотря на ощущение глубокого одиночества, которое, согласно модным теориям Жака Моно, переживает современный человек, он, в силу своей внутренней, врожденной потребности, продолжает вести себя как существо социальное, хотя потребность эту становится все труднее и труднее удовлетворить.

Я, конечно, очень упрощаю и огрубляю проблему, но лишь для того, чтобы связать ее как-то с кино. Дело в том, что последствия этической и прочей неразберихи трагичны. Мы знаем об этом по хронике, из которой нередко черпаем материал для своих фильмов. Сегодня отношения между людьми стали не такими, как вчера, изменились их поступки и цели.

Нельзя не учитывать и происходящего, возможно, независимо от всего остального, развития техники. Так, освоение лазера даст возможность сделать громадный шаг вперед в развитии кинотехники. Я видел совершенно невероятные вещи. Например, спроецированное на стеклянный экран изображение автомобиля является не только стереоскопическим: его можно поворачивать, разглядывая запечатленный предмет со всех сторон. Уже возможна такая съемка людей, которая превращает их в сверкающие контуры, движущиеся на вполне обычном фоне, и т. д.

Другие эксперименты доказали возможность проекции изображения не на экран, а на прозрачный объем. Зритель сможет, обходя изображение со всех сторон, выбрать ракурс «по вкусу». Я совершенно уверен в том, что будущее кинематографа за научной фантастикой. Таким образом, зритель получит большую свободу, сможет сам выбирать удобный для себя угол зрения. Конечно же, речь идет об относительной свободе зри-

теля, поскольку его участие можно будет провоцировать искусственно, как усиливать, так и ограничивать. Но в любом случае это приведет к серьезным изменениям в наших отношениях со зрителем.

А. Т. Сколько для этого понадобится времени?

М. А. Возможно, годы. Речь идет о коренной ломке всей существующей экономической структуры кинопроизводства и проката: фабрики, производящие киноплёнку, лаборатории, которые ее обрабатывают, кинозалы и многое другое. Но это произойдет непременно. Современные технические средства устарели, не адекватны настоящему моменту: они больше не отвечают потребностям ни режиссеров, ни публики...

А. Т. Собираетесь ли вы поставить тот фильм, над сценарием которого (он назывался «В мягкой манере») вы работали до решения приступить к съемкам вашей последней картины?

М. А. Нет, не думаю. Тот личный опыт, который был для меня связан с замыслом этого фильма, уже как бы стал делом прошлого. Я хотел бы сделать сейчас что-то другое. У меня есть наготове некоторые идеи и замыслы, но я не хочу о них думать, пока полностью не освобожусь от последнего фильма, который стал для меня чем-то вроде болезни. А я не люблю болеть.

А. Т. «Антониони — утонченный мастер, знающий толк в своем деле», — написал о вас один критик...

М. А. Я считаю себя подмастерьем, который учится снимать фильмы, экспериментирует и никогда от экспериментов не откажется. Мои фильмы могут казаться утонченными, но если это так, то лишь в той степени — и пусть мои слова не покажутся вам претенциозными, — в какой истина всегда утонченна. Истина может родиться из хаоса, который никогда не был утонченным. Например, картины Пикабиа или Ман Рея порождены необузданной фантазией. Самый серьезный интеллектуальный опыт может быть достоянием тугодума, так же как самый серьезный человек бывает способен на немислимые безумства.

А. Т. А себя вы причисляете ко второй категории?

М. А. Не знаю, как определить степень моей «мудрости» и «безумства». Моя жизнь полна таких невероятных событий...

А. К. В течение многих лет мы знаем Антониони как художника определенной темы, стиля, создавшего целое направление в мировом киноискусстве. Но вот мы смотрели на VIII Московском фестивале «Забриски поинт», а на IX — «Профессия: репортер»... Конечно, и в них Антониони остается Антониони. Однако появилось много нового, непохожего на прежнее. По-моему, «Забриски поинт» и «Профессия: репортер» можно было бы назвать «фильмами перехода». Мне хочется спросить вас, как вы сами расцениваете этот переход: от темы и стиля «Приключения», «Ночи», «Затмения», «Красной пустыни» к темам и стилю двух последних работ?

М. А. Обычно я не размышляю ни над тем, что я сделал, ни над своей эволюцией — человека и режиссера.

А. К. Но все же: что вы думаете о месте этих фильмов в вашем творчестве?

М. А. Наверное, вы правы в своем суждении: в последних фильмах, вами названных, есть определенная политическая нагрузка, которая, возможно, в предыдущих фильмах была скрыта, не выходила на поверхность. Но для меня самого эта перемена — процесс инстинктивный. Возможно, что события, которые происходят сейчас в мире, и особенно в моей стране, в Италии, натолкнули меня на какие-то изменения в творчестве, спровоцировали их.

А. К. Я имею в виду не только изменения темы, связанные с событиями в мире. Прежние свои фильмы вы посвятили анатомии одиночества, психологии отчужденности, изображая взаимонепонимание между людьми, драмы, вызванные этим взаимонепониманием, увяданием, а то и полной атрофией социально активных чувств и просто чувств. Социальная мысль в этих фильмах скрыта в сложных подтекстах. В последних же работах вы используете более открытый, прямой язык. Вы с большей определенностью говорите о бунте молодежи, о «потребительском обществе»... И о человеке, которому донельзя надоело его прежнее существование пассивного наблюдателя, который сам надоел себе — со всеми своими невзгодами и комплексами. Герой

фильма Дэвид Локк воспользовался случаем, чтобы «сменить шкуру», попробовав что-то другое. Попытка не удалась: он погиб, так и не успев стать другим, но попытка была!

М. А. Несомненно, была. У героя моего фильма до этого было много жизненных невзгод. Во-первых, неудача в семейной жизни, несложившиеся отношения с приемным сыном, с женой. Во-вторых, провал, крах, неудовлетворенность в своем деле, своей профессии. Ему не удавалось сказать простым, человечески ясным языком такие вещи, которые позволили бы ему отказаться от позиции стороннего наблюдателя. Он отправился на съемки телевизионного репортажа в Африку: это была для него еще одна попытка превратиться в участника событий, показать действительность с субъективной точки зрения.

То, что я сосредоточился именно на этих чертах характера героя, связано еще и с тем, что в фильме «Профессия: репортер» по сравнению с предыдущими изменен язык всего повествования. Впервые за все время, что я снимаю фильмы, я хотел использовать кинокамеру как можно более объективно. Очень часто она оставляет персонажей за кадром, покидает их, чтобы показать то место, откуда они ушли, либо то, где они должны вот-вот появиться. Снять пейзаж, среду, окружающую героев, очень важно. Подчас это важнее для фильма, чем показ самого героя. Поэтому иногда я позволяю себе «забыть» о людях и таким образом пытаюсь непосредственно зафиксировать действительность такой, какой она предстает перед моим героем.

А. К. Среди моих итальянских коллег, в том числе и ваших поклонников, я часто слышал: «Антониони — художник трагической темы, художник безверия». Я бы хотел спросить, во что верит Микеланджело Антониони.

М. А. Прежде всего хочу уточнить: необходимо четко разграничивать жизненный опыт человека и его интеллектуальный опыт. Иногда они существуют как несовпадающие, даже полярно противоположные величины. В некоторых своих фильмах я, быть может, пессимист. Но как человек я был и остаюсь оптимистом. Доказать это я могу только тем, что, несмотря на бесчисленные трудности, которые я встречал на своем пути, в своей карьере, я продолжаю снимать фильмы. И вот приехал с последним сюда, в Москву.

А. К. Те фильмы, которые я назвал «фильмами перехода», появились параллельно «политическому кинематографу» западных стран. Как вы рассматриваете свои работы в соотношении с фильмами этого направления, и, в частности, с итальянским политическим кино?

М. А. Как мне кажется, они никак не соотносятся. Мои новые фильмы — выражение определенной эволюции. Есть в них элементы, которые можно было бы отнести к кинематографу, рассказывающему, повествовательному, построенному на какой-то истории, — они перемежаются с элементами, относящимися к области кинематографической экспрессии. Такое переплетение и образует мир фильма. Мне трудно сказать, как дальше будет проходить процесс творчества, в какую сторону свернет, — этого я не знаю.

А. К. Как-то вы говорили, что ваши творческие планы подсказываются жизнью: жизнь изменяется, вы ее наблюдаете, и соответственно меняются планы и намерения. Но та же самая жизнь, вернее, сходный жизненный опыт, рождает разные направления художественной мысли: Феллини, Антониони, Пазолини... У каждого есть свой философский, нравственный и эстетический «ракурс», свой подход к жизни, своя «внутренняя тема». Какова внутренняя тема сегодняшнего Антониони?

М. А. Меня привлекает все. Я не могу с некой высоты или временной дистанции взглянуть на самого себя. Дело критики — исследовать, что является моей сегодняшней темой, а что было вчерашней.

А. К. Во время нашей первой беседы в Риме вы, определяя свою внутреннюю тему, сказали такую фразу: «Люди в технике ушли далеко, до Луны добрались...»

М. А. ...А мораль осталась такой же, какой была при Гомере».

А. К. Остаетесь ли вы и сейчас на такой позиции или появилось что-то новое в вашем восприятии мира?

М. А. Да, моя позиция изменилась. Ведь и мораль изменилась, и, к сожалению, в худшую сторону. Естественно, я говорю только о западном обществе. Это моя «зона». Восток я еще плохо знаю. На Западе же происходит загрязнение человеческого духа вместе с загрязнением окружающей среды.

А. К. Наверное, нелегко жить в искусстве с таким

ощущением мира, не включающим в себя поиски альтернатив?

М. А. Да, но мы знаем, с чем должны бороться, кто враг. Если не знать его, то можно оказаться в состоянии полной беспомощности. Жизнь все время расставляет перед нами ловушки. Зная врага, легче их избежать. Я не противник прогресса. Я знаю, что люди верят в машины, в технический прогресс. Человечество не может остановиться в своем развитии — это наша судьба во Вселенной. Человечество будет развиваться постоянно и, несмотря на трудности, никогда не умрет.

А. К. Вы — один из самых беспощадных художников в изображении драматизма человеческого существования в вашем обществе. В чем-то ваша работа похожа на работу хирурга, делающего операцию. Занимаясь исследованием больного духа, деформированной нравственности, верите ли вы в силу кинематографа, в его способность что-то изменить в жизни, чем-то помочь, чему-то помешать?

М. А. Кинематограф лишь зеркало действительности. Режиссеры не могут изменить реальность, которую они либо интуитивно чувствуют, либо просто отражают в своих картинах. Действительность ведь всегда предшествует фильму. И, несмотря на то, что кино — искусство, непосредственно отражающее реальность, и, пожалуй, одно из самых эффективных средств массовых коммуникаций, оно слишком медлительно в своем влиянии.

А. К. И все же что вы думаете о воздействующей силе кинематографа?

М. А. Я не придаю кинематографу столь важного значения, которое отводите ему вы. Большинство у нас он воспринимается как средство развлечения, даже в тех случаях, когда фильм не является таковым. Кинематограф не может сделать революцию — ее делают люди и идеи.

А. К. Действительно, мы придаем кинематографу большое значение, основываясь на реальных фактах его силы и влияния. Кстати, мне кажется, что и искусство Антониони мы воспринимаем более серьезно, чем сам Антониони.

М. А. Я тоже воспринимаю свое искусство очень серьезно и считаю, что кинематографические образы могут пробудить в душе людей какие-то чувства. Но они

не способны выявить ту страсть и силу, которая нужна, чтобы пробудить мир.

А. К. Может быть, ваша более чем скромная оценка силы кинематографа связана с тем, что ее, эту силу, подрывает «рыночная киношка»? Ведь большое количество фильмов на Западе постоянно и неизбежно становится частью «массовой культуры», субкультуры.

М. А. Конечно. Впрочем, эту часть кинематографической продукции я не считаю существенным фактором в моральном развитии общества. Я лично против порнографии на экране. Не помню, кто мне сказал — кажется, итальянский писатель Флаяно, — что порнография очень скучна, потому что она окружает сплетнями тайну.

А. К. Очевидно, в разговоре на эту тему нужны аналитические уточнения, порнография, точно так же как форсированное изображение жестокости и насилия, часто возникает на экране как весьма ходовой рыночный товар...

М. А. Здесь действительно нет предмета для спора, — если говорить о коммерческом использовании порнографии. Но когда мотивы насилия или секса вводятся в фильм на уровне настоящего искусства, почему их нельзя показать как элемент изображаемой реальности?

А. К. Однако сложность проблемы состоит в том, что часто, слишком часто, они используются спекулятивно, — такова реальность современного западного кинематографа... В заключение я бы хотел задать традиционный вопрос...

М. А. Что я буду делать дальше? Не знаю.

А. К. Ответ нетрадиционный. Снова вспоминая ваши последние фильмы «Забриски поинт» и «Профессия: репортер», невольно начинаешь думать о дальнейшем движении вашего искусства в этом направлении.

М. А. Да, у меня есть две идеи. Они движутся пока в разных плоскостях, но, если где-нибудь встретятся, пересекутся, тогда я сниму что-то новое.

С ЛЬЕТТОЙ ТОРНАБУОНИ

О Лукино Висконти

С Льеттой Торнабуони

Л. Т. Когда ты в первый раз увидел Висконти?

М. А. В Риме, на виа Венето, в 1942 году. Он сидел в кафе вместе с Марио Аликатой, который потом долгие годы руководил культурной политикой Итальянской коммунистической партии. Кажется, с ними был и Антонелло Тромбадори. Лукино был очень худой, в трауре, одет во все черное, в темных очках. Первое, что меня поразило в нем, — это то, как он разглядывал прохожих: будто все они были его собственностью.

Л. Т. Ты уже слышал о нем?

М. А. Да, я был знаком с Аликатой, с Джанни Пуччини, с Джузеппе Де Сантисом. Эти двое стали моими первыми друзьями в Риме. Я приехал из Феррары, чтобы участвовать в подготовке «Е-42» — международной экспозиции, проект которой был задуман фашистским правительством, но не осуществлен. Я был одним из личных секретарей директора этой выставки, но никогда его не видел. Делать нам было решительно нечего, даже читать мы там не могли. И я уволился. Сделал то, о чем мечтают все служащие: пошел к начальству и сказал, что мне все осточертело и что я ухожу. Это был мой первый акт протеста в Риме. Джино Визентини помог мне устроиться в журнал «Чинема», в то время его главным редактором был сын Муссолини, Витторио. Я многим обязан Визентини. По примеру Лонганези я довольно быстро сумел избавиться от своих провинциальных представлений и привычек. В «Чинема» я начал работать вместе с Джанни Пуччини (к тому времени мы уже стали друзьями). Они с Де Сантисом были коммунистами, но так тщательно скрывали свою тайну, что даже я не догадывался, хотя большую часть дня мы проводили вместе. От них я и услышал впервые о Висконти.

Они говорили о нем как о близком друге и единомышленнике, правда, я плохо представлял себе, в чем конкретно проявлялось это единомыслие. Я помню, что, когда умер отец Висконти, Пуччини и Де Сантис долго

спорили, идти им на похороны или нет. Тогда я не мог понять, почему они создают из этого проблему, а теперь думаю, что их колебания были вызваны соображениями политического и морального порядка: могут ли коммунисты участвовать в церковной, да еще и аристократической, церемонии похорон? В конце концов Пуччини один поехал на похороны в Граффано и вернулся оттуда с потрясающими рассказами об этой странной и грандиозной церемонии: люди в средневековых костюмах, карлики в красных одеждах, музыка...

А потом Висконти вернулся в Рим, и вот тогда я с ним познакомился. Он сразу произвел на меня впечатление выдающегося человека. Он внушал уважение и некоторую робость своими властными манерами. Я довольно часто с ним виделся, пока мы оба не уехали к берегам По: он — снимать «Одержимость», я — «Люди с реки По». Мы работали в одних и тех же местах, но там не виделись и не встречались.

Л. Т. Что вы тогда думали о кино?

М. А. Тогда о кино говорили, что оно синтезирует все прочие виды искусства и заменит их. «Кино — третий путь» — так называлась статья, которую мы с Пуччини написали на эту тему. Висконти недавно вернулся из Франции, где работал ассистентом Ренуара, но он редко говорил об этом опыте. Он искал свой способ видения мира средствами кино, и, казалось, у него не было сомнений на этот счет. Он еще не снял ни одного фильма, еще не держал в руках кинокамеру, но производил впечатление опытного профессионала. И таким он был во всем. В Милане, где у него были конюшни с расписными стойлами, он вставал в четыре часа утра и объезжал лошадей, чтобы они не застаивались. Он любил их, он понимал их не хуже любого жокея, не хуже знаменитого Тезио, у которого однажды он выиграл Большой приз на выбракованной лошади, которую у него же и купил. Все, что делал Лукино, он делал одержимым стремлением к совершенству и с врожденной интеллигентностью. И когда он начал снимать с Либеро Солароли «Одержимость», то был абсолютно уверен в себе. В этом был весь Лукино. Я никогда не видел его сомневающимся, во всяком случае, не замечал.

Л. Т. Какие у вас были с ним отношения?

М. А. Пуччини, Де Сантис и я — все мы выходцы из буржуазных семей, и в отношениях с Висконти ощущалось

наше классовое различие. Он вел себя как человек, род которого в течение двух веков княжил в Милане. Властный и довольно необычно воспринимавший чужие идеи: если они ему нравились, он бессознательно, не замечая этого, присваивал их, так что нам никогда, ни на одно мгновение, не удавалось одержать над ним верх. Мне он был симпатичен прежде всего своей глубокой искренностью. Человек он был очень сложный. Сказать, что он был способен на сильные чувства, в том числе и на чувство ненависти,— значит не сказать о нем ничего: он умел переходить от настроения к настроению благодаря одному жесту, одной фразе. Если он шутил, то ирония его была убийственна. Я знал Лукино злым, беспощадным, но когда он испытывал к кому-нибудь расположение или любовь, то отдавался этому чувству безраздельно. Насколько он был силен физически, настолько же раним и одновременно необуздан в своих чувствах. И многие этим пользовались.

Л. Т. Вы работали вместе?

М. А. Позднее, над сценариями двух его фильмов, которые так и не были сняты. К сожалению. Первый из них — история оркестрантки, которая отправилась на фронт, чтобы играть для солдат,— по-моему, этот фильм мог бы сыграть такую же роль, как «Рим — открытый город». Работали мы над ним вместе с Васко Пратолини и Джанни Пуччини. Утром мы шли к Висконти, он жил на виа Салариа. Собирались в башенке, где был камин и огромный стол, вполне пригодный для заседаний административного совета, со стопками бумаги и карандашами. Он говорил: «Ну, слушаем идеи». Это было как в школе, когда вы не готовы отвечать. На меня смотрели как на зубрилу, потому что я рано просыпался и выглядел не таким балбесом, как все остальные спросонья. И вот после двух месяцев работы Лукино сказал: «Ребята, я прочитал эти ваши потуги. Сделаем вид, что до сих пор мы валяли дурака». И, не обращая внимания на наши испепеляющие взгляды, он бросил сценарий в огонь. Так сгорела его единственная копия.

А. Т. А второй сценарий?

М. А. «Процесс Марии Тарновской». Этот сюжет Висконти обдумывал до самой смерти. Вместе с ним, с Гуидо Пьовене и Антонио Пьетранджели мы написали по-настоящему хороший сценарий. И затратили много сил.

В тот период, не знаю почему, у Висконти не было денег. Он сдал в аренду свой дом на виа Салариа и снимал две комнаты (одну для себя, а другую для прислуги) в отеле Сан Джорджо — очень мрачном отеле на одной из тех унылых улиц, что сходятся у вокзала Термини. Жутковатое место. Мы приходили туда утром, еду нам приносили в номер, а если Лукино нужно было уйти, он запирал нас на ключ, чтобы мы работали. Мы чувствовали себя как звери в клетке. От скуки Пьовене высовывался из окна и плевал прохожим на лысины. К счастью, пришла весна, и мы перебрались работать в Остию, на пляж. Большой компанией — мы все, Висконти с приятелем, который был в его доме кем-то вроде церемониймейстера, и художник Марио Кьяри — шли в какую-нибудь трактирию, к Джине например, набивали едой корзину, а потом до сумерек работали на пляже. Все было очень красиво — море, чистый песок, Лукино и его друг, которые между собой говорили по-французски, шезлонги, белые столы, все как на пикниках эlegantных отдыхающих из отеля “Des Bains” на пляже Лидо в «Смерти в Венеции». Однажды нам нужно было написать сцену для «Тарновской», в том же отеле “Des Bains”, эпизод, когда ей приносят первый завтрак. Лукино сказал: «Ну, давайте, что, по-вашему, должно быть на подносе?» И тогда я ответил ему: «Никто не может знать это лучше, чем ты, Лукино. Эту сцену ты должен писать сам». Только потомок старой европейской аристократии мог описать весь этот фарфор, печенье, масло и ножички для масла, варенье, цветы, серебро, которые были на подносе. Он всегда был великим «бутафором». Но в данном случае эта скрупулезность была нужна: если бы он сфальшивил в перечислении этих предметов, то упустил бы весь фильм. На съемках «Марии Тарновской» я должен был быть также и помощником режиссера. Однажды утром на пляже мы увидели потрясающую девушку, тонкую, гибкую. Лукино прекрасно разбирался в женской красоте и умел ценить ее. Он сказал мне: «Пойди поговори с ней, она должна играть в нашем фильме». Впервые в жизни я обращался к девушке с таким предложением, смутился и не имел успеха. Родители не разрешили ей сниматься. Это была Паола Мори, которая потом стала женой Орсона Уэллса.

Л. Т. А почему фильм не был снят?

М. А. Продюсером был Альфредо Гуарини, кинокомпания

«Люкс». Героиню должна была играть его жена Иза Миранда. Лукино охотно согласился. Это тоже было в его характере — уметь делать хорошую мину при плохой игре. Правда, должен сказать, что в этом случае игра была не столь плоха. Иза Миранда обладала *le physique du rôle*¹. У нее не было чувства юмора. Женщина чуткая и вовсе неглупая, с врожденной смекалкой, вероятно, считала, что должна продемонстрировать нам свою интеллигентность, и принялась писать стихи. Она писала их на открытках и посылала Висконти. Одно из них звучало так: «На какие ж пойти мне уловки, чтоб узнать наконец о Тарновской». У Миранды были стихи и более удачные, но эти, написанные женой продюсера, могли восприниматься как предложение, пусть в поэтической форме, поторопиться с работой над сценарием. В другой раз, разговаривая с ней по телефону, Лукино услышал, что она всхлипывает. «О боже,— шепнул он нам,— должно быть, Альфредо умер». Но оказалось, что в такое отчаяние Миранду привела дохлая птичка, которую она нашла на окне в своей комнате. Такие случаи совершенно выводили Лукино из себя. А нас выводили из себя задержки с выплатой денег. С «Люксом» приходилось закатывать целые представления, разыгрывать из себя нищих, умолять, попрошайничать, пытаться их разжалобить упоминаниями о голодных матерях, трясти лохмотьями — только тогда они платили. Пьювене вел себя с большим достоинством, он был граф и устраивал сцены другого рода. Он говорил: «Мои часы *Vacheron Constantin* перестали мне нравиться, и я бы хотел купить *Audemart Piguet*». Такие разговоры ни к чему не приводили, и он ужасно злился. Висконти, которому надоела «трепетность» Миранды, в конце концов решил, что не сможет с ней работать. Мы изо всех сил пытались его разубедить. Но он был непреклонен. Лукино вообще было невозможно заставить изменить принятое решение. Мы вернулись на виа Салариа, и в один прекрасный день он пригласил туда Гуарини. Гуарини производил впечатление человека кроткого и веселого, а с нами тем более старался казаться таким из-за фильма с Мирандой. Когда Лукино сообщил ему новость, он побледнел и зашатался. Мы усадили его на диван и ушли, а он остался сидеть, белый как полотно.

¹ Здесь: внешние, физические данные для роли (франц.).

Л. Т. Вы продолжали общаться?

М. А. На другой основе. Висконти начал работать в театре, а я ходил к нему на читки пьес, репетиции, на все спектакли. Я учился. У него была удивительная способность входить в тему, переосмыслять ее по-своему, выворачивать наизнанку, делать своей. Когда он работал над «Ужасными родителями» Кокто, своей первой театральной постановкой, казалось, что он работает над собственной пьесой. У него не было никаких колебаний, никаких сомнений: реплика такая-то, произносить ее надо так, как хочет он, и basta. В театре он всегда был в приподнятом настроении, всегда окружен толпой людей и со всеми очень щедр и великодушен. Мы тогда все были бедны, и я помню, сколько картин он купил у Гуттузо и Веспиньяни. Мне тоже он несколько раз одалживал деньги, а когда я хотел их вернуть, он меня довольно резко осадил и обиделся.

Л. Т. Чему ты научился у Висконти?

М. А. Разговаривать с актерами, например. Именно разговаривать, а не работать. Висконти фактически подменял актеров, подолгу объяснял реплики, задавал интонацию, сам декламировал и проигрывал эпизоды. А я работаю, скорее, по методу Страсберга, хотя я незнаком с ним, я настраиваю актера, пока он не приходит в нужное мне состояние. Лукино был очень непосредственным и импульсивным: если актер был ему несимпатичен, актеру предстояла трудная жизнь. Если он имел дело с хорошим актером, но был им недоволен, он находил способ заставить его работать с полной отдачей. С Паоло Стоппой и Риной Морелли у него было полное взаимопонимание и единомыслие, не только в работе, но и в жизни вообще. Я никогда не слышал, чтобы он на них кричал. А вот на Марчелло Мастроянни, наоборот, кричал, ругался с ним. Повторяю: Лукино мог быть с актерами очень груб, если он не добивался того, чего от них требовал. А требовал он многого, и в конце концов эта требовательность шла актерам на пользу. Смотреть, как он работает, было настоящим откровением, за этим занятием я проводил все вечера. Так я овладевал пространством, в котором актер настраивается на игру. В этом смысле я многим обязан Висконти.

Л. Т. Что вас связывало?

М. А. Возможно, то, что для нас обоих кино и жизнь неразделимы. Все, что делал Висконти, было его жизнью.

Для него не существовало никакой разницы между кино, театром, жизнью и для меня — тоже. После фильма у меня никогда не возникает потребности отдохнуть. Я не чувствую разницы между рабочим временем и свободным, мои фильмы — это моя жизнь, поэтому я не люблю оглядываться назад и пересматривать их.

Л. Т. В итальянском кино вы представляете два противоположных стиля. Висконти продолжает традицию итальянской мелодрамы, постановочных эффектов, декоративности, романического и реалистического стиля повествования. Антониони принадлежит к интернациональной авангардистской традиции, которая характеризуется повествованием, замкнутым на персонаже, отстраненной образностью, поиском новых изобразительных и технических средств. Не потому ли вы так и не стали настоящими друзьями?

М. А. Да просто в последние годы мы меньше виделись. У Лукино были уже другие соавторы: Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли. Но я никогда не ощущал свое кино как альтернативу кинематографу Висконти, в таких измерениях я не исчисляю свою работу. Вот сейчас я произнес эту фразу — и не поверил собственным ушам, так как предпочитаю не теоретизировать по поводу своих картин, а ты меня провоцируешь. Что касается Лукино, то он никогда не говорил мне того, что на самом деле думал о моих фильмах. Наверно, «Приключение» и «Блоу-ап» ему нравились, и, может быть, второй фильм — больше, чем первый. О картине «Профессия: репортер» он сказал, что она его потрясла, точнее, он сказал так: «Я много слышал о финальных кадрах, и мне они показались потрясающими». Конечно, его слова меня обрадовали. Надо отдать должное Лукино: он умел придавать вес своим словам. Может быть, это шло от свойственной северянам прямоты, от холодной и резкой манеры говорить.

Л. Т. А тебе нравятся фильмы Висконти?

М. А. «Земля дрожит» — выдающаяся картина, одна из самых великих в истории кино. И «Одержимость» тоже очень хороший фильм, полнокровный и в то же время тонкий. «Самая красивая» — картина другого уровня, чем два вышеназванных фильма, но тоже превосходящая, как и «Чувство». Фильмы Висконти отличаются силой и плавностью повествования: у него потрясающее умение развивать характер персонажа в процессе рассказа.

Л. Т. По-твоему, кто-нибудь из современных режиссеров пошел по стопам Висконти? Например, Бернардо Бертолуччи или, скажем, Лилиана Кавани не кажутся тебе режиссерами его школы?

М. А. Бертолуччи — нет, в этом я совершенно уверен. Что касается Кавани, то здесь, по-моему, только внешнее сходство. Лилиана, так же как Висконти, любит насыщенное изображение, но мотивы и импульсы ее творчества мне кажутся совсем иными. Лукино не создал школы, потому что изменилась действительность, изменилось кино.

Л. Т. Каким в твоей памяти осталось кино Висконти?

М. А. Клара Каламаи в «Одержимости», когда она сидит, сгорбившись, на кухне, у стола, заваленного грязной посудой. Партер театра «Фениче» в фильме «Чувство», белые плащи австрийских офицеров и Алида Вали в ложе. Некоторые крупные планы Маньяни в «Самой красивой», полные психологического напряжения. Возвращение домой молодого рыбака, героя фильма «Земля дрожит», когда кинокамера все время как бы забегает вперед, предшествует ему, сначала пока он идет по дороге, а потом за порогом дома,— это потрясающая по технике изобразительная находка. Избиение в «Рокко и его братьях».

Л. Т. А Сам Висконти?

М. А. Лукино, худой и сумрачный, в кафе на виа Венето, когда я увидел его в первый раз. Лукино на пляже в Остии. Лукино дома, среди своих вещей. Лукино в кинозале, когда он смотрит «Репортера», а я смотрю на него, чтобы понять, нравится ли ему фильм. Лукино, в кресле на колесиках в гостиной своего последнего римского дома, больной Лукино, который говорит мне: «Иди сюда, Микеле, обними меня».

А. Т. Судя по вашим фильмам, не скажешь, что вы, Антониони, вошли в кинематограф как режиссер, начавший с создания документальных лент. Пригодился ли вам этот опыт? Как он повлиял на формирование вашего удивительного «киновидения»?

М. А. Оставим в покое эпитеты, они ни к чему. Несомненно, создание документальных фильмов оказалось очень полезным для моей будущей работы в кино. Я не знал, могу ли я вообще быть кинорежиссером. Работа кинодокументалиста убедила меня в том, что я могу делать фильмы не хуже других.

А. Т. Когда вы смотрите сегодня свои первые картины, не кажется ли вам, что уже в этих документальных лентах вы рассказывали «истории», что в них был элемент вымысла?

М. А. Отчасти вы правы. Например, в фильме «Люди с реки По», сам того не замечая, я больше внимания уделял истории семьи, живущей на баркасе, чем изображению внешней среды, окружающей природы, деталей быта. Признаюсь, мои персонажи глубоко тронули меня, и очень жаль, что мне не удалось по-настоящему развить темы, волновавшие меня в то время. К тому же тысяча метров пленки пропала...

А. Т. После первого «неореалистического опыта» в документалистике, а позднее в «Попытке самоубийства» вы пошли по другому пути. Отдавали вы себе отчет в том, что это непроторенная дорога?

М. А. Я бы сказал, нет. Тогда еще не было речи о неореализме. До моего фильма «Люди с реки По», который я снимал в 1943 году, в Италии не было картин, которые рассказывали бы о жизни бедняков, да еще с такой суровой достоверностью. Документальные ленты в основном были видовыми или рассказывали о произведениях искусства, как, например, фильмы о Пармском монастыре, долине Комаккьо или картинах Каналетто и другие, выпускавшиеся в те годы «Институтом Люче» и не касавшиеся социальных проблем, не говоря уже о таких темах, как бедность и нищета.

Я избрал другой путь. Отправился к устью реки По,

причинив массу хлопот и неприятностей бедняге Минокери — только благодаря его поддержке я смог снимать то, что хотел. В тех местах я отснял суровые, жестокие кадры, представлявшие полную тревог и трудностей жизнь обитателей соломенных хижин и саму эту реку, затопляющую не только берега, но и дома, превращавшую этот жалкий клочок земли в настоящее болото. То была страшная жизнь. В полуразвалившихся сырых халупах детей ставили на стол, чтобы они не утонули, а к потолку подвешивали простыни, чтобы задерживать воду, стекавшую с крыш. Итальянское кино тех лет избегало подобной тематики, а фашистское правительство просто запрещало снимать подобные вещи. Не хочу хвастаться, но я был первым, кто заговорил в своей документальной картине о жизни этих людей, хотя никто не помнит об этом и уж тем более не признает мое первенство. Но сама мысль, что я, так сказать, в одиночку «изобрел» неореализм, доставляет мне внутреннее удовлетворение. К сожалению, весь отснятый материал был увезен на Север страны республиканцами. По окончании войны я его разыскал, но он хранился в сыром подвале и оказался наполовину испорченным. Осталось только начало грозы. А жаль — остальная часть фильма производила сильное впечатление.

А. Т. Для того чтобы «спасти» неореализм, нужно было сделать его «внутренним неореализмом», иными словами, способным раскрывать душевное состояние человека, как вы говорили в пятидесятые годы? Что вы имели в виду?

М. А. В послевоенный период решающее значение приобрели отношения между индивидом и обществом — именно эти отношения вышли на первый план. Режиссеры, которые были, так сказать, летописцами той эпохи (Росселлини и Де Сика более других), воссоздали ее документальный, хроникальный образ. Я же хотел раскрыть внутреннее состояние человека, показать воздействие общества на его душу. Отклик души на происходящие события — как бы внутренняя проекция внешнего мира, или, как я это называю, рикошет. Вот почему во время съемок я всегда внимательно слежу за лицом, за поведением персонажей, не отрывая взгляда от кинокамеры. Так я работаю, начиная с «Хроники одной любви».

А. Т. Согласны ли вы с тем, что, находясь «над» персо-

нажем и одновременно постигая его внутренний мир, вы по-новому рассматриваете отношения между героем и средой, так что в какой-то момент среда становится одним из героев фильма?

М. А. Да, это так. Например, в фильме «Профессия: репортер» все происходящее «вне» и «вокруг» героя отражает его внутреннее состояние, жизнь его души.

А. Т. В то же время одним из героев фильма «Приключение» стал пейзаж, который совершенно отчужден от персонажей: это голый остров — как бы айсберг, омываемый морем и овеваемый ветром. Как родился сюжет этого фильма?

М. А. Это очень любопытная, я бы даже сказал — таинственная история. Я поехал с друзьями на один из островов в Средиземном море. А незадолго до этого в Риме исчезла одна моя знакомая. Ее искали, но не нашли. Она будто испарилась. И тогда у меня возникла мысль: а вдруг эта девушка там, на острове? Так родился сюжет фильма. Всегда нужен конкретный факт, толчок извне.

А. Т. Прав ли я, полагая, что пейзаж здесь использован иначе, чем в предшествующем фильме «Крик»?

М. А. В разных фильмах пейзажи несут различную нагрузку, ибо не похожи истории людей, о которых я рассказываю. В «Приключении» речь идет о тайне, и в пейзаже есть нечто таинственное, загадка, которую хочется разгадать. Это можно назвать «пейзажем чувств»...

А. Т. Если я правильно вас понял, сюжет фильма рождается из неосознанного, из поэтической интуиции?

М. А. Несомненно. Как правило, истории приходят мне в голову ночью, но я не записываю и даже не запоминаю их. Мой главный недостаток — лень. Я сделал бы в кино гораздо больше, но я ленив. Я феррарец, а мы, феррарцы, любим бить баклуши.

А. Т. Вас упрекали за то, что в фильме «Крик» портрет рабочего не очень-то соответствует действительности...

М. А. Я рассказал сюжет фильма «Крик» рабочим на нескольких фабриках в Ферраре и Риме. Они высказали мне свои соображения, и я учел их. Возьмем, например, сцену, в которой Альдо дает пощечину жене. Первоначально я снял этот кадр в доме. Моя психология буржуа подсказывала мне, что личные, интимные вопросы решаются только наедине, вдали от посторонних глаз. А рабочие подсказали мне, что мужчина дает пощечину женщине при всех, чтобы доказать ей и другим, что он —

мужчина. Я последовал их совету и снял эту сцену на площади.

А. Т. Почему роль рабочего выполняет у вас американский актер? Это смутило некоторых критиков.

М. А. Прокатчики поставили такое условие. Они во что бы то ни стало хотели, чтобы главную роль исполнял американец, в надежде, что он привлечет больше зрителей. Но должен сказать, что Стив Кокран не разочаровал меня. Если бы зрители не знали, что он американец, и если бы его звали не Стив Кокран, а, например, Серджио Микелини, никто бы не возражал против него.

А. Т. «Крик» не стал самым актуальным из ваших фильмов, но, по-моему, это одна из самых волнующих, самых законченных и искренних ваших картин. Он обладает непосредственностью, правдивостью пережитых чувств и одновременно глубиной, свойственной зрелым произведениям.

М. А. Идея фильма родилась совершенно неожиданно и естественно, буквально в течение нескольких минут. Накануне я прочел рассказ Кортасара, по которому впоследствии снял «Блоу-ап». Уже тогда я подумывал о его экранизации. Я вышел из дома, остановился без видимой причины, посмотрел на стену — и вдруг у меня возник сюжет «Крика». Какое-то таинство, чудо.

А. Т. Вернемся к первым вашим фильмам. Недавно итальянское телевидение представило ретроспективу раннего Антониони, начиная от документальных фильмов и кончая фильмом «Крик». Какое впечатление произвели они на вас сегодня? Убеждены ли вы по-прежнему, что фильм «Дама без камелий» был неудачей?

М. А. Мне действительно казалось, что фильм не удался, что я ошибся, сняв его в такой манере. Теперь же я вдруг обнаружил, что он обладает внутренним равновесием, снят достаточно интересно даже с точки зрения сегодняшнего дня: сдержанная манера изображения, герои действуют в конкретной ситуации, во многом предопределяющей их внутреннее состояние, их поведение подается несколько остраненно. Я всегда считал этот фильм холодным, сегодня, напротив, он кажется мне достаточно «горячим» и точным, как с точки зрения раскрытия человеческих чувств, так и с психологической.

А. Т. Почему вы назвали свой первый игровой фильм «Хроника одной любви»? Ведь «хроника», это слово, характеризующее кинематограф Росселлини, связано

с неореализмом. Не лучше ли было назвать фильм «Исследованием любви» или «Анатомией любви»?

М. А. Но это действительно хроника. Хроника любви в двух временных срезах, между которыми дистанция в несколько лет, хроника по возможности максимально достоверная и объективная. Именно в связи с этой особенностью фильма французы говорили о его «внутреннем реализме». Это действительно очень личностная, почти интимная хроника любви. «Исследование», «анатомия» — эти слова кажутся мне менее точными. Мой фильм — анализ внутреннего мира двух персонажей. /.../

А. Т. Вашим вторым фильмом должен был быть «Белый шейх», который потом снял Феллини. Почему вам так и не удалось снять эту картину?

М. А. «Белый шейх» должен был стать моим первым фильмом. Отдав сценарий «Белого шейха» на суд Понти и его компаньона Мамбретти, я тем временем отправился в Бомарцо на «Виллу чудовищ», где собирался снимать документальный фильм. Там я заболел и слег в постель. Мне было очень плохо. Понти очень понравился сюжет «Белого шейха», он торопился снять его, так как у них были неприятности с фирмой «Люкс-Фильм», отказавшейся финансировать картину о Мисс Италии по сюжету Латтуады, и теперь фирме Понти нужен был срочно другой сюжет. И тогда он предложил мне продать его, обещая «карт-бланш» для другого фильма, который я захочу снять. Я еще не знал Понти как следует, это было мое первое знакомство с ним. И я уступил ему сюжет за какие-то гроши. Обещанный им фильм я снял лишь шестнадцать лет спустя — это был «Блоу-ап»...

А. Т. Сценарий вашего «Белого шейха» очень отличался от того, по которому снимал Феллини?

М. А. Нет, не очень. Однако кинематографическая структура была совсем иной. И все-таки — надеюсь, Феллини не обидится на мои слова — в титрах фильма мое имя как автора сюжета не фигурировало вовсе, а ведь автором сюжета был я! Что касается сценария, то, может быть, ему не хватало некоторой определенности, основательности, точности, он складывался из серии свободно развивающихся и как бы случайных эпизодов. В дальнейшей такая структура повествования стала характерной особенностью фильмов Феллини. А в те времена и Феллини и Пинелли упрекали меня в фрагментарности рассказа.

А. Т. Обратимся теперь к фильмам, которые были на-

званы критикой «трилогией отчуждения», — картинам «Приключение», «Ночь», «Затмение».

М. А. Это не только фильмы о любви. Это рентгенограмма определенной социальной среды, жизни миланской и римской буржуазии. Сегодня эти фильмы могут быть прочитаны как художественные документы своего времени — Италии периода «бума», исследующие власть денег над судьбами и душами людей. Достаточно вспомнить кадры биржи в «Затмении». В этом фильме деньги увидены глазами тех, у кого их нет, хотя они имеют с ними дело. А вот все, что происходит в фильме «Ночь», случается как бы независимо от денег, вне сферы их влияния. Если бы я снимал этот фильм сегодня, то сделал бы его еще более жестким, еще больше обусловил бы характеры обстоятельствами.

А. Т. Правда, что вы хотели снять два фильма на сюжет «Затмения»?

М. А. Правда. Один — с точки зрения девушки, другой — с точки зрения его, молодого служащего биржи. Я предложил продюсерам сделать два фильма с целью более полно исследовать феномен денег. Те, кто живут биржей, смотрят на мир сквозь призму банковского билета, не видят ничего, кроме денег, захвативших их разум и душу, и потому сами чувства этих людей ущербны. Я хотел рассказать эту историю от лица главного героя фильма, показать все происходящее его глазами, дать проекцию его внутреннего состояния. Я вовсе не собирался снимать эпическую сагу, как это сделал Б. Бертолуччи в «XX веке». Речь шла о двух самостоятельных фильмах, которые могли бы существовать независимо друг от друга и в то же время были бы связаны общей темой. Но продюсеры субсидировали только один фильм.

А. Т. Согласны ли вы с тем, что в фильме «Затмение» существует особый тип «равновесия»: кризис чувств ваших персонажей порожден более общим, глобальным кризисом моральных ценностей?

М. А. Да, так оно и есть.

А. Т. Разрабатывая тему отчуждения, некоммуникабельности, вы, как это справедливо отмечают большинство исследователей, уделяете больше внимания следствиям, чем причинам. Однако невозможно отрицать и тот факт, что в ваших картинах всегда есть точный социальный портрет общества. Как вы думаете, почему этот второй аспект меньше принимался во внимание критиками?

М. А. Быть может, потому что я работаю в очень сдержанной манере, не акцентируя эти моменты.

А. Т. В эпизодах, с которых начинаются некоторые ваши фильмы, например «Приключение» или «Ночь», уже заложено, запрограммирован конец всей истории. В некотором смысле в той сцене, в которой супружеская пара в фильме «Ночь» посещает тяжелобольного друга, есть предчувствие гибели, краха их собственных отношений...

М. А. Я смотрю свои фильмы несколько иначе, чем вы. Начальный эпизод «Ночи», как мне представляется, вводит зрителя в определенную атмосферу, которая дает ему возможность правильно увидеть и оценить последующие события. Уже с самого начала фильма его персонажи сталкиваются с трудными жизненными проблемами. Однако мне трудно разъяснить все это. Историю кино создают картины, а не объяснения их авторов.

А. Т. Еще немного терпения, прошу вас. Настоящими героинями ваших картин, может быть за исключением фильма «Крик», являются женщины. Персонажи-мужчины (архитектор в «Приключении», писатель в «Ночи», биржевой маклер в «Затмении», инженер в «Красной пустыне») — все они, в общем, глухи к вопросам морали и менее привлекательны.

М. А. Архитектор в «Приключении» кажется мне человеком достаточно сильным и принципиальным в своей позиции отрицания. Он переживает состояние творческого кризиса, так же как писатель в «Ночи». Но и в той и в другой картине я, пожалуй, точнее передаю состояние женщины. Впрочем, я вообще чувствую себя легче, удобнее с персонажами женщинами, чем с мужчинами. Может быть, лишь начиная с «Блоу-ап» я заговорил по-настоящему и о мужчинах.

А. Т. «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» — это фильмы — исследования Италии периода «экономического бума». Как вы сегодня оцениваете этот период «бума»?

М. А. По-моему, Италия всегда переживает какой-нибудь «бум». Достаточно выйти, например, на центральную улицу города в рождество и посмотреть, что происходит вокруг...

Несколько лет тому назад я предпринял путешествие в северную Европу, на острова Финского архипелага. Несколько мужчин рубили дрова, женщины готовили пищу, здесь же играли дети. Стояла первозданная тишина,

на березах и соснах лежал снег, люди как бы сливались с окружающей природой. Эта атмосфера чистоты и естественности очаровала меня. Если бы я снял документальный фильм в этом уголке Финляндии, который произвел на меня такое сильное впечатление, какую истину я бы открыл во всем этом? Сумел бы я, чужой человек, человек со стороны, так сказать «незванный гость», осознать эту действительность, вписаться в эту меняющуюся жизнь, а не только вступить с ней в контакт? Думаю, главное здесь — поэтическое проникновение в микрокосм окружающего мира и его обитателей. Только на уровне поэтическом вы можете запечатлеть его внутреннее движение, развитие и даже воздействовать на него, преобразая в поэтический образ.

А. Т. В свое время много говорили о «трилогии некоммуникабельности» в связи с фильмами «Приключение», «Ночь» и «Затмение». Что вы думаете по поводу подобного определения?

М. А. Я сам никогда не называл эти фильмы трилогией, а тем более трилогией некоммуникабельности. Однако не отрицаю, что подобное определение не лишено смысла. Хотя мне кажется, что таких фильмов у меня четыре, а не три: я имею в виду «Красную пустыню» — фильм о духовном кризисе.

А. Т. Действительно, «Красная пустыня» как бы закрывает эту тему и одновременно открывает иной круг проблем. Это новый для вас фильм не только потому, что он — первый ваш фильм, снятый в цвете, но и потому, что вводит новые элементы, в том числе тематические: современное индустриальное общество, проблемы экологии.

М. А. Да, этот фильм как бы предварял тематику, о которой тогда еще не говорили, в частности он ставил вопросы экологического характера, проблему окружающей среды.

А. Т. В «Красной пустыне» кроме портрета определенного класса есть анализ окружающей действительности. Это глубокое исследование на тему: человек и его окружение, человек и индустриальное общество. Вы с самого начала ставили перед собой подобную задачу?

М. А. Я не мог не сказать об этом, ибо проблема экологии слишком тесно связана с историей, о которой я рассказывал: неврозы моих персонажей — порождение окружающего их мира.

А. Т. Тогда в каком же смысле вы говорили, что фабрики — это прекрасно?

М. А. Фабрики — это действительно прекрасно... Известно, что на многих конкурсах по архитектуре первые премии часто присуждают проектам фабрик, возможно потому, что при их создании используются самые необычные конструкции в сочетании с богатейшей гаммой цветов, близких к естественным краскам природы, а также окраске бытовых предметов. Например, трубы окрашиваются в зеленый или охристый цвет, в эти же цвета красят в домах двери, поэтому, когда взгляд человека падает на любую деталь фабричной постройки, она оказывается привычной для глаза.

А. Т. И здесь, как в других ваших фильмах, есть персонаж, который хочет исчезнуть, ощущает потребность «сменить кожу» — это один из постоянных мотивов кинематографа Антониони, не так ли?

М. А. Я убежден, что в душе каждый итальянец стремится, быть может, не столько к бегству, сколько к приключению. Мы абсолютно не умеем организовывать свой досуг, дать выход энергии, которая в конце концов находит разрядку в сексе или в преступлении. Не потому ли наша страна погрязла в преступности? Я убежден, что одна из причин именно в этом. Не случайно, выйдя из тюрьмы после свидания с сыном, которому всего двадцать лет и который обвинен в принадлежности к «красным бригадам», его отец говорит: «Ну что вы хотите, ведь он совсем мальчишка, ему просто было любопытно подержать в руках гранату».

А. Т. Считаете ли вы, что изображение насилия в кино сыграло отрицательную роль в воспитании нравов, общественного вкуса?

М. А. Не кино создает насилие, оно его только изображает.

А. Т. В одном из интервью о «Красной пустыне» вы как-то сказали: «Если бы сегодня я воссоздавал автобиографию, я увидел бы ее в цвете».

М. А. Сегодня речь идет о том, чтобы научиться проецировать на экране память человека. Именно в этом смысле я говорил об автобиографии как возможности рассказать в цвете собственную жизнь — через цветочное видение прежде всего, а не с помощью слов. /.../

А. Т. Обратимся к проблеме феноменологии, о которой довольно много говорили в связи с вашими фильмами.

Согласны ли вы с этим определением?

М. А. Какое значение имеет мое согласие или несогласие?

Я даже не думал об этом...

А. Т. Ну а термин “comportamentismo”¹? Это понятие также возникло в отношении кинематографа Антониони и Росселлини...

М. А. Откровенно говоря, подобные определения кажутся мне искусственными, надуманными. Это попытка классифицировать то, что у Росселлини было спонтанно, естественно, непохоже на привычный синтаксис кино. Именно эта синхронность с самой действительностью стала приемом, методом его работы, определив и роль кинокамеры, которую он направлял в самую гущу событий, выхватывая самое главное. Его стиль адекватен реальности исторического момента.

А. Т. Можно ли сказать о Годаре, что и он, как Росселлини, врывается в живую действительность?

М. А. Годар — новатор, он сделал многое для развития языка кино, но его стиль, его интерпретация событий и героев предопределены очень личностным, крайне субъективным видением мира. Тогда как взгляд Росселлини, напротив, был гражданственным, общественным. Горизонт видения Росселлини неизмеримо шире, чем у Годара, он необъятен.

А. Т. Главной особенностью стиля Росселлини считается хроникальность, чистая хроника, открытая им как элемент игрового кино...

М. А. Действительно, Росселлини по-новому использовал возможности хроники, именно хроника лежит в основе его кинематографического изображения. Хроника стала необходимой составной частью его видения и интерпретации реальности. Она же была главным источником того почерпнутого из самой жизни материала, который и лег в основу фильма. Когда мы говорим о происходящих в действительности фактах, событиях, то прежде всего имеем в виду то, о чем рассказывает хроника,— это справедливо и для сегодняшнего дня. Но тогда, как и сегодня, важно было суметь трансформировать хронику в историю, создавать историю посредством хроники.

А. Т. В некотором смысле можно сказать, что тематика таких фильмов Росселлини, как «Стромболи», «Европа 51», «Путешествие в Италию», подготовила, предва-

¹ От итальянского слова comportamento — «поведение».

рила проблематику фильмов Антониони. Вы согласны с этим?

М. А. Да, особенно «Путешествие в Италию». Однако я считаю, что это не самые его удачные, проникновенные вещи. Я больше всего люблю у него «Пайзу» и «Франциск, менестрель бога». Последний особенно хорош. Из его поздних фильмов мне представляется наиболее интересным телевизионный фильм «Взятие власти Людовиком XIV», в нем как бы встретились прежний и новый Росселлини, которому не все удалось. В результате родилось произведение, полное грации и силы.

А. Т. Вы работали с Росселлини?

М. А. Да. Он нравился мне как человек. Правда, он любил поговорить, но прекрасно знал, чего хотел от кино, и умел добиваться того, чего хотел. К тому же он был великолепным собеседником и очаровывал людей, с которыми работал.

А. Т. Какие фильмы Висконти наиболее интересны с вашей точки зрения?

М. А. Из всех картин Висконти больше всего меня потрясла «Земля дрожит». «Одержимость» — прекрасный фильм, хотя его диалоги сегодня несколько устарели — не потому что они плохи, а потому что не всегда соответствуют изобразительному ряду. Ведь сегодня мы смотрим фильмы другими глазами.

А. Т. Иногда говорят, что Антониони — единственный романтик в современном кино...

М. А. А как же Висконти? И отчасти, хотя и в ином ключе, Бертолуччи? Следует учитывать, что Бертолуччи действительно создатель, творец языка кино, в то время как Висконти, с его редчайшим талантом, с его художественным темпераментом, оказался блестящим экранизатором романов. Исключая, разумеется, фильм «Земля дрожит».

А. Т. Висконти экранизировал романы прошлого века, прошлых десятилетий: Бойто, Камю, Томаса Манна, Достоевского и, наконец, Д'Аннунцио. «Рокко и его братья» — одно из исключений. Вы, наоборот, сами пишете романы с помощью кинокамеры, причем романы, в которых речь идет о сегодняшнем дне и, может быть, даже о завтрашнем.

М. А. Я полагаю, что Камю сохраняет свою актуальность и сегодня. Что же касается экранизации «Постороннего», он оказался режиссеру Висконти «не по зубам». Я же

стремлюсь рассказывать то, что вижу вокруг. И естественно, истории, которые я рассказываю, становятся моими, глубоко прочувствованными, личными, и это отражается на форме, на языке фильма. У Висконти, наоборот, сильнее сам факт, который он берет за основу. А. Т. Ваш фильм «Блоу-ап» навеян рассказом латиноамериканского писателя. Почему же его действие происходит в Лондоне?

М. А. Я прочитал рассказ Кортасара, и он мне понравился. Я переработал сюжет по-своему. В Италии мой замысел не встретил ни понимания, ни поддержки. Тогда я отправился в Лондон и до такой степени проникся его атмосферой, что мне захотелось передать ее в избранном мной сюжете.

А. Т. Речь в фильме идет об осознании и восприятии действительности и в меньшей степени о самой этой действительности. Это входило в ваши намерения?

М. А. «Блоу-ап» — это фильм, который можно интерпретировать по-разному, ибо в нем идет речь о восприятии реальности, то есть о том, как видят ее или хотят видеть персонажи. Поэтому и воспринимать фильм каждый может по-своему.

А. Т. Однако к фотографу вы испытываете явную симпатию. И фильм — это как бы его собственный идеальный автопортрет?

М. А. Да, мне нравится этот герой, мне нравится жизнь, которую он ведет. Я сам в процессе работы над фильмом окунулся в эту атмосферу, однако только для того, чтобы лучше понять своего героя, его судьбу — не ради себя.

А. Т. Как у вас возникла идея игры в теннис без ракетки, без мяча?

М. А. Вы спрашиваете, как возникают идеи... Они приходят исподволь или внезапно, овладевают всем вашим существом, постепенно проясняются, уточняются, а потом возникает изображение, рождаются зрительные образы. Так же, хотя и в другой форме, это происходит в поэзии. К поэту приходят слова, которые потом становятся образами — словесными образами, складываясь в стихотворные строки.

А. Т. Итак, действительность в фильме — это ее видение, вернее, то, как мы ее представляем? Иными словами, реальность равнозначна иллюзии, мечте?

М. А. Я бы не рискнул утверждать, будто видение реаль-

ности равно самой реальности, ибо видений много. Да и сама реальность изменчива, многолика. В то же время внешнее восприятие — первая ступень наших отношений, наших связей с реальным миром. Однако я не привык рассуждать на такие темы с философской точки зрения — это не мое дело.

А. Т. В связи с такими фильмами, как «Блоу-ап» и «Профессия: репортер», я бы хотел спросить, есть ли здесь связь с Пиранделло? Что он сегодня для вас?

М. А. Проблематика Пиранделло остается актуальной и сегодня, хотя подчас кажется довольно путаной... И все же если мы попытаемся проникнуть в тайники души современного человека, то увидим, что очень многие драмы Пиранделло до сих пор сохраняют свою подлинность, злободневность в современном итальянском обществе. Пиранделло — один из тех писателей, кто наиболее глубоко понял и показал самую сущность нашей страны, передал ее наиболее живо и непосредственно.

А. Т. Если не считать опыта работы с Карне, оставила ли Франция какой-то след в вашей жизни?

М. А. Должен сказать, что я самым тщательным образом изучал историю французской литературы, в частности французскую поэзию. Но когда я обратился к англосаксонской литературе, французская как бы отодвинулась на второй план. Быть может потому, что английская литература помогла мне установить более прямые контакты с реальностью. Франция была для меня источником культурного опыта. Английская литература, и поэзия в том числе, стали опытом жизни.

А. Т. В шестидесятые годы кто-то не без разочарования окрестил Антониони «вечным экспериментатором» в кино. Что вы думаете об этом?

М. А. Я был польщен этим определением. Эксперимент — это всегда новое, а так как, по-моему, подлинное искусство — это новаторство и красота, определение, данное мне, равноценно тому, что меня признали настоящим художником.

А. Т. Не знаю, с кем сравнить Антониони (легче сравнивать с Антониони или противопоставлять ему других режиссеров), может быть, с Орсоном Уэллсом? Он был одним из самых крупных новаторов в современном кино... Или Трюффо, но он слишком женственный...

М. А. Трюффо иногда снимает странные вещи. Уэллс очень силен в создании исторических персонажей —

здесь его талант художника-новатора проявляется с особенной силой. Мне же близок Брессон, прежде всего его фильм «Дамы Булонского леса». Мне нравится его манера, его умение придавать особую значимость персонажам, фону. Некоторые фигуры, особенно Казарес, незабываемы.

А. Т. Кто из режиссеров «золотой поры» французского кино особенно дорог вам?

М. А. Я очень люблю Виго, его фильм «По поводу Ниццы», по-моему, один из лучших документальных фильмов. По фильмам начинаешь любить и его самого. Но самый великий — Ренуар, быть может потому, что он создавал свои фильмы в самую прекрасную эпоху в жизни его страны. «Марсельеза», «Великая иллюзия» — фильмы, которые волнуют и сегодня.

А. Т. Поговорим об итальянском кино. Кто из режиссеров вам особенно близок, кроме Росселлини и Висконти? Кто вызывает симпатию?

М. А. Для меня существуют не только Росселлини и Висконти! Однажды я сделал список наиболее значительных итальянских режиссеров, и их набралось более ста. Лучшие из них: Феллини, Рози, Петри, Феррери, Бертолуччи, Беллоккио, Ольми, братья Тавиани, Дзурлини, Брузати, Ванчини и другие. Незаслуженно забыт, например, Читто Мазелли.

А. Т. Какие фильмы Феллини вы считаете лучшими?

М. А. «8¹/₂» и «Амаркорд». Но также «Белый шейх», «Маменькины сынки», некоторые эпизоды «Казановы», эпизод на автостраде в фильме «Рим»... Но можно ли так бегло говорить о Феллини?

А. Т. Что вы думаете об итальянской комедии? Не считайте мой вопрос провокационным. Я знаю вас как самого искреннего, непредубежденного зрителя.

М. А. Я часто бываю в кино. Люблю смеяться, меня трогают и волнуют разные фильмы, в том числе и комедии. По-моему, я очень непритязательный и благодарный зритель: чужие фильмы я смотрю совершенно непредвзято, и, если комедия развлекает меня, я смеюсь.

А. Т. Мне кажется, что в первые годы вашей работы в кино итальянская критика мало помогала вам. Почти ничего не писали о «Хронике одной любви», фильме-дебюте, который для многих стал откровением.

М. А. А мне, наоборот, кажется, что в первые годы критика была ко мне достаточно благосклонна. Правда,

тогда меня обвиняли в каллиграфизме и холодности. Позднее хвалили, говоря при этом, что я «трудный режиссер». Обо мне много писали в Италии и за рубежом, так что жаловаться не приходится, хотя, по моему, те аспекты, которые интересовали критиков и вызвали их положительные оценки, не всегда были самыми главными, существенными.

А. Т. Некоторые исследователи, пытаясь определить личность Антониони, особенности его кинематографического стиля, говорили о так называемой “*école du regard*”¹ по аналогии с литературой, сравнивая ваши фильмы с романами Роб-Грийе, Мишеля Бютора, имея в виду новые отношения между субъектом и объектом, «примат» вещей, факта и т. д. Что вы об этом думаете?

М. А. Должен честно признаться, когда французы начали говорить о «Школе взгляда» в связи с моими фильмами, я еще ничего не знал о «новом романе». О нем я узнал много позже. Но я всегда придавал и придаю особое значение объектам, окружающим человека вещам. Предмет, находящийся в кадре, может означать не меньше, чем персонаж. Мне было необходимо с самого начала заставить, научить зрителя относиться серьезно не только к героям, но и к окружающим их предметам.

А. Т. В 1962 году вы сделали следующее заявление: «Я думаю, что первым в Италии заговорил о Камю в журнале «Иль Космополита» в 1942 году. Тогда же я предложил ряду продюсеров снять фильм по роману «Посторонний». Но сегодня я чувствую, что не смог бы сделать этот фильм, потому что его проблематика изжила себя. Покорность героя судьбе, обстоятельствам более не актуальна. Я сам пытаюсь выйти из тупика экзистенциализма». Что вы хотели этим сказать?

М. А. Я хотел сказать лишь одно: что в те годы я искал новые, иные ценности, а в «Постороннем» отрицались все ценности. И все же, когда я впервые случайно открыл эту книгу в маленьком книжном магазине в Ницце в 1942 году, первая ее фраза буквально потрясла меня своим стремительным ритмом: «Я получил телеграмму из дома для престарелых. Умерла мать. Похороны завтра. Примите и прочее...» Тогда я прочитал этот роман залпом, не отрываясь, от начала и до конца, тогда же я за-

¹ «Школа взгляда» (франц.).

хотел снять по нему фильм. Это мне не удалось, однако статью о нем я написал и передал в журнал, в котором сотрудничал.

А. Т. Мало кто знает, что вы — мастер прекрасных абстрактных пейзажей. Зато известно, что вы очень хорошо пишете. Вы никогда не пытались стать писателем?

М. А. Как вам сказать? Это увлекает меня: искать самое точное, необходимое слово, создавать форму, в которой бы наилучшим образом выразилась мысль... Эссе, которые я пишу для «Коррьере делла сера», всегда очень искренни, откровенны. Можно ли так писать большие вещи? Меня называли формалистом. Я действительно всегда очень заботился о форме и до сих пор не понимаю, почему этого не следовало делать! Разумеется, воссоздание объективного мира в киноизображении — это не только вопрос формы, эта проблема гораздо более тонкая и сложная. Мир — это видимая реальность, то есть то, что мы видим, то, что открывается нашему взгляду. С этой точки зрения кинематограф представляется мнемоническим синтезом, в основе которого заложено предположение о способности зрителя додумывать то, чего нет на экране, что происходило раньше, или, наконец, то, что могло бы произойти при определенных обстоятельствах. Вот почему лучший способ видения и понимания фильма связан со способностью человека воспринимать все через свой собственный личный опыт. В тот момент, когда вы смотрите фильм, вы, быть может, бессознательно вызываете в себе ощущения, воспоминания, ассоциации, связанные с вашей жизнью. Ваши радости, горести, ваши мысли как бы транспонируются на изображение, помогая прочувствовать и осознать его. Осознать в образах настоящего и прошедшего, как сказала бы Сьюзен Зонтаг.

А. Т. Какие писатели оказали влияние на ваше творчество, в юности и позднее? Как-то в одном из интервью в 1961 году вы упоминали Фолкнера, Хемингуэя, Фицджеральда, Элиота, Пастернака...

М. А. Мои вкусы часто менялись. Например, А. Жид. Я читал его месяца два подряд, а потом все, бросил. Он слишком дидактичен. Вы перечислили далеко не всех авторов, которыми я увлекался, которые повлияли на меня в разные периоды жизни: например, Шамиссо или Чандлер. Я читаю много, часто бессистемно. Я полагаю, что в литературе не существует абсолютной иерархии

имен и ценностей. Когда мы читаем, смотрим фильмы, любуемся картинами, каждый из нас оказывается перед дилеммой, как будто стоит на краю бездны: ведь мы выбираем не только по шкале художественных ценностей, то есть не только с точки зрения эстетического качества, но и с точки зрения значимости исходного материала. Мы как будто заполняем какие-то пробелы, лакуны, бросая в открытые художником пространства то, что сумели открыть сами. Именно художники помогают нам заполнить эти лакуны, эти пустоты.

А. Т. Католики и марксисты, хотя и с разных позиций, упрекали вас в «безнадежном, всеотрицающем пессимизме», в «мрачном психологизме», в категоричном и неизменном стремлении констатировать тот факт, что «сердце человека — кладбище его чувств».

М. А. Вы прекрасно знаете, что настоящая литература, например, всегда тяготела к изображению страданий, горя. По-моему, нет ни одного великого произведения литературы, которое рассказывало бы только о радости, добре, благополучной жизни. К сожалению, в нашем мире добро не может служить основанием для сюжета художественного произведения, это известно.

А. Т. Часто говорят о политической и социальной ответственности художника и гораздо реже — о его моральной ответственности. Каков же, с вашей точки зрения, долг художника? И может ли он пренебрегать этическими проблемами?

М. А. Я думаю, в основе любого творчества лежат отношения художника с собственной совестью — именно это в первую очередь определяет степень его ответственности. И не только в плане этики. Например, политические деятели редко рассуждают таким образом...

А. Т. В заключение расскажите, пожалуйста, о ваших планах на будущее. Прежде всего о «Цвете чувств»...

М. А. Этот фильм должен быть маленьким трактатом о ревности — о ревности как навязчивой идее. Сюжет его будет развиваться в трех направлениях, так сказать на трех уровнях: реалистическом, связанном с конкретными событиями; на уровне воспоминаний о прошлом, то есть на уровне памяти человека; и наконец, на уровне воображения, подсознания. Я хочу снять этот фильм с помощью телекамер и электронной аппаратуры, чтобы получить наивысшее качество изображения, наиболее богатую звуковую, изобразительную, цветовую гамму.

Я внимательно изучил Барта, особенно некоторые моменты в его книге «Фрагменты любовной речи». Я послал ему сценарий фильма, и он ответил мне, написав очень теплое письмо с рядом наблюдений, весьма для меня ценных. Я надеюсь, что в один прекрасный день я сумею осуществить свой проект, если опять кто-нибудь не «обгонит» меня в подобном эксперименте.

Мое второе желание, мой второй проект касается съемок фильма в Советском Союзе. Фильм должен называться «Бумажный змей». Я уже посетил многие достопримечательные места в Советском Союзе, проехал пол-России и остановился в Узбекистане, в городе Хиве, знаменитом, прекрасно сохранившемся историческом памятнике средневековья. Это должен был быть очень дорогостоящий фильм, фильм-сказка. Русские согласны были создать для меня все необходимые условия и дать мне все, что я хотел, не могли они в тот мой приезд предоставить мне только то, чем еще не располагали: специальную аппаратуру, рассчитанную на создание звуковых и изобразительных эффектов, а также квалифицированных специалистов, обслуживающих такую аппаратуру. Тогда мне пришлось отказаться от своего плана, но желание осуществить его живет во мне и сегодня. А. Т. Завершая наш долгий разговор, мне хотелось бы спросить: когда вы снимаете свои фильмы, что для вас самое трудное?

М. А. Самое трудное — это я сам. Не фильм, который я снимаю. Ибо я никогда не бываю счастлив, удовлетворен работой. Один из редчайших моментов, когда я действительно ощутил себя счастливым, был эпизод взрыва в фильме «Забриски поинт». Я был очень взволнован и очень счастлив, удовлетворен. В этом эпизоде было так много авантюрного! Свободного! Но мне не хотелось бы, чтобы мое признание было неверно истолковано.

С СОТРУДНИКАМИ ЖУРНАЛА «КАЙЕ ДЮ СИНЕМА» СЕРЖЕМ ДАНЕЕМ И СЕРЖЕМ ТУБИАНА.

Метод Антониони

«Кайе дю синема». Для начала самый простой вопрос, который, впрочем, звучит в вашем фильме «Идентификация женщины». Его задает маленький мальчик герою — кинорежиссеру Никколо: «Почему ты не снимаешь фантастические фильмы?»

М. А. Этот вопрос может задать маленький мальчик, но не вы. Вы отлично знаете, что я смог сделать далеко не все фильмы, о которых мечтал. Я предлагаю идею фильма продюсеру, но решает всегда он, и еще прокатчик. А сегодня предложить идею фильма, а тем более фантастического, — дело чрезвычайно сложное: сравнение с американскими фантастическими лентами напрашивается само собой, а ведь, чтобы сделать фантастический фильм, нужны такие деньги, которых в Италии попросту нет. Конкурировать с американцами бессмысленно, стало быть, нужно делать что-то другое. Вы видели фильм «Бегущий по лезвию бритвы» — там в титрах значится около 40 технических специалистов, а у нас их вообще нет! А если бы и были, мы не смогли бы их использовать — это обошлось бы нам в астрономическую сумму.

«Кайе». Когда я смотрел ваш фильм, я подумал, что он является в какой-то степени ответом на весь американский фантастический кинематограф, типа «Инопланетянина» или «Бегущего по лезвию бритвы». «Идентификация женщины» — это как бы европейская версия этих картин, ведь в вашем фильме ставятся те же самые проблемы.

М. А. Это интересно, не могли бы вы рассказать об этом поподробнее?

«Кайе». Вашего главного героя интересует все, что имеет отношение к науке. Возьмем, к примеру, эпизод, в котором он смотрит в телескоп. И еще: стержнем фильма является вопрос о ином, будь то незнакомая женщина или неизвестный предмет. Разве иное не то же самое, что инопланетянин?

М. А. Да, это любопытно. Я вообще люблю разные интерпретации. Фильм всегда можно толковать по-разному. Его можно понимать как хочешь, в зависимости от личного опыта, частью которого он сам становится. Я бы хотел сделать фантастический фильм, но на итальянский манер, что не так просто. Я даже написал сценарий, где речь шла об инопланетянах. Потом все это отпало, и мы написали другой сценарий, тоже фантастический, но с другими персонажами. Все это было очень интересно, но почти не разработано, и я не стал показывать этот проект продюсеру.

«Кайе». Европейцы отличаются от американцев тем, что последние живут в тесном контакте с наукой, с новейшей технологией, с будущим, тогда как европейцы, особенно итальянцы, и в частности вы сами, имеют дело прежде всего с культурой, научная проблематика их не очень интересует. Однако в вашем последнем фильме ей уделено значительное место.

М. А. В Италии почти не ведется научных исследований. Существует специальный институт с таким названием, но у него нет денег, и потому он почти бездействует. В Америке много частных лабораторий, в них работают ученые с мировым именем, которые занимаются разработкой идей, могущих найти практическое применение. А в Италии даже студенты знакомятся с достижениями науки только по книгам.

«Кайе». Но интерес к научной фантастике — это еще и культурный феномен. Я недавно вернулся из Японии, там много новой техники и технологии, но той замороженности иными мирами, как в Америке, у японцев нет.

М. А. Японцы очень практичные люди. Техника, по их мнению, служит лишь ближайшим целям — производству удобных и нужных вещей, которые можно продавать во всем мире. Но о путешествиях в космосе там никто и не думает.

«Кайе». Какое значение может иметь неудовлетворенность Никколо, его пытливый дух исследователя, если учесть, что в ваших картинах (в отличие от фильмов Брессона) нет религиозного аспекта, а ваши герои — просто ищущие люди, не являющиеся учеными?

М. А. Вы определенным образом трактуете мой фильм. Это ваше право, но я обо всем этом не думал. Меня интересовал только мой герой, ведь он — порождение моей души, как, по-моему, и должно быть в искус-

стве. Я занимаюсь чем-то вроде скульптуры. И на ваш вопрос я просто не способен ответить, потому что это значило бы для меня занять позицию стороннего наблюдателя — критика или зрителя. Но я все еще слишком погружен в свой фильм.

«Кайе». В какой степени вас интересуют вопросы, связанные с религией?

М. А. Не так давно мне предложили снять фильм о святом Франциске Ассизском, но мне кажется, что по причинам чисто бюрократическим он так и не будет сделан. Все дело в том, что итальянское телевидение, как правило, не торопится заключать контракт с режиссером, а я в ближайшем будущем должен снять два фильма. Так что сейчас этот проект отложен... Ну, поживем — увидим. Второй из этих фильмов имеет некоторое отношение к религиозной проблематике, но религия показана в нем с позиций неверующего. Мне кажется, что нам нужно искать людей, которые помогли бы понять окружающий мир. Религия — часть этого мира, так почему, чтобы попытаться лучше ее понять, не поставить такой фильм? В моем фильме должна идти речь о человеке, который стремится постичь причины, заставившие его знакомую девушку уйти в монастырь. Он не задается вопросом о существовании бога, ему просто хочется понять, почему другие поставили перед собой этот вопрос так серьезно и глубоко, что это перевернуло их жизнь. Сам я, собираясь снимать этот фильм, посетил 14 монастырей, и эта поездка потрясла меня. Вид этих благочестивых сестер, таких спокойных и благожелательных, меня очень удивил. Среди них встречаются поразительные женщины, очень умные. Одна ушла в монастырь 55 лет назад.

Вы знаете, совсем недавно я месяц провел в Америке. Там трудно достать свежие итальянские газеты (в Лос-Анджелесе, не в Нью-Йорке), а когда тебе попадет газета недельной давности, ее уже невозможно читать. И вот тогда просто забываешь про газеты, про Италию с ее проблемами, но, стоит вернуться на родину и развернуть газету, трудно отделаться от впечатления, что уехал только вчера: все те же имена, те же политические проблемы — терроризм, преступность и т. д.

«Кайе». Вы думаете, это мир остается тем же самым, или вы сами становитесь менее чувствительным к переменам?

М. А. Да, конечно, речь идет о нас самих. Начинаешь привыкать даже к преступлениям, скандалам, лицемерию и коррупции, вообще ко всему. И это очень серьезно. *«Кайе».* Когда вы только начинали снимать фильмы, это было не так?

М. А. Нет, существовало определенное представление о честности — во всяком случае, люди стремились быть честными. Нынешняя жестокость сродни средневековой. Два дня назад налетчики убили двух банковских охранников, причем уже после того, как вынесли все деньги. Охранники лежали на земле, а налетчики вышли из банка и задержались на несколько секунд, чтобы прикончить этих людей — просто так, без всякой цели.

«Кайе». В какой мере персонаж Никколо автобиографичен?

М. А. Он режиссер, я тоже, у нас есть общие черты, но то, что случилось с ним, мне никогда не приходилось испытать. И потом, я не верю автобиографиям. Когда мы создаем свой портрет, мы всегда для него что-то отбираем, а что-то опускаем; в конце концов, у вас уже, чисто автоматически, переходят из фильма в фильм два или три однотипных персонажа. Фильм автобиографичен в той степени, в какой он личностен, а это бывает, только когда вы искренни.

«Кайе». Близок ли вам метод Никколо создавать образ героя — или героини — будущего фильма?

М. А. Нет, не думаю. Должен вам сказать, что у меня нет метода создания фильма. Фильм «приходит» ко мне сам. С «Криком» это произошло, когда я смотрел на стену. С «Приключением» — когда я плыл на яхте к одному острову. Незадолго до этого исчезла молодая женщина, подруга моей жены, и я подумал: «А может быть, она сейчас на этом острове?» Так родилась идея этого фильма. Но никакого специального метода у меня нет.

«Кайе». А что вы думаете о методе Никколо? Сумеет ли он сделать хороший фильм?

М. А. Очень на это надеюсь. Наверное, свой следующий фильм мне надо снять для него. Я действительно думаю, что его метод хорош: когда только начинаешь думать о будущей картине, в голове царит полный хаос, и необходимо выбрать какое-то определенное направление. Это как у поэта: в его голове, когда он пишет стихи, роятся слова, и постепенно выплывает одно-единственное слово, потом два, три, пять, и наконец рождает-

ся стихотворение. То же самое происходит и с режиссером. Никколо признается, что у него такое чувство, будто его осаждают женские образы, а это уже немало: он ощущает потребность снять фильм о женщине, но еще не знает о какой, он еще не знаком с ней. А две истории с двумя женщинами еще больше все осложняют. Совершенно естественно выбрать в качестве модели для героини женщину, которую любишь, если ты действительно ее любишь и уважаешь. И в этот момент ты уже не знаешь, ищешь ли ты женщину для себя или для фильма, который живет в твоём сознании.

«Кайе». Есть одно слово, которое очень часто мелькает в вашей речи, — «хаос». Кстати, это слово ведь можно употребить и как научный, и как политический термин...

М. А. Нет, я употребляю это слово в его буквальном смысле — полное смешение, замешательство. Когда я после отдыха приступаю к новому фильму, мне нужно снова «раскрыть глаза и уши», читать газеты, гулять по улицам и ждать, пока не придет идея будущей картины. Иногда она приходит через два дня, а иногда — через два года. Все наблюдения, которые я накапливаю в это время, не могут, конечно, сложиться в стройное целое. Они находятся в смешении, им нужно отделиться друг от друга, обособиться. И в тот момент, когда это происходит, я вижу, что персонаж моего будущего фильма — поэт или архитектор, мужчина или женщина. Конечно же, я знаю, что у других режиссеров совершенно иные методы работы: одни читают романы, другие подолгу не выходят из своей комнаты.

«Кайе». Это напоминает метод фотографа, который ждет, пока проявится снимок. Какую роль в вашем мировосприятии играют многочисленные путешествия?

М. А. Конечно же, путешествия — это помеха для творчества, они отвлекают режиссера. Я мог бы снимать фильмы практически в любом месте земного шара, но, к счастью, никогда не поддаюсь этому очень сильному искушению. Останавливает же меня то, что во время путешествий ты редко участвуешь в событиях и остаешься, как правило, всего лишь сторонним наблюдателем, а это меня очень смущает. Я не люблю путешествовать как турист, ведь тогда ничего нельзя понять. Однажды я был в Финляндии; чтобы попасть на один маленький островок, где живут и работают только десять человек, мне предоставили вертолет. Правда, интересная ситуа-

ция — 10 человек на занесенном снегом финском острове? Но когда мы приземлились, вертолет окружили люди, и все было кончено: от реальности этого острова для меня не осталось ничего, кроме любопытства его обитателей... И так со всеми явлениями микромира: стоит увидеть их, как все становится другим, и где же в таком случае истина? Но если в стране работать, то начинаешь разбираться в ее проблемах, входишь в реальный контакт с людьми, говоришь с ними на одном языке. И потом, путешествие неотделимо от привкуса печали: ты что-то находишь, чтобы сразу же это утратить. А до воспоминаний мне нет никакого дела.

«Кайе». И значит, что-то способно вас заинтересовать, только если находится у вас перед глазами?

М. А. Да, конечно, и то же самое относится к прошлому. Прошлое меня не интересует, ведь передо мной — только будущее.

«Кайе». Как мне кажется, вы являетесь единственным крупным итальянским режиссером, не поставившим ни одного костюмного фильма?

М. А. Нет, я сделал «Тайну Обервальда», хотя это и не совсем мой фильм. И потом, я должен был поставить картину о святом Франциске Ассизском, но из этого ничего не вышло. Я хотел в том фильме погрузить героя в эпоху, которая была невероятно жестокой, полной кровавых войн между ассизцами и знатью Перуджи. Святой Франциск обращался ко всем с проповедью мира. Он был один, как пророк, вопиющий в пустыне, — и эта ситуация кажется мне очень интересной. В ту эпоху были основаны первые монастыри, что было вызвано крайне разнузданным поведением христианок; возникла необходимость оградить некоторую их часть от «мира». Это было очень страшное время: достаточно хотя бы вспомнить, как тогда поступали с прокаженными. Существовал специальный ритуал, когда людей объявляли заболевшими проказой и изгоняли из города, а когда те хотели вернуться, их заставляли оповещать о своем приближении звоном специального колокольчика. А вот святой Франциск, встретив прокаженного, целует его, и этот поступок знаменует собой начало новой эпохи.

«Кайе». Похожий эпизод есть в фильме Росселлини о святом Франциске.

М. А. С точки зрения исторической достоверности

этот фильм не выдерживает никакой критики, но вообще это прекрасная картина.

«Кайе». А «Птицы большие и малые» Пазолини?

М. А. Да, это был замечательный фильм, ведь Пазолини гораздо поэтичнее.

«Кайе». По вашему мнению, эпоха святого Франциска схожа с нашей?

М. А. Отчасти, если только мир не станет еще страшнее через 20 лет.

«Кайе». Речь зашла о пессимизме... Скажите, когда Вендерс спросил у вас в этом году на Каннском фестивале о вашем отношении к «смерти кинематографа», были ли вы удивлены, что этот вопрос задал такой молодой режиссер?

М. А. Нет. Но я настроен не столь пессимистически. Конечно же, дети настолько оглулены телевизором, что не могут без него учиться. Неудивительно, что у них нет ни одной собственной мысли в голове. Однажды ко мне домой зашел мальчик, телевизор в комнате был выключен, мальчик это заметил и очень удивился тишине. Ведь они нуждаются просто в шуме работающего телевизора, даже если они и не вслушиваются в слова. И я считаю, что нам необходимо приспособиться к такому положению вещей. Часто спрашивают, каким будет кино через 10 или 20 лет, а ведь его создателями будут именно эти ребята. Они станут снимать свои фильмы в соответствии с собственным миропониманием, своей психологией, и среди них будут как режиссеры-поэты, так и плохие режиссеры.

«Кайе». Во времена вашей молодости существовали для режиссеров вашего поколения какой-либо эквивалент телевидения?

М. А. Им было радио. Но не в такой степени. В отличие от телевизора, который с таким увлечением смотрит молодежь, радио пользовалось успехом в основном у пожилых людей: они оставались дома и слушали радиопередачи. И в этом было что-то таинственное. Я помню, что в доме моих родителей была специальная комната, рядом со столовой, и там мать слушала радио, а я постоянно просил ее уменьшить звук, потому что иначе не мог заснуть. Мне радио мешало, а для нее это была тишина, в которой звучали голоса. И потом, это была неслыханная пища для воображения; ведь стоит что-то услышать, как в сознании сами собой возникают какие-

то образы, имеющие отношение к тому, что говорится по радио. А телевизор — как фотография, домысливать здесь уже нечего.

«Кайе». Разделяете ли вы убеждение Росселлини в том, что телевидение — великолепное средство обучения?

М. А. Да, это так. Мне кажется, оно уже используется в школах. Думаю, что это метод непосредственного усвоения информации, впрочем, я не специалист. Но, во всяком случае, здесь необходимы специальные учебные программы, новые методики, особый стиль обучения, а создать все это не так просто. Я бы, например, не мог сделать учебный фильм, здесь нужна специальная подготовка.

«Кайе». С одной стороны, ваш подход к проблеме киноязыка очень современен: вы постоянно думаете о кадре, цвете, освещении; с другой стороны, ваш кинематограф сосредоточен на мире римской аристократии или буржуазии. В ваших фильмах нередко такие персонажи, как архитекторы или кинорежиссеры...

М. А. Эти персонажи действительно являются неотъемлемой частью римской жизни. Я не думаю, что мой фильм, чтобы быть современным, должен повествовать о мальчишке, который разбирается в электронных системах или способен собрать за 19 секунд кубик Рубика. Хотя, конечно, в нашем обществе этот персонаж — фигура очень распространенная, и может быть, потому, что следующий свой фильм я буду снимать в Америке, а его героем будет американец, я и взял в соавторы американского сценариста. Это очень умный молодой человек, недавно написавший сценарий для Спилберга, где речь как раз идет о группе молодых ребят, понимающих толк в электронике. Взгляд моего соавтора на мир мне очень нравится, мы оба интересуемся всем на свете, но только он все понимает, а для меня некоторые вещи остаются неразгаданными. Потом, мне нравится, что он вставляет в сценарий неизвестные мне слова, а ведь я неплохо говорю по-английски. Это очень плодотворное сотрудничество.

«Кайе». Рассказывает ли ваша последняя картина, «Идентификация женщины», о постижении героем мира, или же вы сами пользуетесь кинематографом как средством постижения реальности?

М. А. И то, и другое. Я многое узнаю, снимая фильм,

и не потому, что это мой фильм, а потому, что подобного рода опыт я никогда не приобрел бы, будь у меня другая профессия. Поскольку я рассказываю о конкретном обществе и о конкретной реальности, фильм всегда является для меня возможностью углубить мои знания и представления о них.

«*Кайе*». В американском кино сейчас происходит серьезная перестройка многих структур, в связи с ориентацией на детскую аудиторию; европейские же режиссеры, включая и вас, всегда делали фильмы для взрослых. Существует ли сегодня у взрослых серьезный интерес к кинематографу?

М. А. Взрослые тоже идут смотреть «Инопланетянина». Это очень хитроумный и ловкий, но в то же время очень старомодный фильм — это культура чувств XIX века. Новой же является гениальная идея Спилберга вложить любовь в сердце маленького чудовища. А вот это уже интересует не детей, а взрослых... Все эти чувства и персонажи кажутся детям совершенно устаревшими: добропорядочные буржуа, семья, мать, проникший в дом «чужеземец»...

Или можно взять, к примеру, очень интересный фильм «Бегущий по лезвию бритвы», действие которого — как, впрочем, и в одноименном романе — происходит на земле, живущей на грани катастрофы. Здесь есть великолепные кадры, много прекрасных находок, невероятные специальные технические эффекты. Мир фильма очень современен, полон света, разнообразных звуков. А в конце — мужчина задает женщине вопрос: «Ты меня любишь?» Ну и что же все это может значить?

«*Кайе*». Они заканчивают фильмы тем, с чего вы начинаете их.

М. А. Да, и при этом их фильмы слывут авангардом, считаются последним словом в искусстве, а это далеко не так.

«*Кайе*». Эти картины пользуются таким успехом, потому что в них налицо возвращение к зрелищности и к метафизическим проблемам. Вот уже 50 лет, как США обладает монопольным правом на диалог с будущим и с потусторонним миром. Ни то, ни другое европейцев почти не интересует. Поэтому мы и задали вопрос о вашем отношении к религии: когда европеец проявляет интерес — научный или религиозный — к невидимому миру, он ищет следы этого мира вокруг себя.

Смотришь ваш последний фильм, и постоянно возникает впечатление, что камера превращается то в микроскоп, то в телескоп.

М. А. Вы имеете в виду последний кадр фильма с солнцем. Это очень редкое изображение, оно получено с помощью прямой съемки солнца, в то время как в телескопе используется целая система отражателей. В фильме то, что вы видите вокруг солнца, не специальный экран, как в телескопе, а небо. Мы снимали, используя фильтры и специальную насадку на объектив, чего до нас никто не делал. Я с любовью отношусь к науке, в моей жизни было такое время, когда я очень ею интересовался.

«*Кайе*». А на другом полюсе для вас находится мир чувств? Но в вашем фильме сосуществуют оба эти мира.

М. А. Они существуют как темы для творчества, но в жизни все обстоит по-другому. Например, во время съемок «Тайны Обервальда», несмотря на то что сюжет мне совершенно не нравился (я нахожу его отвратительным), я почувствовал какое-то облегчение. Я был тогда озабочен только технической стороной фильма, и это стало для меня подлинным путем к свободе, к освобождению: это больше не был *мой* фильм, а просто картина, сделанная под моим руководством.

«*Кайе*». Как вы думаете, чему вы научились во время съемок этого фильма?

М. А. Я научился снимать в состоянии полной раскованности, без каких бы то ни было обязательств, и потом, я познакомился с техникой видеосъемки. Предоставляемый ею диапазон возможностей поистине невероятен. Там есть специальное устройство, которое называется «цветовой корректор», — это что-то фантастическое. У меня сразу появилось желание раскрасить один из моих черно-белых фильмов — «Крик» или «Приключение».

«*Кайе*». Не принадлежит ли зритель вашей последней картины к тому же поколению, что и ее герой Никколо? Каков примерный возрастной состав итальянских кинозрителей? Кинотеатры посещают все?

М. А. Нет. Сегодня в кинотеатры чаще ходит молодежь.

«*Кайе*». Способны ли эти молодые люди понять ваши фильмы?

М. А. Не знаю, для меня это загадка.

«Кайе». В одном из ваших интервью я прочел, что у вас много друзей среди молодежи.

М. А. Да, и это естественно. Это мои ассистенты или друзья моей дочери, с которой я живу. Меня окружает только молодежь. И вы знаете, происходит странная вещь: когда я встречаюсь со старыми друзьями, моими ровесниками, мы говорим на разных языках. Все равно как с шестнадцатилетними: я просто не знаю, о чем с ними говорить. А вот с человеком 25 или 30 лет диалог возможен, мы любим одно и то же. Меня сближает с ними одна черта характера — неистовость. В самой опасной ситуации я готов пойти на все: на любой риск, на любое безрассудство. Например, во время съемок фильма «Забриски поинт» нам пришлось совершить вынужденную посадку. Мы летели втроем в маленьком самолете. Ассистент оператора был невероятно испуган, он даже не повторял свое излюбленное словечко *Miracolo*¹. Даже пилота оставило его обычное хладнокровие. Я был единственным человеком, не поддавшимся страху, и в эту минуту, не знаю почему, на меня напал смех. Необходимо было выбросить из кабины все ненужное и слить горючее — все это пришлось делать одному мне! Пилот в конце концов сумел справиться с самолетом, и мы благополучно приземлились.

«Кайе». Ваше описание этого эпизода вызывает в памяти военный фильм Хоукса, хотя тематика войны и героизма совершенно чужда вашему кинематографу. Вас, скорее, интересует женская тематика?

М. А. Ну почему, я снимал и другое, то, о чем вы говорите. Например, эпизод кавалерийской атаки в фильме Латтуады «Буря»... Я ставил эти сцены боя так же, как лирические с Сильваной Мангано.

И мне это очень нравилось, это все равно что пойти самому в кино. Кроме всего прочего, съемка этих сцен меня совершенно не утомляла, в отличие от съемки фильмов, которые делал я сам, эти картины мне надоели. Заканчивается определенный, очень длительный период моей жизни, и теперь я стою на пороге чего-то совершенно нового.

«Кайе». Этот период заканчивается, потому что вам надоели ваши старые картины или же вы нашли что-то новое?

¹ Чудо (итал.).

М. А. Разумеется, я нашел нечто новое, и это значит, что мне надоели старые темы, старый взгляд на мир. Я бы с удовольствием сделал сейчас, например, детективный фильм, если бы только при этом можно было сохранить верность жизненной правде. Ведь все детективные фильмы, даже снятые Хичкоком, насквозь лживы... Конечно, у Хичкока они удивительно выстроены, все моменты напряженного ожидания сделаны просто потрясающе, но — никакой правды. В жизни всегда есть паузы, есть какая-то смазанность, нечеткость (как может быть нечеткой фотография), и ко всему этому надо относиться с уважением. Ритм фильмов, в которых один эпизод быстро следует за другим, рождает ощущение фальши, — это фальшивый ритм. Почему, например, «Приключение» было освистано публикой? Потому что ритм фильма очень близок к жизненному, повседневному ритму.

«Кайе». Мне кажется, что в «Идентификации женщины» как раз нет той размытости, о которой вы говорите. Этому фильму свойственна эстетическая отточенность, особенно тому фону, который окружает героя.

М. А. Но о самом герое этого не скажешь.

«Кайе». Никколо иногда выглядит почти гротескно, вы это сделали специально?

М. А. В некоторых эпизодах — да.

«Кайе». Можно ли создать аналогичный женский характер? Мне кажется, что женщина вообще не может быть гротескной.

М. А. Я бы не был столь категоричен, однако обе героини «Идентификации» не гротескны. Они увидены глазами Никколо, а для него обе эти женщины не выглядят гротескными. Хотя фильм и объективен, но все как бы увидено глазами героя. И его взгляд на мир очень напоминает мой собственный. Я тоже отношусь к женщинам очень серьезно, вот почему почти все мои фильмы рассказывают о них (и еще, может быть, потому, что их я знаю лучше, чем мужчин).

«Кайе». А подъем феминистского движения, тот факт, что положение женщины в современном обществе сильно изменилось, — усложнило ли все это, на ваш взгляд, проблему понимания женщин, женской психологии?

М. А. Мне кажется, что, когда речь заходит о феминизме, необходимо всегда отличать феминисток, как

определенную категорию женщин, от остальных женщин, совершенно непохожих на них. Возможно, что феминисток действительно понять нелегко, чего нельзя сказать об остальных женщинах, составляющих большинство. Феминистки олицетворяют потребность в освобождении, но в последнее время наметился определенный спад феминистского движения.

«Кайе». В ваших первых фильмах, таких, как «Дама без камелий», речь шла об отчуждении женщины, которая уверена в своем блестящем будущем: она мечтает стать кинозвездой.

М. А. Этот фильм очень нравился феминисткам; не знаю, понравится ли им моя последняя картина.

«Кайе». Почему вы решили снимать свой следующий фильм в США? В интервью по поводу «Забриски поинт» вы отзывались об опыте работы в Америке очень сдержанно...

М. А. На этот раз у меня не будет никаких трудностей: действие моего будущего фильма происходит исключительно на море, речь идет о сложных взаимоотношениях героя с экипажем яхты. Во время недавней встречи с продюсерами возник вопрос о моих планах на будущее, и я предложил им идею этого фильма. Они согласились финансировать мой проект. А в Италии мне предложили экранизировать роман, который мне совсем не нравился, да к тому же эта идея исходила от продюсера, с которым я просто не способен сотрудничать. И я согласился сделать фильм в Америке, причем не только по соображениям практического порядка, но и потому, что мне хотелось снять там еще одну картину. Америка мне нравится, и я не собираюсь бросать ей вызов в этой картине. Мы выбрали для съемок небольшой городок во Флориде: это красивое и очень спокойное место, нечто вроде «захолустья для богачей». Действительно, там живут только обеспеченные люди; есть, конечно, и бедняки — выходцы из Пуэрто-Рико.

«Кайе». Почему вы выбрали Майами?

М. А. Потому что именно здесь разворачивается действие фильма. Но, повторяю, съемок на суше будет очень мало.

«Кайе». Кто ваш продюсер — одна из восьми крупнейших компаний или независимая фирма?

М. А. Это франко-американская компания со смешанным капиталом. Стоимость моего фильма состав-

ляет 8 миллионов долларов, это самый дорогой фильм в моей жизни. В Америке с их системой профсоюзов невозможно снять дешевый фильм. В картине будут играть Роберт Дюваль, может быть, Витторио Гассман и еще один известный актер, чье участие пока является секретом. Есть там и женская роль. Рабочее название — «Экипаж». Это будет жестокий фильм, но с юмором.

«Кайе». Что вы можете сказать о современном состоянии итальянского кино?

М. А. Что сегодня представляет собой итальянский кинематограф? Его просто не существует. Снимаются так называемые «итальянские комедии», причем, как правило, на деньги прокатных фирм... Сегодня в Италии никто вам не даст снять фильм, который стоил бы дороже 400 миллионов лир.

«Кайе». У вас никогда не возникало желания сделать картину во Франции?

М. А. Должен вам признаться, нет. Два месяца назад я получил предложение от французского телевидения, но снимать телефильм... Я предпочитаю кинематограф. Французские продюсеры, например «Гомон», никогда со мной в контакт не входили. А сам я за продюсерами не бегаяю.

«Кайе». Вы написали этот сценарий вместе с американским автором?

М. А. Нет, сюжет придумал я сам, оттолкнувшись от репортерской заметки, опубликованной в итальянских газетах. С Марком Пеплоу, автором сценария «Профессия: репортер», я написал режиссерский сценарий, который мы сейчас дорабатываем. Съемки начнутся в марте этого года. Но я все еще никак не могу разделиться со своим последним фильмом: фестиваль в Нью-Йорке, английские и французские субтитры, дубляж на другие языки, реклама...

«Кайе». Я был заинтригован, узнав о том, что определенный — и очень большой — период вашей жизни подходит к концу и вы стоите на пороге чего-то нового.

М. А. Во всяком случае, мне кажется, что это так. Я не знаю, что из моих старых картин перейдет в будущий фильм. Определенно можно сказать одно: его герои — не интеллигенция, а конфликты между ними возникают в ситуациях вполне естественных: на море, в бурю.

«Кайе». И это связано с той, свойственной вам неистовостью, о которой вы говорили?

М. А. Мне очень хочется сделать «неистовый» фильм и в какой-то степени не очень реалистичный.

1982

С ПАСКУАЛЕ КЕССА

Подпись: Антониони

Три названия: «Тот кегельбан над Тибром», «Четверо в море» («Экипаж»), «Очарованные горы». Первое относится к книге, выпущенной издательством «Эйнауди». Второе — к фильму, съемки которого еще впереди. Третье — к коллекции картин (всего их 50), экспонировавшихся на Венецианской биеннале 1983 года. Что между ними общего? Имя автора: Микеланджело Антониони.

Об Антониони-режиссере начиная с 1950 года (когда на улице Монтенаполеоне толпа любопытных наблюдала за съемками фильма «Хроника одной любви») мы знаем все. Что касается Антониони-писателя, то этот его талант угадывался в сюжетах и сценариях снятых им фильмов: издательство «Эйнауди» регулярно, на протяжении многих лет, их публикует. А вот об Антониони-художнике не было известно совершенно ничего. Ничто не говорило о его способности изображать эти пенящиеся морские валы или багровые закаты. Как же родились его картины? Где и когда они написаны? А главное, как влияет на наше отношение к Антониони то обстоятельство, что теперь мы знаем его не только как отличного писателя, но и как художника?

Перед нами новый тип мастера: это не только высокопрофессиональный художник-интеллектуал, но и вольный художник-мастеровой. Кино, литература, живопись стали для него неразрывным целым. На 72 году жизни («Возраст здесь ни при чем», — недовольно замечает Антониони) режиссер, писатель и художник соединились в одном лице.

Теперь-то легко можно поверить, что поначалу, то есть лет пятьдесят тому назад, молодой Антониони собирался реализовать свои способности не в кинематографе, а в живописи. Но, как видим, этого не случилось. Несмотря на то что Антониони получил экономическое образование и всегда отдавал предпочтение классикам, начал он свою творческую деятельность с документальных лент (таких, как «Люди с реки По», снятой в 1943 г.);

© "Europeo", 1983

свои первые художественные картины («Хроника одной любви») он создал позднее, и лишь много позже мы узнали такие его шедевры, как «Приключение», «Ночь», «Блоу-ап»... Но режиссер навсегда сохранил свою любовь к возне с красками, к изображению на маленьких кусточках картона абстрактных картинок... А в один прекрасный день — когда именно, Антониони сказать не желает — ему пришла в голову блестящая идея: пантографировать эти микрокартины.

На словах все получается довольно просто: главное — хороший фотоувеличитель, с помощью которого маленькие картинки многократно увеличиваются. И тогда эти крошечные сгустки красок превращаются в прекрасные безбрежные просторы, в голубые горы, в залитые ослепительным солнцем пустыни...

Когда смотришь на них издали, на память приходят зимние пейзажи японского художника Сэсю или окруженные пенящимися водоворотами рифы немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха. А если разглядывать их с близкого расстояния, красочные пятна как бы смещаются, являя собой абстракцию. Здесь тот же прием, что и в «Блоу-ап»: в фильме фоторепортер Томас смог раскрыть преступление, увеличивая и увеличивая фотоснимок до тех пор, пока не установил истину.

Обо всем этом Антониони говорить не хочет: «Мои собственные мысли мне прекрасно растолковал Джулио Карло Арган во вступительной статье к каталогу моих картин».

Антониони — собеседник уклончивый. Фразы у него сжатые, ответы сдержанные, лаконичные. Но постепенно напряженность спадает, и он начинает как бы размышлять вслух о своей работе, о фильмах — тех, что предстоит сделать, и тех, что уже сделаны, о технике своей «живописи». И заранее подготовленные вопросы становятся ненужными. Антониони говорит о себе сам, и его рассказ можно разделить на семь «эпизодов». Вот они.

Ремесло писателя

— Нет, если хорошенько подумать, я, пожалуй, не могу считать себя настоящим писателем. Ну да, я, конечно, «пишу» и потому отношусь к этому делу с чувством

социальной ответственности... Только я не из тех писателей-романтиков, которые работают спонтанно. Я пишу и переписываю, что-то выбрасываю, что-то сохраняю, от чего-то отказываюсь, что-то обретаю... Если бы я вздумал опубликовать все, что мне довелось написать, я бы мог составить не один том. Однажды я даже начал сочинять роман. Дело было в 1942 году. Я сидел в Ницце и дожидался, когда начнутся съемки фильма Марселя Карне, с которым я работал в качестве ассистента режиссера. А вот пьесы — самые настоящие пьесы — я начал писать с молодых лет, еще когда учился в Ферраре. Это что-то в духе театра Пиранделло... Видите ли, когда я пишу, то, как правило, отвлекаюсь. Настоящий же писатель умеет держать себя в узде, даже если речь идет просто о пунктуации. А у меня и пунктуация не вполне профессиональная: вы не найдете у меня, например, ни единой точки с запятой. Почему? Потому что мне этот знак антипатичен.

Фильм, который можно читать

— В общем, я чувствую себя не столько писателем, сколько пишущим режиссером. Тридцать три рассказа, вошедшие в книгу «Тот кегельбан над Тибром», — это те же фильмы, но не снятые, а написанные. В кино не всегда можно делать то, что тебе хочется. Чтобы снять какую-нибудь историю, нужны деньги. Очень много денег. А чтобы рассказать фильм, не требуется почти никаких затрат. Вот так и родилась эта книга, родилась сама по себе, как «реванш» тех историй, которые остались на бумаге и никогда не станут фильмами. За исключением одной. В книге это рассказ «Четверо в море», а фильм будет называться «The crew», что в переводе означает «Экипаж». В нем рассказывается об одном богатом американском промышленнике Тауэрсе. День, когда ему исполняется пятьдесят лет, он отмечает прогулкой на своей роскошной яхте со случайным экипажем, состоящим из трех подонков. Шторм, гроза, штить... в какой-то момент матросы ополчаются против Тауэрса, начинается игра в кошки-мышки. Потом, когда матросы сходят на землю, Тауэрс тайком следует за ними: ему хочется узнать, кто они, какова их судьба.

— В роли Тауэrsa я всегда видел Роберта Дюваля. Будем надеяться, что продюсеры посчитаются с этим моим желанием. Роль самого отпетого из троих матросов я поначалу рассчитывал поручить Аль Пачино. Ему эта история понравилась, но ничего у нас не вышло. Из-за денег? Возможно. А может, Аль Пачино опасался, что его роль не будет достаточно выделяться на фоне остальных ролей. И тогда мне пришла в голову идея пригласить Джека Николсона, с которым я снимал фильм «Профессия: репортер». Но он показался мне слишком постаревшим. Подумывал я и о Сильвестре Сталлоне и о Ричарде Джире. В конце концов я решил остановиться на Жераре Депардьё: пусть это будет французский матрос, живущий в Америке. Почему такая неопределенность? Дело в том, что мировое кино становится все вульгарнее и дорожает прямо пропорционально своей вульгарности. Такой фильм, как этот, например, в Европе стоил бы 5 миллионов долларов. Давайте посмотрим, как обстоят дела в Америке: к исходной сумме 8 миллионов долларов сразу же следует прибавить долю посредников. Получается 9 миллионов долларов. Затем экземпляры надо размножить — сумма возрастает до 15 миллионов. Ну и реклама. В результате — 18 миллионов долларов, или 27 миллиардов лир. А ведь только для того, чтобы окупилась средства, вложенные в производство, кассовые сборы от моего фильма должны дать сумму, по меньшей мере вдвое большую: 55 миллиардов лир. Вы считаете, что фильм Микеланджело Антониони ее соберет? Да, верно, «Метро Голдвин Майер» ассигновала один миллиард шестьсот миллионов лир на организацию проката и рекламу фильма «Профессия: репортер» (на итальянском языке). Верно, что кассовые сборы от «Блоу-ап» на сегодняшний день составляют 40 миллионов долларов. Но верно и то, что другого такого случая в моей карьере не было. В наше время только вульгарные поделки вроде американских «Звездных войн» могут выиграть войну финансовую.

Профессия: режиссер

— Главная забота режиссера: удастся ли найти продюсера, который даст возможность передать мою исто-

рию в образах. С этого и начинается наша работа. И с течением времени я стал замечать за собой способность сознательно менять «почерк» в зависимости от того, какому продюсеру я намерен предложить свой фильм. Карло Понти? С ним я сделал «Блоу-ап», «Профессия: репортер», «Забриски поинт». Ему нужно было сразу же выложить увлекательный сюжет, а потом можно было протрачивать любые тонкости. Он очень чувствительный продюсер и просто влюблялся в картины, которые хотел выпустить. Только нельзя было давать ему время на размышления, так как чувствительность у него очень быстро уступала место суровым финансовым выкладкам. В отношениях с моим последним продюсером Джорджо Ночелла (финансировавшим фильм «Идентификация женщины») тоже следует использовать его чувствительность.

И все-таки приходится опасаться его финансового размаха. Ну, кто еще? Ах да, Дино Де Лаурентис, продюсер моего фильма «Предисловие: кинопроба», в котором играла Сорейя. Де Лаурентис, предпочитал прямолинейные сюжеты, элементарную литературную основу. Именно это я ему и давал. Только раз, работая с одним швейцарским продюсером, я не дал написанного сюжета, а просто рассказал свою историю. Но рассказал так плохо, что в конце концов сам же и не захотел делать этой картины. Нет, не умею я рассказывать фильмы!

Художник-мастеровой

— Арган, представляя мои картины, писал: «Сегодня кино — такая же система, какой некогда были изящные искусства. В системе кино Антониони предпочитает быть пленником, а не хозяином...» В этом смысле я чувствую себя таким же кустарем, какими были ученики в мастерских великих художников. Так, например, мне довелось сделать значительную часть одного из фильмов Латтуады и завершить серию «римских» фильмов за счет и во славу Гуидо Бриньоне.

Это я снимал фильм «Под знаком Рима» (1953 или 1954 г.): первый итальянский фильм, давший баснословные кассовые сборы. Я помню, как Бриньоне на смертном одре говорил мне: «Твои фильмы очень отличаются от моих. Прошу тебя, пожалуйста, не прикасайся к сценариям». И я, храня верность этой заповеди, снял фильм,

ни в чем не отступая от сценария. А когда я попалался на глаза исполнительнице главной роли и она спрашивала: «Но что же я должна изображать в этой сцене?» — я отвечал учтиво: «Ничего, синьора». Что еще я мог ей сказать?

*Pictor optimus*¹

— Гоген говорил: «Кило синьки синее, чем полкило». Каждый раз, когда мне приходит на ум эта фраза, я вспоминаю о неудаче, постигшей меня во время работы над фильмом «В мягкой манере», который я так и не смог сделать. События должны были происходить в джунглях. Я побывал в разных местах — на Филиппинах, в Конго... Должен признаться: джунгли скучны и однообразны не только потому, что туда не пробивается свет и там нет разных световых планов, глубины, но еще и потому, что зеленый цвет там везде одинаковый. Джунгли совершенно не фотогеничны. И вот в проект контракта я включил пункт о приобретении энного количества красок. Да-да, я хотел раскрасить джунгли. Когда Карло Понти узнал об этом, все дело расстроилось. А жаль.

Профессия: художник

— Идеал в моем представлении — возможность взглянуть невооруженным глазом в микрокосм. Этим и объясняется появление на свет моих пантографированных микрокартин. Пока еще на моем пути стоит одна трудность технического порядка. Я имею в виду невозможность проникнуть в мир ультрамалых вещей. А если нам и удастся туда проникнуть, может ли наше присутствие его изменить? Не знаю, ставил ли перед собой такие проблемы Микеланджело Буонаротти. Но я не думаю, чтобы эти проблемы могли волновать художника в узком значении этого слова.— А в каком же? Чтобы лучше объяснить свою мысль, я процитирую здесь заключительные строки статьи Аргана: «Свою главную задачу в кинематографе Антониони видит не в том, чтобы превратить его в средство распространения образов, отштампован-

¹ Здесь: художник-творец (лат.).

Интервью
ных промышленным способом и готовых для массового потребления, а в том, чтобы создавать свой утонченный и сложный язык общения со зрителями,— язык, культурными корнями которого остаются живопись и поэзия».

1983

С СОТРУДНИКАМИ ЖУРНАЛА «ПОЗИТИФ» ФРАНСУАЗОЙ ОДЕ И ПОЛЬ-ЛУИ ТИРАРОМ

М. А. Вас двое?

П.-Л. Т. Да, мы подумали, что наша беседа будет интереснее, если вопросы будут задавать мужчина и женщина... Но мы не собирались подвергать вас перекрестному допросу! (Смех.) Кстати, мой первый вопрос касается роли, которую играют в вашем творчестве детективные сюжеты. Структура детективного романа обнаруживает себя в фильме «Хроника одной любви» (1950), а в вашем последнем фильме, «Идентификация женщины», используется и такой прием, как «ложные ходы»...

М. А. Что вы имеете в виду?

П.-Л. Т. Таинственный человек, угрожающий герою вашего фильма, — классический персонаж детективного романа. Или, например, знаменитая, ставшая хрестоматийной сцена в тумане. В обоих случаях можно говорить о тайне, которая так и остается нераскрытой.

М. А. В фильме важен сам факт угрозы, ее реальность, а не этот таинственный человек. И точно так же события, происходящие в тумане, важнее причин, их породивших. Кем является упавший в реку человек? Неизвестно, да это и не важно, главное заключается в том, что кто-то упал в реку. Мой фильм — не детектив, это фильм, пропитанный атмосферой повседневной итальянской жизни. То, что должен «объяснить» сценарий, у меня пытаются объяснить сами персонажи. В их жизни происходят какие-то события, и именно это важно, а не их объяснения. Так что все очень просто!

П.-Л. Т. Однако это обращение к структуре детективного фильма, давно замеченное в вашем творчестве, характерно для многих современных режиссеров! Например, в последнем фильме Вендерса...

М. А. Он мне подражает? (Смех.)

П.-Л. Т. Во всяком случае, ваши фильмы являются для него источником вдохновения, и он этого не скрывает... В одном из последних интервью вы говорили о «Блоу-ап» в терминах, которые обычно употребляются

при анализе повествовательной структуры детектива.

М. А. Мне кажется, что вопросы здесь излишни, все и так ясно. Вообще-то я не знаю, почему снимаю именно такие фильмы, почему я в какой-то мере использую именно эту повествовательную технику. Для меня это совершенно естественно. И потом в жизни столько таинственного!

Ф. О. Но вы как бы «выслеживаете» таинственное, пытаетесь найти его... В «Идентификации женщины» почти незаметно различие между тем, как герой наблюдает за солнцем, и тем, как пристально он следит за поведением женщин...

М. А. Мой герой — кинорежиссер, для него все это — часть его профессии. Начинаешь наблюдать абсолютно все... Например, один фотограф, Ричард Эвдон, сделал серию фотографий своего умирающего отца, это что-то неслыханное. Или возьмем фильм Вима Вендерса об умирающем Николасе Рее...

Ф. О. Но ведь здесь неизбежно встают вопросы морального порядка?

М. А. Не совсем так: это проблема взгляда на реальность или, точнее, на нереальность. Это классическая философская тема отношений, возникающих между реальностью и ее видимостью. Но, кажется, ваш вопрос о другом?

Ф. О. Я хотела сказать, что эта проблема выходит за рамки профессиональных интересов режиссера. Но вы ответили на мой вопрос: речь идет о таком видении реальности, которое достигает философской глубины. Здесь можно вспомнить о ребенке, который спрашивает в финале «Идентификации женщины»: «А что будет потом?»

П.-Л. Т. К тому же нельзя забывать о вашей постоянной озабоченности чисто живописными проблемами... Какова в фильме роль очень часто появляющейся картины с изображением Рима или картины в квартире Иды?

М. А. У этого декора нет никакой специальной функции, просто эти вещи вполне естественны для моих персонажей. Например, одна из картин, о которых вы сейчас упомянули, висела в маленькой квартирке, где мы снимали, и я подумал, что так и должна выглядеть комната небогатой женщины, которая играет в уличных театриках. Сама эта женщина мне кажется довольно интересной, и то, что она живет в несколько необычном доме, где на стене висит эта странная картина, является,

по-моему, вполне оправданным.

П.-Л. Т. Продолжали ли вы в вашем последнем фильме эксперименты с цветом, начатые в картине «Тайна Обервальда»?

М. А. Нет. Я постарался избавиться от «красивых кадров», и, если мне не удалось этого сделать, моей вины тут нет.

П.-Л. Т. В фильме их немало!

М. А. Тем лучше... Но мне хотелось сосредоточиться на герое фильма, а не на декорациях или пейзажах... Конечно, герой всегда действует на каком-то фоне, но я не выбирал тот или иной конкретный пейзаж, на фоне которого должен был появляться мой герой.

Ф. О. В вашем фильме большую роль играют лестницы. Например, Мави появляется на винтовой лестнице, где герой встречает ее с подругой. А в эпизоде, когда приходит Ида, лестница выполняет совсем другую функцию.

М. А. И совсем другая лестница... Но я руководствовался только интуицией, когда выбирал именно лестницу местом действия этих эпизодов. Мне кажется, что самое важное в нашей жизни часто происходит в самых обычных местах. В жизни у лестницы самая простая функция — соединять одно место с другим, вот и все. Но как раз это-то и интересно, потому что разговор, происходящий на лестнице, заставляет нас о ней забыть. Не знаю, достаточно ли ясно я выражаюсь; в этом случае сама лестница становится чем-то второстепенным...

Ф. О. Но, например, в той сцене, где Мави с Никколо поднимаются по лестнице и встречают отца Мави, — здесь есть что-то тревожное, потому что эпизод подан с точки зрения ничего не понимающего Никколо. И потом, когда герой снова встречает Мави и следит за ней с верхних ступеней винтовой лестницы, ощущая головокружение?.. Во всех этих сценах лестница все же выполняет не только служебную функцию?

М. А. Ну, вы знаете, ведь все это старые дома без лифта. (Смех.) Но, кроме шуток, в кинематографе «практический» момент играет очень большую роль: реальное место съемок подчас многое определяет.

Ф. О. Лестницы, которые связаны с Мави, создают ощущение тоски, тревоги, разрыва человеческих отношений. В сценах с Идой лестницы имеют совершенно другую функцию, они не связаны с «бессознательным» героини.

М. А. Но вы лишь подтверждаете мою мысль: перво-степенное значение в фильме имеет именно психология персонажей.

Ф. О. Но меня прежде всего интересует то, как вы эту психологию выражаете!

М. А. Через самого персонажа, но не с помощью лестниц, которые играют второстепенную роль. Но если лестница в моем фильме становится таким важным элементом, это означает, что мой выбор места действия для многих эпизодов оказался удачным.

Ф. О. Я могу быть и дальше немного агрессивной?

М. А. Ну конечно!

Ф. О. В вашем последнем фильме оба женских персонажа мне кажутся неубедительными. В других ваших картинах женщины были иными. Обе ваши героини мне показались примитивными.

М. А. Начнем с первой. Это девушка из аристократической семьи, графиня или что-то в этом роде. Как и все девушки ее среды, она пытается порвать со своим окружением и жить своей, независимой жизнью. Но это не легко: ведь у людей ее круга обычно нет никакой профессии, им трудно найти работу. Она живет в маленьком доме, одна или с подругой, пытается обрести себя, пытается убедить других в том, что у нее есть свой взгляд на жизнь, свои идеалы. Но это не так. Для нее чувственность — единственный способ освободиться от груза жизненных проблем. И вы находите Мави примитивной?

Ф. О. Мне внушает отвращение жалость Никколо по отношению к ней.

М. А. Вы не правы. Он влюблен в нее, она его интересуется, в том числе и с профессиональной точки зрения. Он пленен ею... Но никакой жалости по отношению к ней он не испытывает. Откуда вы это взяли?

Ф. О. И не только к ней, но и к Иде. Мне не нравится отношение героя к этим двум женщинам.

М. А. Он старше Иды: он смотрит на нее глазами одновременно влюбленного и отца.

Ф. О. В Никколо есть что-то непонятное. В конце фильма Мави наблюдает за ним из окна: он стоит внизу, на улице. Она отворачивается с искаженным от боли лицом. Потом снова смотрит в окно — его уже нет.

М. А. Где же здесь та жалость, о которой вы говорили? Нет, он уходит, он бросает ее. Он видел ее слезы, но не

придал им никакого значения. Но вы не ответили на мой вопрос о Мави.

Ф. О. Я считаю, что ваш взгляд на женщин страдает упрощенчеством, хотя это и не означает, что ваши героини просты. Возьмем Иду. Впервые в вашем фильме появляется беременная женщина. И, как бы случайно, беременность убивает любовь, делает ее невозможной. Эта тема «обреченности любви» — постоянная тема ваших фильмов, но никогда причиной невозможности любви не являлась беременность.

М. А. Просто Ида говорит Никколо, что ей будет лучше с отцом ее ребенка. Для нее увлечение режиссером — простой каприз, Никколо ее не интересует.

Ф. О. Почему же тогда она плачет в этой сцене?

М. А. Во время подобных разговоров женщина всегда плачет. Она чувствует близость разрыва, и ее это огорчает.

Ф. О. Вы очень сурово относитесь к вашим героиням, раньше вы смотрели на женщин по-другому.

М. А. У вас несколько превратное представление о моем фильме. Вам кажется, что речь в нем идет о мужчине, который согласен усыновить чужого ребенка. Но моя картина совсем о другом. «Почему фильм не рассказывает о том-то и том-то?» — этот вопрос бессмыслен. Как и вопрос: «Почему мадам Бовари такая, а не иная?» Вы никогда не найдете ответа на все эти «почему». Когда подобные вопросы задавали Пиранделло, он отвечал: «Я всего лишь автор».

Ф. О. Кем является маленький мальчик?

М. А. Это племянник Никколо.

Ф. О. Никколо дарит ему марки. Это как бы «культурный обмен»?

М. А. Да.

Ф. О. Никколо, пытаясь создать образ героини будущего фильма, занят поисками самого себя. Но потом интерес к этому мальчику перевешивает все остальное, и Никколо расстается с обеими женщинами. Означает ли это, что «культурный обмен» возможен только между мужчинами?

П.-Л. Т. Не надо забывать о роли солнца в картине. Оно интересует героя не только с научной, но и с философской точки зрения. Солнце — это нечто элементарное и в то же время загадочное для ребенка и что-то гораздо более сложное для Никколо.

М. А. Вот именно. Важен не мальчик, первостепенную

роль играет именно солнце. Ребенок же — просто «промежуточное звено», соединяющее героя с солнцем, этой космической тайной. Не придавайте большого значения ребенку, он играет чисто служебную роль в сюжете картины.

П.-Л. Т. А вот сцена с гнездом загадочна совсем по другой причине, чем сцена с выстрелами в тумане.

М. А. Возможно, чтобы лучше понять фильм, необходимо быть итальянцем. Все происходящее в сцене с туманом — в Италии совершенно банальная вещь. Несколько дней назад я вышел из дома моего друга, и вдруг послышался какой-то шум. Это был взрыв бомбы, причем я понял это сразу; но это событие меня не взволновало и не встревожило. Кто бросил бомбу, с какой целью — все это вопросы нашей повседневной реальности. И не важно, сделал это террорист, уголовник или член мафии. Но все же какая-то таинственность все равно остается: откуда взялась эта бомба, это гнездо, этот туман, наконец? Речь идет о тайне нашей жизни, точнее, о ее таинственности. Гнездо — это обычный органический предмет, но почему оно появляется в этой сцене?

Ф. О. Главное для вас — поставить вопрос?

М. А. Да, и я никогда не давал прямых ответов, это принцип моего творчества.

Ф. О. В интервью журналу «Экспресс» вы сказали, что «Идентификация женщины» — это оптимистический фильм. Не могли бы вы пояснить вашу мысль?

М. А. Никколо — оптимист. Его интеллектуальный поиск приводит к определенным результатам, хотя он так и не находит реальной формы для своих представлений об идеальной женщине. Конец фильма — не «хэппи-энд». Но у Никколо возникает новая идея, которая позволит ему продолжить поиски в том же направлении — в направлении «идентификации». В его воображении уже возникает совершенно иной фильм, элемент творчества здесь налицо. Из полного «небытия», в котором он до сих пор находился, возникает что-то определенное, рождается новый замысел. Как говорил Андре Жид: «Если зерно не умрет...» И с Никколо происходит то же самое, его жизнь продолжается, и, если он сумеет реализовать свой замысел, это наверняка будет удачный фильм.

Ф. О. Вы сейчас собираетесь снимать научно-фантастическую картину?

М. А. Да, хотел бы. И уже написал научно-фантасти-

ческий сценарий. Но сначала я должен сделать фильм в Америке. Этот фильм будет сильно отличаться от моих предыдущих картин. В нем нет женской роли. Конфликты обусловлены не столько характерами персонажей, сколько теми ситуациями, в которые попадают герои. Действие фильма происходит на море, которое, как известно, может быть очень бурным или очень спокойным, и эта смена состояний стихии определяет поведение персонажей картины.

П.-Л. Т. В Италии налицо оживление интереса к деятельности группы, сформировавшейся вокруг журнала «Чинема» в конце 30-х годов, т. е. еще до возникновения неореализма. Перепечатываются тексты Де Сантиса. Каково ваше отношение к этому? Ведь вы были свидетелем эпохи? Не собираетесь ли вы написать о ней воспоминания?

М. А. Я не люблю рассказывать о прошлом. Еще до рождения неореализма я сделал документальный фильм «Люди с реки По», который можно с полным правом назвать неореалистическим. К сожалению, от этого 60-минутного фильма осталось совсем немного. Я снял очень правдивые и страшные сцены, которые могли бы стать первыми шагами неореализма. В то же время и в том же месте Висконти снимал «Одержимость». Я находился в центре событий, связанных с возникновением неореализма. Но я не чувствую необходимости к ним возвращаться. Сегодня почти никто не ходит на неореалистические фильмы. Люди ищут другого и пытаются бежать от реальности.

П.-Л. Т. Однако недавний успех фильма «Путь» Ёылмаза Гюнея говорит о другом — о новой волне интереса к реальным проблемам. В связи с этой картиной вспоминается «Трагическая охота» (1947) Де Сантиса.

М. А. Все-таки фильм Гюнея сделан в Турции. Конечно, и сегодня режиссеры продолжают снимать неореалистические картины, но это случается довольно редко. Публике они не нужны, хотя она и не отвергает их.

Ф. О. Испытываете ли вы сожаление при мысли о всех своих нереализованных замыслах? Мне вспоминается напечатанный в 66-м номере нашего журнала сценарий под названием «Макагопи», который рассказывает о последних днях войны. Действие в нем происходит в немецком концлагере.

М. А. Вы знаете, сегодня в Италии легко делать только

комедии с Моникой Витти, Челентано или другими популярными актерами. Но найти продюсера, который субсидировал бы постановку такой картины, как «Идентификация женщины», — это чудо... В 1983 году я собираюсь издать пять ранее не публиковавшихся сценариев, которые я переделал в рассказы. Некоторые мои знакомые даже признают за ними какие-то литературные достоинства. Я не смог поставить по этим сценариям фильмы, и они превратились в рассказы. К сожалению, в моих архивах хранится множество подобных сценариев.

1983

С ЭНРИКО МАРУССИГОМ

От рок-музыки к святому Франциску через папу Борджиа

С Энрико Маруссигом

М. А. Эту маленькую шутивную вещицу мне предложил снять продюсер Маурицио Ла Пира. И я сразу согласился, потому что люблю все новое, а цветомузыка едва начинается. Сегодня это пока еще только наводнение, но завтра, быть может, оно превратится в потоп.

Э. М. Цветомузыка — новая дорога, вернее, автодорога массовых коммуникаций, но куда она нас приведет? Вы считаете, что интерес, проявленный к цветомузыке такими известными режиссерами, как Антониони, Сидней Люмет, Фрэнсис Форд Коппола, Джон Лэндис, — своего рода залог того, что хаос музыкальных образов когда-нибудь все-таки превратится в настоящее искусство?

М. А. Современная культура стоит на пороге изменений. Я ощущаю их физически. Коммуникация будет и уже становится иной. Пока это только сырье, полуфабрикат, беспорядочная материя. Но потребность в развитии неискоренима. В один прекрасный день это нагромождение звуков и красок обретет форму, содержание, свою особую эстетику, как это случилось с кино, а затем и с телевидением.

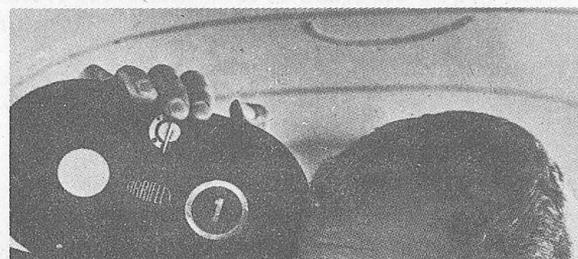
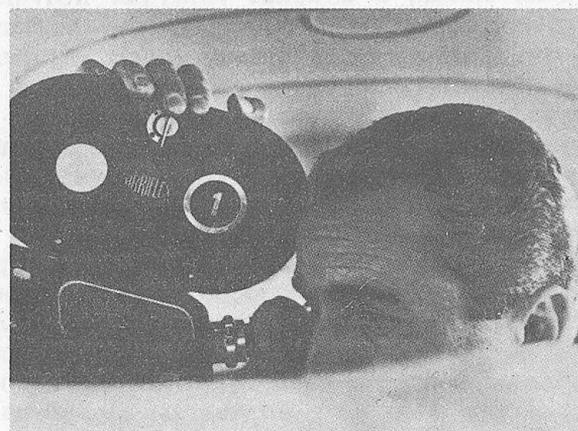
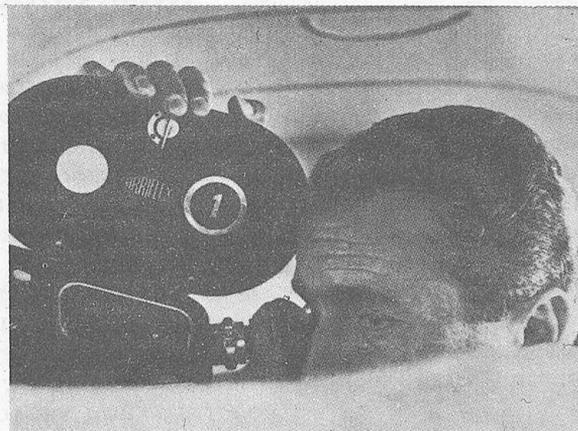
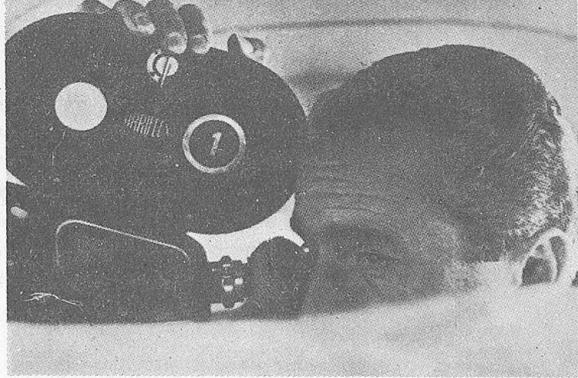
Э. М. После этой музыкальной паузы в стиле рок, что уготовил нам сенатор итальянского кино?

М. А. Со мной происходят странные вещи. Годами я ничего не делаю, не могу добиться ни одной постановки, а потом вдруг на меня сразу обрушивается масса предложений, одно увлекательнее другого. В ближайшее время я собираюсь снимать эпизод с Джульеттой Мазини, очень хороший и очень для меня важный. Затем я продолжу работу в Америке над фильмом «Экипаж», который должен был закончить год назад. Американцы обязательно хотят какую-нибудь звезду. Я перебрал всех, от Дастина Хоффмана до Аль Пачино и Сильвестра Сталлоне, но продюсерам до сих пор не удалось уговорить ни одного из них. Надеюсь, что с новым продюсером дела пойдут быстрее и в будущем году я его закончу. Действие фильма происходит в море. Это история человека, случайно оказавшегося в компании отчаянных, безумных,

презирающих смерть моряков. И в конце концов он, запуганный и измученный их рискованными выходками, начинает думать: а может быть, это и есть настоящая жизнь? Итальянское телевидение готовит сейчас многосерийный фильм из истории папства, и одну из новелл предложили снимать мне. Мой папа — Александр VI Борджиа, отец Цезаря и Лукреции, а Лукреция приведет меня в Феррару, Феррару XV века, — этот орешек как раз по моим зубам. И еще один замысел — фильм о Святом Франциске. Затем сценарий Пьеро Теллини, из которого могла бы получиться очень хорошая, странная картина, действие которой происходит в наши дни, но и соотносится с доисторическими временами. Интересно было бы знать, что происходило в тот таинственный промежуток времени между 400 000 лет тому назад, когда человек стал разумным существом, и 10 000 лет тому назад, с которого начинается более-менее документированная история. Я спрашиваю себя, что же произошло за эти 390 000 лет? Достаточно вспомнить об исчезновении динозавров, чтобы понять, что и с человеком, вероятно, произошло что-то ужасное. И наконец, может быть, я буду снимать фильм по книге Марко Парма «Под одеждой — ничего» — остроумный и хорошо закрученный детектив из жизни законодателей мод.

Э. М. А где Антониони найдет время, чтобы проделать всю эту работу? Он, которого называют «медленным» режиссером?

М. А. Вот уже сорок лет я живу в мире кино и за эти годы научился одному: не надо торопиться и не надо придавать слишком большого значения проектам, говорить и думать о них наверняка, пока не будет готова пробная копия фильма. Фильм вызревает постепенно, пока делается. И потом, так много зависит от продюсера.



● *Том кегельбан над Тибром*

«Если бы даже совсем оставались мне неизвестны
Первоначала вещей, и тогда по небесным явлениям,
Как и по многим другим, я дерзнул бы считать достоверным,
Что не для нас и отнюдь не божественной создана волей
Эта природа вещей: столь много в ней всяких пороков».

*Лукреций, О природе вещей,
кн. V, строки 195—199¹*

ГОРИЗОНТ СОБЫТИЙ

Несколько лет тому назад ноябрьским утром я пролетал над советской Средней Азией. Глядя на безбрежную пустыню, простиравшуюся на востоке до самого Аральского моря, белесого и неподвижного, я думал о «Воздушном змее» — фильме, который мы собирались снимать в этих местах весной. Сказка, совершенно неведомый мне мир, потому, наверное, он меня и привлек. И вот, когда я раздумывал над этой сказкой и уже видел, как она послушно накладывается на проплывающий внизу пейзаж, мысли вдруг унесли меня далеко-далеко. Так всегда. Стоит мне приняться за какой-нибудь фильм, как в голову приходит совсем другой.

Идея этой другой картины связана с одним моим полетом над Италией — в маленьком самолете в ненастный день. Огромные тучи, дождь, ветер. Ветер тугой и непрерывный, такой же серый, как тучи, стремительно пронсящиеся за иллюминатором. Самолет резко встряхивает, швыряет то вверх, то вниз. К опасности тоже можно привыкнуть — нужно лишь немного терпения. Вдруг тучи внезапно замирают, ощущение такое, будто самолет падает. А его, оказывается, наоборот, подбросило вверх, туда где только что полыхнула молния. Раньше интенсивность серого цвета определялась плотностью облаков, а теперь — разрывающими их вспышками молний.

Мы проходим через пять гроз. После приземления я узнаю, что во время четвертой разбился какой-то туристский самолет. Погибли все. А было на борту шесть пассажиров и пилот.

¹ Перевод с латинского Ф. А. Петровского. Издательство АН СССР. М., 1958.— *Здесь и далее прим. перев.*

Предприниматель в области химического производства и его жена. В свое время он даже закончил химический факультет, но почти все перезабыл. Женится по любви или, как он сам говорил, «ошибся по любви». Ты только представь, что было бы, поддразнивал он жену, если бы у нас появились дети, такие же чуждые нам, как мы с тобой — друг другу. Перед отъездом они поссорились. Муж ушел, хлопнув дверью. В комнате стало тихо. И в этой тишине жена с ужасом подумала, что на протяжении всей ссоры она бессознательно копировала его движения.

Писатель. Прошел курс быстрого чтения. Двести строк в минуту. А вот писал страшно медленно. Без конца исправлял и перечитывал написанное. Перечитывал и уже опубликованные свои книги — каждый раз с новой надеждой, но с неизменным разочарованием ставил их обратно в шкаф. Он преклонялся перед реальной действительностью, однако в процессе творчества всякое сходство между реальностью и ее литературным отображением у него утрачивалось. И потому он занимался им все реже. А вот чтение так и осталось его страстью. Когда разразился энергетический кризис, он читал вечерами у окна, при свете уличных фонарей. В полночь каждый второй фонарь гасили. Его фонарь был как раз из тех вторых, и чтение приходилось прекращать. С предпринимателем и его женой он познакомился, уже будучи известным. И сразу же послал жене предпринимателя один из своих романов. После того они больше не виделись, и она ни разу не дала о себе знать, не позвонила. Он был удивлен и польщен, когда его пригласили в путешествие: уж не она ли об этом позаботилась? Но в аэропорту с первого же взгляда он понял, что ошибся и что к упомянутому роману она даже не прикоснулась. Чтобы смягчить горечь обиды, замаскировал ее некоторой развязностью. Но надолго его не хватило. Поднимаясь по трапу в самолет, он заметил в ее сумке роман другого писателя и счел это такой бестактностью, что решил занять место в хвосте самолета, подальше от нее. К тому же, подумал он, сидеть в хвосте безопаснее.

Любовница писателя. Помешана на своей фигуре и проблеме смерти. Недавно она написала одному известному французскому биологу и попросила объяснить ей, tout-court, что такое смерть. — Смерть — это

одно из статистических допущений, — ответил биолог. — С уважением и проч. ... Не похоже, чтобы такой ответ пошел ей на пользу, подумал писатель. Лично его эта проблема совершенно не интересовала. И он сказал ей, что о таких вещах лучше вообще не думать. Она же, кладя в сумку свою записную книжку, окинула его презрительным взглядом: слишком просто — рассуждать о смерти только для того, чтобы посоветовать поменьше о ней думать. Разговор этот произошел, когда они выходили из дому, отправляясь в аэропорт. На первой странице ее блокнота было написано: «Прошу переслать...», а дальше шли адрес и имя владелицы. Блокнот ведь может потеряться. Его-то как раз и нашли в целости и сохранности среди красного клевера — с этим никому теперь не нужным и старательно выведенным печатными буквами адресом.

Сорокалетний экс-депутат парламента. Вызванный в качестве свидетеля по какому-то делу, он за несколько часов до отлета прямо с чемоданом отправился в суд. Судили одного молодого человека, убившего из ревности свою жену. Молодой человек утверждал, будто жена призналась ему, что имеет любовника и любовник этот — бывший депутат. Депутат все отрицал. Обвиняемого приговорили к двадцати шести годам тюремного заключения. Самому ему тоже двадцать шесть, значит из тюрьмы он выйдет в пятьдесят два.

Услышав приговор, бывший депутат ощутил прилив жалости и острое чувство вины. Но потом вспомнил об убитой женщине, расчувствовался и перенес эту жалость на нее. Он был мягок по натуре. И всегда сохранял самые лучшие воспоминания о женщинах, которые его отвергли.

Дама средних лет, незамужняя, с привлекательной внешностью. Только что она возвратилась с ростовской (СССР) ярмарки, где купила себе двухлетку буденновской породы. Выложила сто восемьдесят тысяч долларов. Накануне путешествия с друзьями нехстати напомнившая о себе гипертония вынудила ее обратиться к врачу. Врач прописал какое-то слабительное. Слабительное? Как ни странно, объяснил врач, но даже вполне банальное слабительное может привести нас в состояние умиротворения, расслабленности и спокойной медитации, укротить нашу привычную агрессивность. Удивительное дело — заверение врача принесло ей желанный покой

еще до приема слабительного. Но, рассказывая об этом по телефону бывшему депутату, она из-за одной его фразы почувствовала, что кровяное давление у нее снова начинает повышаться. Положитесь на науку, посоветовал он, хорошо бы вам завтра не быть агрессивной: я хочу сделать вам одно предложение. Какое? — едва не воскликнула она взволнованно. Но удержалась и ничего не спросила. Опустив руку с зажатой в ней трубкой, она слушала на другом конце провода его голос: алло, алло, алло...

Пилот. Человек со сложным характером, вечно сомневающийся, вечно настороженный. Едва проснувшись, он уже испытывает недовольство самим собой. Когда прислуга приносит ему газеты, он яростно набрасывается на них и прочитывает от первой до последней строчки. Потом звонит кому-нибудь, чтобы обсудить прочитанное. Если собеседник с ним не согласен, осыпает его оскорблениями. Когда же с ним соглашаются, чувствует себя опустошенным.

В день отлета он, как ни странно, спокоен. Разговаривает по телефону с женщиной. После разговора отправляется в аэропорт.

Обратить внимание на то, как он бодро здоровается с какой-то дамой в трауре.

Катастрофа произошла на высоте 1742 метров над уровнем моря. Море виднеется вдали, в проеме между темными скалистыми горами, но пастухи, бредущие по своим тропам, редко останавливаются, чтобы посмотреть на него. А если и останавливаются, то поближе к закату; закат как бы подводит черту под их трудовым днем. Все они живут на расстоянии ружейного выстрела от места, где упал самолет. Пастухов здесь сотни две или три — точно никто не считал. И еще пара карабинеров да священник.

Когда священник прибывает к месту происшествия, по-прежнему дует сильный ветер. Один из полицейских уже здесь, но не знает, что делать. Не знает и священник. За отсутствием врача ему самому приходится лечить раненых и больных во всей округе. Но сейчас здесь одни лишь обезображенные до неузнаваемости и разметанные по траве останки. Что ж, позаботимся хотя бы об их душах, думает священник. И начинает молиться. Приходят из деревни и другие — надо же посмотреть. Бесплатное зрелище смерти притягивает. Но здесь и

смотреть не на что — обгоревший остов самолета, какие-то ошметки человеческих тел, взрытая земля — пилот, очевидно, пытался посадить машину на поле. Поглядев и перекинувшись парой фраз — люди в этих краях молчаливые, — они уходят. Священник тоже куда-то исчезает. Полицейский остается один.

Этого паренька, как и сегодняшние грозы, занесло сюда с севера. Он тоже охотно ушел бы, если бы не чувство долга и не этот промытый свежий ветер, такой родной и облегчающий тяготы службы.

Катастрофа произвела на него глубокое и смутное впечатление. Смутное, потому что у него нет точных данных. Сколько людей погибло? Кто они? А главное, где они? Поблизости от остова самолета нет почти ничего, ясно, что машина взорвалась, едва прикоснувшись к земле, и всех, кто там находился, силой взрыва разбросало в разные стороны. Но и дальше, в радиусе примерно шестидесяти метров, тоже вроде бы ничего не заметно. Может, кроме пилота, в самолете никого не было? Но это предположение сразу же отпадает. Обследуя местность, полицейский вдруг замечает что-то яркое: клочки женского платья. А рядом, в кустике красного клевера, виднеется маленькая записная книжка. Он берет ее в руки, читает надпись, сделанную печатными буквами. Листает странички. Вот помеченная тем же крестиком и несколько раз подчеркнутая фраза: «В котором часу?» Слова бегут через страничку наискосок, почерк нервный, уж не кроется ли за этим какое-то мрачное предчувствие?

Но подобная мысль вряд ли приходит в голову полицейскому. Больше впечатление на него производит то, что у одного из погибших есть теперь имя, и притом женское. Перед его мысленным взором проходит ряд женских лиц, которые он как бы примеривает к этому имени одно за другим. На каком-то из них, по-видимому, заимствованном из иллюстрированного журнала, полицейский останавливается и тем самым кладет конец веренице портретов.

Заканчиваются и его поиски. Погибших все равно не найти — одни куски, мешанина из человеческой плоти. Вот только два пальца в конце дуга, в той стороне, где море... Два пальца на обрывке кисти удивительно чистой мужской руки продолжают сжимать белую пластмассовую кофейную ложечку. Они чуть согнуты и держат

ложечку так, как ее обычно держат, что-нибудь помешивая. Но вместо чашки под ними лужица крови, словно в данной ситуации мешать ложечкой кровь естественнее, логичнее, чем кофе. И эта «логичность» композиции и ее обыденность леденят душу. Полицейский отводит глаза от земли и смотрит на лес.

Плато окружено лесами — ярко-зелеными во все времена года. Зеленый цвет, лишь слегка смягченный коричневатым оттенком стволов и чернотой теней, буйствует всюду, не распространяясь лишь на седловину, за которой виднеется море, — в этом месте краски переменчивы. Здесь зелень может быть и нежной, и крикливо-яркой, или мрачной, как сейчас, например. В общем, картина перед нами такая: в небе убегающие тучи, а на земле — разбившийся самолет и смерть. Страшное место. Крошечный кусочек безмянной земли, на котором продолжается бесконечная игра: людям понять ее не дано.

Теперь их уже двое. Второй появился неожиданно и стоит неподалеку, там, где начинается лес. Они разного возраста, разной культуры, разного воспитания. Первый в форме карабинера, второй — в штатском.

В кадре (снятом, возможно, сверху под небольшим углом) первый стоит слева, почти спиной к зрителю, второй — справа, почти анфас. Оба неподвижны, погружены в свои мысли. Они смотрят на одни и те же навсегда успокоившиеся и такие грустные вещи, и у обоих в голове мелькает одна и та же мысль, хотя формулируют они ее по-разному: почему события обернулись для этих людей именно таким образом? Все видят смерть одинаковой. Но тождество это длится ровно столько, сколько сам взгляд: от первого же жеста оно разрушается. Заметив, что он больше не один, полицейский подходит к незнакомцу и спрашивает: — Вы не родственник? — Нет, — отвечает тот. В его голосе звучит такая твердость, что полицейский не знает, что сказать еще. Так бывает, когда он разговаривает с начальством, ответы которого всегда исчерпывающи. Впрочем, что тут скажешь? И вообще, что ему делать? Начальству он сообщил, пусть оно и решает. Ему только приказали, в случае, если родственники вдруг явятся раньше, не подпускать их к останкам и не позволять ничего трогать, чтобы не затруднять расследование. Но этот человек подобных намерений вроде бы не выказывает. Ходит себе взад-

вперед и смотрит. Смотреть не запрещено.

То, что это были люди богатые, он может заключить по оказавшимся чуть ли не у самого леса остаткам сумки: крокодиловая кожа мелкого рисунка на замшевой подкладке, тусклая медная пряжка... и еще эти два пальца мужской руки, как они сжимают ложечку, какие на них ухоженные ногти. Глаз у полицейского уже наметанный, детали говорят ему о многом. Когда-то один дворник научил его отличать мусор из бедняцких кварталов от мусора из кварталов аристократических. Серебряные обертки от шоколадных конфет, кожура ананаса, увядшие гортензии, этикетки от минеральной воды «Санджемини» и от французского коньяка, капустные листья... в мусоре бедняков ничего этого не найдешь. У бедняков капустные листья идут в пищу.

Кем были эти богатые люди, он сможет узнать лишь завтра, когда сюда понаедут следователи, родственники, журналисты, просто любопытные.

Пока еще не время оказывать должное внимание фактической стороне дела. Для меня, повторяю, это лишь первые наброски, и на данном этапе мне нужно уяснить самому себе, о чем именно я собираюсь рассказать. Такой подход к теме может показаться эпистемологическим, но ведь суть вещей затемняется не только в физике (из-за принципа относительности и непостоянства квантов), но и в повседневной жизни тоже. Перед нами неизвестность. Не зря математики, привыкшие все называть своими именами, обозначают ее буквой X . X — это неизвестное. Поскольку я стараюсь определить X фильма, о котором сейчас рассказываю, мне следует сосредоточиться на мыслях человека, явившегося туда последним. Эти мысли приходят к нему в момент, когда, устав думать о мертвых, он начинает размышлять о живых; о полицейском, о себе самом, обо всех, кто собирався на плато.

По служебным делам этому человеку довелось последнее время встречаться с физиками, астрономами, астрофизиками, космологами. Он слышал рассуждения о галактических приливах, об абсолютных величинах, солнечном ветре, пульсарах, квазарах, абсолютной множественности, космической радиации, межзвездной пыли и, конечно же, о черных дырах. Обо всех этих невидимых нашему глазу вещах, которые искривляют пространство и сжимают время, об обрывах первичной материи,

замкнутых энергетическим полем, из которого не может вырваться ни одно тело, пока его скорость не превзойдет недостижимую скорость света. Но больше всего его поразило определение этого поля, этого неодолимого предела: «горизонт событий».

Его потрясла мысль, что одним и тем же термином определяются и события космического масштаба, часто недоступные наблюдению, хотя и укладываемые в основную систему физических гипотез, и события совершенно иного порядка, такие, например, как стечение обстоятельств, в силу которых все эти люди — и живые и мертвые — оказались именно здесь, а не в другом месте. Пастухи, привлеченные зрелищем чужого горя. Карабинеры, доставленные из города сержантом, чтобы придать какую-то видимость порядка происходящему. Пара журналистов, присланных посмотреть, не оказалось ли среди погибших какой-нибудь персоны, заслуживающей внимания прессы. И еще ему странно, что горизонтом именуется не только кривая, образуемая этим лесом, горами и морем, но и линия, отделяющая наш мир от гравитационного поля черной дыры, как бы вычлененной из всего остального мира. И что она может быть вовсе даже не дырой и не черной, а сгустком огня величиной с атом.

Поразительные вещи читал он об этом. И теперь не без иронии вспоминает о них, сопоставляя с происходящим. Вот и пассажиры из разбившегося самолета оказались пленниками пространства, очерченного горизонтом их маленьких событий, и соскользнули навстречу смерти. Кто-то сказал, что астрономия — это история расширяющихся горизонтов. Но горизонт у человеческой жизни остается неизменным.

Поглощенный такими мыслями, он не заметил, как подошли журналисты. Они не знают, кто он и зачем сюда явился, и хотели бы задать ему несколько вопросов. Задавайте, говорит он, вновь призывая себе на помощь иронию. Ему кажется, что в данный момент это единственный способ взять себя в руки. Помогает ему и освещение. Набухшие тучи отбрасывают мрачную тень на спектакль, разыгрывающийся перед его глазами. Какая банальная постановка, думает он. Продолжая полусерьезно отвечать на вопросы, он обводит глазами все вокруг, потом смотрит вверх, на тучи. За тучи.

На высоте семи-восьми тысяч метров небо всегда чистое. Потом голубизна кончается, начинается синева, которая делается все гуще и гуще. А на высоте двух сотен километров небо уже черное. И звезды, галактики, туманности, радиогалактики, удаленные от нас на миллиарды световых лет, газ и звездная пыль заполняют его почти полностью. И все это с бешеной скоростью несется от нас прочь. Впрочем, не только от нас, поскольку действие центробежных сил носит изотропный характер. Если это движение продолжается до бесконечности, значит, и вселенная бесконечна, открыта. Если же наступит момент, когда оно прекратится и изменит направление, можно будет сказать, что она замкнута, что у нее есть свои границы. То есть что и у вселенной есть свой горизонт событий. С той особенностью, что он — последний, что он — горизонт горизонтов, за которым нет уже никаких других событий, ничего больше нет.

Кто-то сказал: если человеку дано выйти за рамки того, что он способен постичь, зачем же тогда небо?

АНТАРКТИДА

Льды Антарктиды смещаются, приближаясь к нам со скоростью три миллиметра в год. Подсчитать, когда они доберутся до нас. Предугадать в фильме, что из этого выйдет.

ДВЕ ТЕЛЕГРАММЫ

Она родилась и выросла в богатой семье, в деревне. Места у них там сырые, плодородные, как в Северной Италии, но посуравее. В детстве ей все запрещалось, поэтому она выросла без подруг, замкнутой, не чувствующей иронии, хотя по-своему впечатлительной. Ей были свойственны вспышки восторженного удивления собой и своими возможностями.

Теперь это женщина, которую одни и те же обстоятельства могут сделать либо счастливой, либо несчастной. Женщина, нуждающаяся в контрастах больше, чем в гармонии. Трагическим открытием ее ранней юности было равнодушие природы. Ей было мало любоваться бескрайними зелеными или желтыми просторами, ей хо-

телось быть к ним причастной, способной, например, нарушать ритмичное чередование однообразных волнистых ландшафтов. Даже в буйстве ветра, гуляющего в небе без ее ведома, она находила причину для огорчений. Сейчас, в свои сорок лет, она чувствует себя обманутой, когда думает, что где-то все же есть люди, живущие настоящей жизнью.

Людей, особенно тех, кто выказывает ей свою неумеренную симпатию, она не любит. Ненавидит всех, кто распространяется о чувствах. В муже больше всего ей нравится его широкий лоб: она считает это признаком твердости характера. Все некрасивое в людях и вещах вызывает у нее какую-то особенную жалость. Ей хотелось бы, чтобы отношения с окружающими не были так осложнены условностями. Хорошо, если бы другие всегда были немножко навеселе. А вот муж у нее — трезвенник. Трезвенник во всем. Даже проявление сексуальности у него какое-то суровое. И потому она стала ему изменять. Сначала с человеком, с которым рассталась, как только поняла, что любви нет, а потом — с другим, которого оставила по мотивам прямо противоположным. Это женщина, стыдящаяся собственных чувств. Она скрывает их, маскирует, а потому постоянно пребывает в противоречии с ними и даже не уверена, что действительно испытывает их, эти самые чувства. Может, они ей и не нужны. Она заменяет их иными эмоциями, которые приносит, например, участие в вечеринках, где все гости, раздевшись донага, предаются оргиям, или возвращение несовершеннолетнего сына собственной приятельницы.

Этот эпизод совершенно меняет жизнь юноши, да и ее жизнь тоже. Отец юноши доволен, что его сын стал мужчиной. Но ему неприятно, что с этой стороны жизни мальчика познакомила женщина зрелого возраста. Чтобы отдалить ее от сына, он порывает с ней дружеские отношения. Она же, пытаясь спасти их, совершает самый неверный шаг из всех, какие только могла совершить, — отдается ему, почти не сознавая, что делает. Зато очень хорошо сознает это он: его такой поворот событий вполне устраивает. Но тут она сама спохватывается и, чтобы отрезать себе путь назад, рассказывает обо всем его жене, в результате чего теряет и подругу.

С этого момента она окружает себя стеной респектабельности, совершенно исключаяющей неверность,

ложь, нелепые выходки. Ищет и находит работу, соответствующую ее диплому химика, и трудится очень усердно. Фирма, где она работает, помещается в высотном здании. Сборные панели, алюминий, стекло, неон. Абсолютная серость.

Когда я увидел ее впервые, она была для меня просто женщиной, остановившейся у бензоколонки.

На бензоколонках обычно много полированных плоскостей. Всякий раз, заметив свое отражение в них, она вздрагивает. И все оглядывается по сторонам, словно очень спешит или чего-то боится. Сначала просит налить ей двадцать литров бензина, потом — десять. Откачивается от услуг протирщика стекол. Открывает сумочку, защелкивает ее, снова открывает. Когда она расплывается, руки плохо слушаются ее. Одета она удивительно безвкусно.

Бензоколонка находится в двух минутах езды от ее учреждения. Женщина паркует машину на стоянке у небоскреба и после головокружительного взлета на лифте направляется к своему столу. За стеклами окна, словно на экране, городской пейзаж — прямые углы, строгие формы. Господствующий цвет — цвет небоскребов.

Тысячи постоянно закрытых окон, оживающих одно за другим лишь тогда, когда на улицу заглядывает солнце. Она не торопится вызвать секретаршу, просмотреть вечернюю корреспонденцию или взяться за телефонную трубку, а начинает работать: механические жесты и привычная обстановка помогают ей овладеть собой. И еще ей помогает заботливое внимание коллег и подчиненных. Им удается даже заставить ее улыбнуться. Постепенно ею овладевает какое-то ледяное спокойствие.

Незадолго до того, как она спустилась за бензином, кто-то постучал в дверь: это секретарша принесла телеграмму. Женщина распечатывает ее ножницами, потом совершенно непреднамеренно кладет их как раз на то место, к которому уже подкрадывается солнечный луч. Не взглянув в телеграмму, она следит за солнечным лучом, медленно приближающимся к ножницам. Звонит телефон. Когда женщина решается наконец поднять трубку, солнечный зайчик уже соскользнул с ножниц и продолжает свое движение к краю стола. Оказывается, звонит муж. Он спрашивает, получила ли она теле-

грамму. Ах, это от тебя? Ее уже заранее раздражает мысль о возможных изъявлениях нежности в телеграфном тексте. Правда, для этого у нее нет никаких оснований, но почему-то именно такая мысль приходит ей в голову. Не предчувствие ли это очередного разлада с реальной действительностью? Но муж говорит совсем о другом, что так не вяжется с металлическим тембром микрофона, — о разводе.

Женщина не отвечает. Она совершенно не знает, что сказать. Слова имеют смысл, когда перед тобой лицо человека, которому ты их адресуешь, которого избегаешь или с которым вообще не желаешь знаться. Она инстинктивно отвернулась так, чтобы микрофон был подальше от губ. В цепи, соединяющей ее с мужем, произошло замыкание. Слушая, она не испытывает ничего, кроме безмерного удивления.

Затем кладет трубку и опускает взгляд на телеграмму. Текст телеграммы — повторение только что услышанных фраз, и еще ироническое добавление в конце: «Целую. Это теперь единственное, что мы делаем пристойно, честно и хорошо».

Вот тут-то женщина и спускается вниз за бензином.

В помещении уже вечер. Скоро он наступит и за окнами. Краски быстро тускнеют. Из-за разницы между наружным и внутренним освещением стекла не отражают того, что делается в помещении, и над всем господствует городской пейзаж — статичный, равнодушный. Она не может увидеть в стеклах даже себя.

Женщина охотно ушла бы отсюда — было бы зачем. Но дома ее ждет муж, и его наверняка беспокоит мысль о сцене, которая последует за их встречей. Если только он действительно ее ждет. Вот уж кого ей не хотелось бы сейчас видеть, так это его.

Все сотрудники уже разошлись. Заглянули, попрощались и ушли. В наступившей тишине она закрывает глаза и слушает доносящийся снаружи шум уличного движения и налетающего порывами ветра. Здесь, наверху, всегда ветер. Ветер доносит сюда рев машин, протяжный вой. Ветер раскачивает небоскреб, вызывая у нее легкое головокружение.

Женщина делает несколько шагов. Замечает, что ее тянет к столику, стоящему у окна, и спешит зажечь лампу под абажуром.

Конус нестерпимо яркого света падает на черную

крышку столика. Теперь в окне четко отражается такая композиция: столик, кресло, абажур, женщина. Остальная часть помещения остается в тени. Женщина поднимается и, растворившись в этой тени, идет к своему письменному столу. Склонившись над ним, она начинает манипулировать верхним светом: свет у плафонов направленный и выхватывает из темноты определенные участки помещения. Когда лампы зажигаются, каждый освещенный участок проецируется на стекле, как бы уходя наружу, и кажется, будто женщина по кускам вышвыривает за окно весь свой кабинет. А вместе с ним и себя.

Возможно, ей действительно хочется немного попарить в воздухе и, как в сказке Андерсена, достичь тени вон того мужчины: в прямоугольнике окна видно, как он меряет шагами комнату в небоскребе, стоящем напротив. Небоскреб очень высок и мрачен. Но по ночам его помещения заливают белый свет, обнаруживая всю его призрачную пустоту. Фигура, беспокойно движущаяся там, за окном, внушает женщине непонятную тревогу. Ей известно название фирмы, занимающей весь тот этаж, а вот кто этот мужчина, она не знает: с его учреждением она никогда не имела дела. Но кто бы он ни был, ей кажется, что его присутствие имеет для нее огромное значение, только непонятно, какое именно. Сейчас главное — не дать ему уйти, что он, кажется, и собирается сделать. Удержать его во что бы то ни стало. Она находит в телефонной книге номер той фирмы и набирает его. После тринадцатого гудка опускает трубку, словно освобождаясь от какой-то тяжести. Рука устала. Она кладет руку на подлокотник кресла, и взгляд ее падает на телеграмму мужа. Подняв трубку, она решительно набирает другой номер — три цифры. Затем, сдвинув брови и чуть повысив голос — так она обычно разговаривает с секретаршей, — диктует телеграмму. Адрес небоскреба, что напротив, текст — всего одна фраза, в которой есть слово «немедленно» и номер телефона — ее номер.

Через час телеграмму доставляют по назначению. Она догадывается об этом, увидев, как мужчина подошел к окну и смотрит в ее сторону. Ясно, что он пытается разглядеть ее. Все лампы у нее за спиной горят, и силуэт ее должен вырисовываться очень четко. И мужчина действительно ее видит. Но не спешит к телефону, как рас-

считывала она, а поднимает оконное стекло и бросает ее телеграмму в пустоту.

Листок почему-то относит на середину улицы, и он медленно, покачиваясь, начинает падать в бездонную пропасть. Порыв ветра подхватывает его и кружит, но это длится лишь короткое мгновение: телеграмма высвобождается из воронки и забивается в угол между двумя зданиями, здесь ее течением воздуха затягивает вверх, потом снова отпускает, она летит вниз, сквозь полосу хлестнувшего по ней неоновомго света, и, планируя, уносится прочь одновременно с каким-то непонятным звуком. Похоже, что все законы физики, действующие там, снаружи, ополчились на этот листок бумаги. Женщина следит за ним глазами, пока он не скрывается из виду, но и потом продолжает прислушиваться. Ей надо различить неуловимый звук падения бумажки на землю и грохот мусороуборочной машины, которая тотчас его подберет и увезет прочь. Вместе со всеми ее надеждами.

Мужчина исчез. Женщина возвращается к письменному столу. Когда через некоторое время ее начинает одолевать дремота и она засыпает, склонив голову на согнутую руку, а свет лампы вертикально падает на ее волосы, кажется, что она спит над пропастью, зияющей за окном, в комнате, разбившейся на куски. Пока она спит, начинается дождь.

Дождь идет до рассвета. Он не очищает воздуха, а загрязняет его, оставив на оконном стекле пыльные разводы, отчего пейзаж становится нерезким, и, если стукнуть по стеклу пальцем, все как-то смещается. Борхес сказал бы, что эта женщина ирреальна. Ей не под силу определить чувства, которые она испытывает. Пустота, которую она ощущала несколько часов тому назад, заполнилась смутной, но неотступной мыслью о том, каким затянувшимся вызовом была вся ее жизнь. О равнодушии природы, от которого она так страдала в детстве, о равнодушии вещей, предметов, даже самых обыденных, таких, как ручка, ножницы, ключи от квартиры, все эти дома. Может ли быть что-нибудь более невыносимое, чем дома, в которых живут другие люди, эти сосуды абсолютного равнодушия?

Некоторые из них скоро придут сюда, на работу. Ее секретарша, коллеги, швейцары. Они будут улыбаться ей. Как чужие. Накануне они помогли ей успокоиться потому, что сами были спокойны.

Это открытие ей кажется таким поразительным, что обида на мужа, ненависть к нему улечиваются, а их место медленно, как дым в сыром воздухе, заполняет новое чувство, новая модель ненависти, своего рода всеобъемлющая ненависть, и она ей нравится больше.

Я не сделал этого фильма, потому что в какой-то момент понял: такой женский образ, хоть и был он мне чем-то близок, сейчас вызывает антипатию, в общем, для меня он уже неприемлем. Так получалось, что, перечитывая эту историю, я почему-то всякий раз приходил к новым выводам, даже политическим. Выражаясь точнее, в визуальном, в повествовательном плане она мне нравилась, в концептуальном — нет.

Но если бы я сделал такой фильм, он был бы у меня об этой ночи, об этом взаимопроникновении одиночеств. Об этой связи между миром внутренним и миром внешним. А в кульминационный момент женщина машинально схватила бы со стола ножницы и стала бы у самой двери.

Вот учреждение наполняется первым утренним шумом, топотом ног, голосами. Звук шагов замирает за дверью. Кто-то сюда привел людей. Их много. Слышны перешептывание, дыхание. Еще мгновение — и они войдут.

Держа ножницы обеими руками, женщина заносит их и готовится нанести удар. Не важно кому. Одному из э т и х.

МОЛЧАНИЕ

Сначала диалог. Короткий. Из него становится очевидным полный крах отношений, который оба скрывали годами.

Привычное смирение, привычная боль. Но теперь, когда чисто случайно они затронули то, что накопилось в душе, женщина хочет разобраться во всем до конца.

— Согласись, что пора поставить точку. Тогда все прояснится, и мы будем знать, что делать дальше. Главное — знать, чего мы хотим. Разве не так? Ну скажи, разве не так?

Мужчина молча кивает. Замолкает и она. Теперь, когда все ясно, теперь, когда они искренни, им больше нечего сказать друг другу.

Это история о супругах, которым нечего больше сказать друг другу. Зафиксировать хоть раз не диалоги, а вот это молчание. Эти невысказанные слова. Показать, что молчание — это тоже слова, но с противоположным знаком.

ТЕЛО, СЛЕПЛЕННОЕ ИЗ ГРЯЗИ

Из книг, которые я дал кому-то почитать и которые мне не вернули, одну мне особенно хотелось бы получить обратно. Своей белой обложкой и черным заголовком она напоминала могильную плиту. Сходство усугублялось еще и самим заголовком, звучавшим, как античный эпитафия: «Мои Услады». Это был дневник одной монахини — затворницы из ордена кармелиток, американки. Аскетизм меня совершенно не интересует. Чего не могу сказать об иррационализме. Думаю, что один только разум объяснить реальную действительность не в состоянии. Так же, как он не в состоянии объяснить и явление затворничества.

Я сумел уговорить одного влиятельного священника помочь мне проникнуть в монастырь затворниц под видом каменщика. Провести несколько дней в этих стенах, проникнуться атмосферой, в которой жили женщины, отрешившиеся от мира, — первое, что, по-моему, было мне необходимо.

Священник согласился и сам даже подыскал подходящее место — маленький монастырь в одном из городов нашего Севера. Однако он был не согласен с расхожим представлением, будто монахини — это женщины, отрешившиеся от мира. Ему, человеку культурному, дилемма была очевидна: с одной стороны — все, что придает смысл нашему существованию, с другой — отрицание всего, что имеет какой-то смысл. И еще — глубокое презрение к нашим ценностям, к нашим делам, к нашим чувствам.

Монастыри затворниц — слышал я (и от моего священника, и от других) — это сообщества, смысл которых в молитве, самопожертвовании и любви. Чтобы найти в этом триединстве ответ на вопрос о практической пользе их существования, необходимо постичь истинное

значение самих терминов: молитва, самопожертвование, любовь. Сестры-затворницы как бы собирают моления мирян и превращают их в тему своей беседы с богом. Казалось бы, можно привести тысячу примеров полнейшей бесполезности жизни в условиях добровольной сегрегации и иллюзорности усилий, направленных на спасение мира и в то же время предполагающих полнейший отказ от этого самого мира. Однако с точки зрения религии полезность чего-либо измеряется не нашими представлениями о реальной действительности, о том, что полезно, а что — нет. Какой ответ я могу получить у этих монахинь, если они добровольно дали обет не отвечать ни на какие вопросы?

Постичь их жизнь трудно не из-за строгости монастырского устава и не из-за того, как они этот устав блюдут. Трудность эту создаем мы сами, не пытаюсь проникнуть в тайну их бытия, их обета.

В моих рассуждениях нет ничего нового, но я и не собираюсь углубляться в данную тему. Люди более авторитетные уже сделали это, и вообще — подобная дискуссия могла бы завести весьма далеко. В Индию или еще дальше. Когда святая Тереза, являющаяся основательницей ордена кармелиток, в том виде, в каком он практически сохранился с XVI века, рассказывает, что во время молитвенного экстаза ей кажется, будто тело расстается с душой, утрачивает свое естественное тепло и постепенно цепенеет, она, в сущности, говорит о том же экстатическом состоянии, в которое погружаются индийские аскеты во время своих медитаций. В общем, похоже, что у этих восточных религий та же цель, что и у европейского мистицизма. Полный отказ от себя и слияние с богом. Психология, как замечает Юнг, таких проблем перед собой не ставит. Прекрасно. Не помню, кто сказал, что безумие сугубо индивидуально. А если безумны все, значит все — здоровы. Что ж, допустим. Меня-то главным образом интересовал чисто внешний, я бы даже сказал — визуальный аспект затворничества и, следовательно, устав ордена с его ригоризмом, доходящим до абсурда.

Культа страданий и унижения, характеризовавшего жизнь затворниц в давние времена, теперь уже нет. Ни одна монахиня не станет больше погружать лицо в жидкий навоз или просить сестер, чтобы они протерли ей язык половой тряпкой. Затворничество тоже подвластно

веяниям времени, и монахини теперь чувствуют себя такими же женщинами, как и все прочие. Я спросил об этом у одной из них. Она ответила: «Конечно, мы обыкновенные женщины. Девственницы, жены, матери, женщины, давшие обет... Дело ведь не только в плоти, но и в духе. Обычная мать физически производит на свет своего ребенка, а мать духовная, если она действительно такова, дарит ему другой свет, никогда не меркнувший, божественный. Я знаю, для тебя все это пустые слова, но ты заблуждаешься. Существует чистая любовь, ничего не требующая для себя и направленная лишь на благо других. Непорочность и есть такая любовь».

Но некоторые очень суровые правила все же сохранились, несмотря на веяния времени. Например, ночные молитвы и великий пост перед пасхой. И если какая-нибудь монахиня испытывает потребность в самобичевании или хочет носить власяницу, ей это позволено. На основании того, что я читал и в чем убедился сам, посетив четырнадцать монастырей, где живут затворницы, у меня создалось впечатление, что даже к того рода дружеским отношениям, которые святая Тереза именovala «жалениями», если они не выходят за известные рамки, теперь относятся терпимо.

В прошлом веке тех, кто нарушал эти границы и, скажем, впадал в грех отступничества, сажали в карцер. Сегодня карцеров нет. В специальной литературе о таких случаях упоминается, но все они восходят лишь к 1500—1700 гг.

Системы наказаний больше не существует. Когда монахиня совершает ошибку, настоятельница старается образумить ее наставлениями, а если сестра упорствует в своей ошибке, настоятельница будет молиться за нее. И только. Иными словами, уповают в основном на любовь и милосердие. Этимология этого слова такова: *miseris cor dare*¹.

И вот еще какое правило сохранилось до сих пор. — ни у одной из затворниц ни в одежде, ни в постельном белье не должно быть ничего цветного. И никаких личных вещей. Если мать настоятельница заметит, что та или иная сестра дорожит какой-нибудь вещью, она постарается отвлечь ее внимание от любимого предмета. В прежние времена монахиням запрещалось прикасаться —

¹ Дословный перевод с латыни: отдать сердце страждущим.

даже с самыми невинными помыслами — друг к другу или заходить в чужую келью. Устав требовал, чтобы каждая затворница пребывала в одиночестве. Нельзя было также грешить разговорами о том, чем кормили в трапезной. В одном из монастырей я приподнял салфетку, которой была прикрыта тарелка какой-то монахини, и увидел помидор, немного хлеба, ломтик лимона и яблоко. Этот монастырь славился суровостью устава, и одной из заповедей там было молчание: мысленную молитву предпочитали устной — даже голос не должен был звучать. Желать можно только страданий или смерти — так учила святая Тереза.

Это пространное предисловие мне понадобилось для обоснования одного эпизода, который описан в дневнике и с которого я хотел бы начать фильм. Обдумывая сюжет, я добавил немного своих красок, но сохранил аутентичность истории.

До сих пор удивляюсь, как это я мог увлечься такой темой. Наверное, на меня произвела очень сильное впечатление фраза, заключающая дневниковую запись. Прочитав, образуемый ею в сознании протагониста, позволяет разглядеть глубины, из которых к нам поднимается не ощущение вечности, как полагают некоторые, а вполне земной образ. Сад, окруженный высоченной стеной, никому здесь не нужны цветы, бледные монахини, нередко больные, хотя и преисполненные радости, которую приносит вера в любовь господню. А над ними — синее небо и солнце. Какая чудовищная насмешка.

Ночь перед рождеством. Дождливая и наполненная запахами. Понятие «запах» некинематографично, но я убежден, что средствами кино можно передать и его.

В тот вечер солнце садится за скопившиеся на горизонте вполне невинные с виду облака. Но вскоре начинается дождь — косым пунктиром на фоне стен. Запах исходит от мокрой штукатурки и от асфальта.

По лестнице солидного дома спускается мужчина. Пересекает вестибюль, открывает дверь. Но не выходит. Стоит и смотрит на улицу, на небо. Он молод — лет тридцати с небольшим — и доволен прошедшим днем, полным жизни, бодрящим. Это был день вообразимых

телеграмм, как сказал бы Фицджеральд. Даже шаги, раздавшиеся у него за спиной, воспринимаются как событие. Он оборачивается. Какая-то девушка улыбкой показывает, что ей надо пройти. Молодой человек отступает. Девушка выходит на тротуар. Свободный плащ скрывает ее фигуру, но нетрудно догадаться, что сложена она хорошо. Девушка удаляется широким ровным шагом, беззвучно, как в немом кино. Когда она прошла мимо молодого человека, тот попытался перехватить ее взгляд, но безуспешно. Нельзя сказать, что она старалась не смотреть на него. Просто ее взгляд был обращен в другую сторону.

С такой же простотой и естественностью она ведет себя и тогда, когда молодой человек догоняет ее, — не ускоряет шага, не выказывает никакого раздражения. Даже когда он, зайдя сбоку, пытается с ней заговорить. Если бы она сочла его поведение назойливым, одного ее взгляда было бы достаточно, чтобы он это понял. Но взгляда не последовало. Вот что любопытно: она вообще на него не смотрит. Словно ей не хочется прочесть по его лицу, что у него нет дурных намерений. Даже в этом не нуждается странная девушка. Впечатление такое, будто вся она проникнута покоем, граничащим с безразличием и передающимся от нее всему вокруг — воздуху, улице. Молодой человек уже не обращает внимания ни на дождь, ни на запахи. Между ними завязывается диалог. Такой же спокойный. На вопрос: — Куда вы идете? — она отвечает: — К мессе. — Который час? — Скоро полночь. Поторопимся? — словно само собой разумеется, что молодой человек должен сопровождать ее.

В церкви народу не так уж много, но все равно там царит необычное оживление. В ожидании мессы люди переговариваются, смеются, издали приветствуют знакомых, тянутся друг к другу. Бегают дети, ворчат старухи, снуют загоревшие в горах лыжники. Звуковая дорожка — приглушенный гомон и несколько всплесков высоких нот, от которых может подпрыгнуть игла звукозаписывающего аппарата.

Девушка находит в сторонке свободную скамейку. Движением руки и коротким взглядом дает понять, что хочет остаться одна, и опускается на колени. В этом положении она остается на протяжении всей мессы.

Молодой человек в церковь не ходит. Да и вообще, не такой уж он верующий. Наблюдая за этой застывшей в молитве фигурой, он ждет, когда она пошевелинется. Ну оглянется. Малейший признак интереса был бы ему очень приятен. Но и его нет. Перестав ждать, молодой человек отвлекается. Молящиеся, отправляющий службу священник, обветшалое и претенциозное убранство церкви, лишённые модуляций голоса хористов. И вдруг — тишина. Когда священник воздевает руки с облаткой и чашей, молодому человеку даже в голову не приходит опустить глаза. Разве облатку и чашу поднимают не для того, чтобы верующие благоговейно их созерцали? Так почему же на них не следует смотреть? Но не эти предметы завладевают его вниманием, а девушка, по-прежнему неподвижная. Ему даже кажется, что сейчас она стала еще неподвижнее. И непостижимей. Какая-то пустая оболочка. Остался плащ, а тело исчезло. Тело слеplено из грязи — так сказано у святой Терезы. Может, она задерживает дыхание? Так долго? Он тоже пробует. Полминуты, минуту, полторы минуты. Больше не получается. Она мертва.

Но вид девушки, пребывающей в столь долгой страсти, разбередил его. Он чувствует, как кровь начинает пульсировать в венах. Такое с ним уже бывало, когда приходилось иметь дело с девушками, подзарядившимися наркотиками: то же стремление слиться с ними, отождествиться в них и через это слияние испытать странное удовлетворение от того, что ты существуешь. Своего рода блаженство без страсти, но необычайно сильное.

Вспоминания отвлекли его, а девушка тем временем исчезла. Скамья пуста. Молодой человек вскакивает, выходит из церкви. Кругом толпится народ, все очень оживлены, все спешат, всем хочется поскорее сесть за стол. Теперь бессмысленно ее искать. От тревоги, отчаяния теснит грудь. Он готов кусать себе локти. Что за дурак — вот так упустить ее. Даже имени ее не узнал. Зато знает, где она живет. И он бежит туда.

Девушку он видит в тот момент, когда она сворачивает за угол. Второй раз за эту ночь он догоняет ее, и она смеется. Глаза у нее блестят, словно она только что приняла «дозу».

— Я — домой, — говорит она, шагая спокойно, не топясь. Молодой человек идет с ней рядом и чувствует

себя счастливым. Скажи кто-нибудь, что эта девушка создана не для объятий, он рассмеялся бы ему в лицо.

Обратный путь очень короток. Вот уже и подъезд. Девушка останавливается и поднимает взгляд, наконец-то она тоже смотрит ему прямо в глаза. Только теперь он замечает, какое у нее выразительное, чувственное лицо. Ему кажется, что никогда еще он не испытывал такого желания обладать женщиной. Но к желанию примешивается еще что-то необычное, нежность, уважительность. Просто смешно, думает он. Когда же он спрашивает: — Могу я увидеть тебя завтра? — в его голосе слышится неуверенность, и он ничего не может с этим поделать.

Прежде чем ответить, она продолжает несколько секунд улыбаться. А когда отвечает, ее голос звучит совершенно спокойно:

— Завтра я уйду в монастырь затворниц.

Какое потрясающее начало фильма. Но на этом он для меня и кончается.

ДРАКА

Читая Борхеса, я натолкнулся у него на описание (литературное) стычки между мусульманами и индусами, в которую оказался замешанным герой повести. Драка была колоссальная — в потасовке, пишет Борхес, участвовали три тысячи человек.

Мне припоминается другое сообщение (подлинное) о том, что произошло в последнюю ночь 1963 года в Риме. Дрались человек сто, и никто так и не узнал из-за чего.

Поскольку о религиозном фанатизме здесь и речи быть не могло, причина носила, очевидно, совершенно иной характер и была случайной и банальной. Я понимаю, что, когда в драке участвует столько народу, установить, кто с кем дерется и из-за чего, конечно, трудно. Главная причина распадается на множество других, определяющихся событиями ничтожно малого масштаба.

Я как бы сам вижу этих распаленных людей, которые колотят друг друга почем зря, не зная даже, за что. Ими движет какая-то скрытая ярость.

Фильм кончается рассветом в Риме — грязном и пустынном.

ХРОНИКА ОДНОЙ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ЛЮБВИ

В конце сентября вечер на равнине наступает быстро. День кончается внезапно, когда зажигают фонари. Только что закат еще заливал своим волшебным светом стены из обожженного кирпича и город жил какой-то метафизической жизнью. В это время на улицу выходили женщины. В городах Паданской равнины женщины были особой категорией реальной действительности. Мужчины дожидались захода солнца, чтобы поглазеть на них. Мужчины крепко держались за свои деньги, отличались хитростью и ленцией с этаким налетом скуки. И если деньги их будоражили, то женщины умиротворяли. В любви мужчин Паданской равнины к женщинам чувствовалась ирония. После захода солнца они выходили смотреть, как прогуливаются женщины, и женщины это знали. Поздно вечером мужчины группками собирались на тротуарах и болтали. О женщинах. Или о деньгах.

В фильме, который я задумал, мне хотелось рассказать историю одной странной феррарской пары. Странной для тех, кто не родился в Ферраре. Только феррарец может понять, что такое связь, длящаяся одиннадцать лет, хотя в действительности ее вообще нет и не было.

Первоначальный замысел этого фильма отличался от истории, которую я вам сейчас расскажу. Его подсказал мне один мой приятель как-то после вечеринки, закончившейся глубокой ночью разговором на углу — на знаменитом углу *виа Савонаролы* и *виа Праисоло*. Как раз над нашими головами виднелась мемориальная доска с надписью: «Здесь пал от руки ночных злодеев Эрколе ди Тито Строщи — достопочтенный поэт и филолог. 1508 г.». Это тоже целая история.

Приятель же рассказал мне об одном молодом человеке, который влюбился в девушку, не отвечавшую ему взаимностью. Не то чтобы парень ей не нравился.

Скорее даже наоборот. И все-таки она, сама не зная почему, отвечала ему отказом. Но парень продолжал за ней ухаживать, и ухаживать настойчиво, на протяжении нескольких лет. Все в городе знали об этом, следили за развитием их отношений, обсуждали их.

Девушка упорствовала. И все же настал день, когда она сдалась. Молодой человек привел ее в свою холостяцкую квартирку, раздел — она не сопротивлялась. Девушка стала покорной и нежной. И он уже готов был овладеть ею. Но в тот самый момент, когда это должно было свершиться, он вдруг передумал и сказал:

— Я победил.

Потом оделся и, не сказав больше ни слова, ушел.

С этой иронично-напыщенной фразы, которой было суждено навсегда остаться в хрониках феррарских любовных историй, собственно, и начинается рассказ о двух необычных влюбленных.

После того случая они если и встречались, то лишь случайно, на улице. Но для всех она по-прежнему оставалась его девушкой, а он — ее любовником. У обоих были другие знакомства, другие любовные связи, но ни он, ни она не обзавелись семьей. Над всем — или в основе всего — была эта абстрактная взаимная верность. Длившаяся, по-видимому, всю жизнь.

Когда мне в руки попала книга Джузеппе Раймонди «Вести из Эмилии», я обратил внимание на сходство одного из рассказов с этой историей. И так уж получилось, что в силу профессиональной привычки все переиначивать я придумал третью историю, в которой сочтались элементы двух первых. И даже позаимствовал у Раймонди некоторые фразы. В литературе этого делать нельзя, а в кино ничего, можно. Потому что слова, не являющиеся диалогом, а характеризующие настроения и персонажей, в сценарии большой роли не играют, они используются временно, для перехода к чему-то другому, к тому, что, собственно, и есть кино.

Здесь я впервые позволил себе увлечься прошлым. Экран всегда заигрывал с историей. Но лишь немногим режиссерам удалось придать достоверность своим экскурсам в прошлое. Это, конечно, Эйзенштейн, Куросава, Штрауб («Магдалена Бах»), Росселлини («Захват власти Людовиком XIV») и Кубрик (первая часть «Космической одиссеи»). Здесь же речь шла о довольно близких нам временах, память о которых еще свежа.

Больше всего меня прельщала идея взглянуть на Феррару сквозь призму придуманной хронологии, чтобы события, относящиеся к разным периодам, перепутывались. Потому что именно такая Феррара мне по душе.

Когда Сильвано заходит в кино, на часах уже около пяти. Кинозал устроен в помещении старого театра, стены которого, выкрашенные в зеленый цвет, залоснились от времени, и этот их тусклый блеск напоминает патину на бронзе. Фильм о любви и о политике. Политика в кино Сильвано нравится, а любви пусть хоть и не будет. «Всю королевскую рать» он смотрел дважды. Когда кончается первая серия, в зале зажигают свет. Все озираются по сторонам. Сильвано тоже. Скрещиваются взгляды — и любопытные, и бесцеремонные. Один из таких взглядов останавливается на Сильвано, как бы приглашая его как-то прореагировать. Этот пристальный и насмешливый взгляд в застойной атмосфере зала кажется даже призывным. К Сильвано обращено лицо женщины, по которому можно сразу сказать, что ей уже за тридцать. Она глядит на него выжидающе, словно спрашивая: неужели не узнаешь?

Сильвано начинает что-то смутно припоминать. Но то было время, когда все само поворачивалось, все тянулось к нему, в том числе и лица. И с чем именно соотнести это лицо, он не знает. Когда в зале опять гасят свет, его охватывает сильнейшее волнение.

Слишком много воды утекло с того далекого года, одного из прошедших одиннадцати. И вдруг перед ним отчетливо встает неоклассический профиль забытой феррарской девушки.

Ноябрьское утро в маленьком местном поезде, идущем в сторону долин, к лиманам, где протухает морская вода. Жалкое какое-то солнце, жалкие рабочие, ждущие его, чтобы начать укладку водопроводных труб. Станция. Машина, взятая напрокат. Утопающая в грязи дорога. По дороге, ведя за руль велосипед, идет девушка. Сильвано сбавляет скорость, чтобы не забрызгать девушку грязью. Она оборачивается и благодарит его. Голос у нее тихий и низкий.

Молодой человек снимает комнату в перестроенной по-новому деревенской оsterии с комнатами для постояльцев. Спустившись вниз, чтобы поесть, он видит ту

самую девушку. Одни столы покрыты скатертями, другие — нет. За столами без скатертей сидят рабочие. Они щелкают тыквенные семечки, пьют вино, играют в карты. Девушка выжидательно смотрит на Сильвано, он заговаривает с ней, завязывается разговор. Потом они долго молчат, а помолчав, поднимаются и уходят. Даже луна помогает Сильвано — белая луна, просвечивающая сквозь туман, как сквозь матовое стекло. Разговор продолжается. Он рассказывает что-то о себе, она — о своей жизни учительницы и о детстве, проведенном в бедности. Зовут девушку Кармен, ей двадцать четыре года. В их словах слышится грусть, правда едва заметная. Приятно промозглым вечером бродить вдвоем под ручку и считать, что все это — серьезно. У здешней воды цвет железа.

Раздавшийся ружейный выстрел означает, что где-то захватили врасплох рыбаков-браконьеров и теперь гонятся за ними.

Молодые люди целуются — очень естественно, и опять говорят, говорят. Он еще никогда не встречал человека, которому было бы так легко открыть свою душу, и даже не представлял себе, что таким человеком может оказаться женщина. А она не подозревала, что мужчины тоже испытывают потребность высказаться. В этих краях люди немногословны.

Возвращаясь в остерию, где оба снимают жилье, они замолкают, словно все слова уже сказаны. На лестнице он пытается какой-то шуткой рассеять эту случайно возникшую атмосферу романтичности. А может, он хочет показать свое самообладание — ведь оно тоже одно из качеств любви. Когда он спрашивает у девушки, где ее комната, та спокойно отвечает: последняя справа. И уходит, затягивая потуже пальто на талии. Этот жест выдает ее хрупкость, беззащитность, даже покорность. Прежде чем войти в комнату, она оборачивается, словно хочет сказать: я жду тебя. Сильвано издали улыбается ей.

И уходит к себе. Он доволен, спокоен. Умывшись холодной водой, он начинает раздеваться. Совершенно бездумно. Даже не сознавая, до какой степени девушка уже успела удовлетворить его мужское самолюбие. Несколько раз он открывает дверь, чтобы пойти к ней. И снова закрывает, полагая, что еще рано, что нужно дать ей немного времени, что проявлять такое нетерпе-

ние — не по-мужски. Его поведение, можно сказать, обусловлено исторически. Надо знать, что такое абулия, которую воспитывает в людях город, откуда он приехал. Эта беспощадная трезвость мысли, этот сарказм. Вечная жизнь под чьим-то игом, особенно папским.

Сильвано растягивается на кровати и проваливается в сон. Ночь пролетает быстро. На следующее утро он встает, выходит в вестибюль. Ему говорят, что синьорина еще спит. Сильвано хотел бы преподнести ей цветы, но на здешних болотах цветы не растут. Увидев в буфете вазу с грушами, он просит хозяина отнести их синьорине с запиской, которую он тут же и пишет.

У Феррары тех времен было свое непостижимое очарование, заключавшееся в беззаботности и аристократизме, с которыми она открывалась своим жителям. Только им. Каждый понедельник крестьяне собирались на Соборной площади для заключения сделок, скреплявшихся ударом по рукам (две здоровенные руки продающего и покупающего, третья — посредника). А потом все исчезало до конца недели, но в воздухе еще долго витали отголоски старых кляуз и тяжб, на которых жирели адвокаты. Адвокатам работы хватало, их уважали и побаивались. Один из них вел в местной газете рубрику театральной критики и наряду с другими немногочисленными представителями свободных профессий состоял в списке лиц, бывавших в гостях у префекта.

Префект считался тогда главной фигурой в городе и время от времени давал балы в здании префектуры. Получить приглашение к нему на бал считалось особой привилегией. Флорентийский кавалерийский полк проводил ежегодные конные состязания, последний день которых знаменовался турниром арабских всадников. Арабы приезжали в город из Ливии, бывшей тогда итальянской колонией. Они скакали в своих белых бурнусах на низкорослых лошадаках, размахивая кривыми саблями и поднимая тучи пыли. Давались также любительские концерты, в которых принимала участие местная аристократия, поскольку концерты были благотворительными. Девушки из простонародья высыпали вечером из ворот фабрик и садились на велосипеды в своих широких юбках. Их было много, и какие они были кра-

сивые. Красивые, потому что веселые. А весело им было потому, что они торопились на свидание со своими парнями — у древних крепостных стен или на конопляном поле за городскими воротами.

От зеленоватых цветов конопля поднимались облачка дурманящей пыли: разносясь по городу, она кружила головы всем феррарцам. От нее ошалевали даже фашисты, устраивавшие отвратительные дебоши «с местным колоритом», то есть с налетом фрондерства.

Я хотел было развить эту тему, но моим тогдашним продюсерам она не подходила. Им по душе была молодежь из буржуазных семей — играющая в теннис, флаирующая по улицам, гоняющая по реке на моторках и устраивающая столь экзотические, сколь и эротические уик-энды на Белом острове у Понтелагоскуро¹. Русло в этом месте раздваивается, и остров выглядит таким клочком джунглей посреди нашей местной Амазонки.

То был период, когда фашисты, стараясь продемонстрировать свое стремление к «нормализации» жизни, благосклонно взирали на такие умеренные излишества, как белые телефоны в кинофильмах и повсеместно процветавшие танцплощадки. Процветала и торговля. А вот художников не хватало. Один живописец по фамилии Де Винченци просто из кожи вон лез, чтобы привлечь внимание немногочисленной интеллигенции пейзажами Феррары и ее окрестностей, по-гогеновски синим небом, заляпанным чем-то вроде поленты² (так он изображал облака). На его выставки почти никто не ходил. В те времена искусство в Ферраре считалось пережитком.

Когда мимо Сильвано проходят его сверстники с теннисными ракетками, он смотрит на них с завистью, но и с какой-то инстинктивной отчужденностью, позволяющей ему сразу о них забыть. Наверное, еще и потому, что он влюблен в девушку, которую и видит-то лишь изредка. Да, он все еще влюблен в нее, хотя ни разу они не были вместе — то ли из-за его глупой гордости и какой-то проклятой сдержанности, то ли просто из-за абулии. Или из-за безумия — тихого безумия этого города. Он слышит, что говорят о девушке, — дело

¹ Один из пригородов Феррары.

² Полента — кукурузная каша.

ведь происходит в небольшом провинциальном городе. Вести, касающиеся Кармен, притягивают его словно магнитом, так же, как и ее волнует все, что касается Сильвано. Нежность, тревога, ревность, скука — все это, присущее совместной жизни мужчины и женщины, наши необычные любовники переживают порознь.

Но постепенно, под естественным влиянием разлуки, нити, связывающие их, ослабевают. Сильвано переезжает в другой город, ну хотя бы в Адрию. А Кармен продолжает кочевать с места на место — куда пошлет школьный инспектор. У нее рождается ребенок, но в два годика умирает.

В зале зажигается свет. Фильм окончен. Публика спешит к выходу. Сильвано поджидает Кармен у дверей и, увидев ее, спешит навстречу. Слова здесь не нужны. Как будто они не виделись всего несколько дней. Никаких намеков на прошлое. Почему-то ими овладевает непонятная торопливость, столь свойственная нынешним временам. Прямо из кино они идут к Кармен. Она живет в старом, обветшалом доме, перед которым растут тополя. Под тополями — столики кафе. А квартира выглядит так, словно хозяин здесь мужчина. Сильвано хотел было спросить ее об этом, но из боязни показаться ревнивым удержался и сосредоточил свое внимание на Кармен. Одетая она теперь получше, и это ему не нравится. Он всегда предпочитал старые, поношенные вещи, которые не украшают человека, ничего не добавляют к скрытому под ними телу. На Кармен же платье, плотно облегающее бедра, но от этого почему-то заметнее печать усталости на ее лице.

Зеленые ветви тополей заглядывают в окна, принося в комнату запах сырости. Обоим кажется, что они голодны, и Кармен начинает что-то готовить. Пока они едят, поднимается ветер. Слышно приглушенное перешептывание листьев. А они молчат. Быть может, оба интуитивно понимают, что, стоит им сейчас заговорить о своем, все их «почему» могут навалиться на них невыносимым грузом и исказить подлинные чувства: место переполняющей их сейчас нежности займут стыд, обида. А они тонут в этой нежности, как можно тонуть в высокой траве. Кармен рассказывает ему о письме, которое она только что получила от какого-то своего

бывшего любовника. Ласковое такое письмо. И у нее сразу влажнеют глаза. Она смотрит на Сильвано, как бы желая сказать: а вот ты не был и никогда не стал бы таким. Она тянется к нему рукой. Сильвано берет ее руку и вдруг начинает смеяться. Наверное, над собой, а может, над этими двумя руками, повисшими над омлетом с ветчиной.

Дело в том, что их история, все эти бесполезно проведенные часы, всегда с ними, независимо от того, отдадут они себе в этом отчет или нет. И чтобы наполнить смыслом этот переживаемый ими час, нужно обладать фантазией, которой нет ни у него, ни у нее: здесь нужно придумывать, изобретать одну за другой каждую из этих минут, жесты, слова, цвет стен, деревьев за окном и штукатурки дома, что напротив.

Сильвано же только и может, что сделать несколько шагов к женщине, стать у нее за спиной, не без колебания наклониться и поцеловать ее. Кармен поднимает руку, чтобы удержать его. В этом движении и нерешительность, и что-то совсем другое. Но Сильвано отходит.

Рассказывать, собственно, больше не о чем. Момент, который Сильвано выбрал, чтобы уйти, ничем особенным не отличается. Возможно, он сделал это, когда Кармен задержалась на кухне. Он спускается по темной лестнице, выходит из парадного. Поднимает глаза, чтобы взглянуть на пустое окно. Двое мужчин, сидящих за столиком над вазочками с ванильным мороженым, оборачиваются и смотрят на него. Если бы не эти двое свидетелей и не женское имя Мальвина, которое они упоминают в своем разговоре, Сильвано вернулся бы обратно. Как же ему хочется вернуться. Удаляясь, он чувствует себя актером, вынужденным играть не свою роль.

Улица, на которую он выходит, пустыня, как, наверное, были пустыни все улицы этого города в тот вечер, когда упал, злодейски убитый, Эрколе Строщи. Его нашли на следующее утро — обернутого плащом, с двадцатью двумя ножевыми ранами на теле и с выдранными волосами. За тринадцать дней до этого он женился на своей сожительнице Барбаре Торелли. Все считали, что преступление совершено по приказу герцога д'Эсте Альфонсо I, который якобы был влюблен в Торелли. Но Дж. А. Баротти в своих «Исторических мемуарах о феррарских литераторах» (1772 г.) высказы-

вает предположение, что герцог приревновал к Строцци свою жену Лукрецию Борджа. Во всяком случае, папа Юлий II, разгневанный тем, что Альфонсо заключил союз с Францией, во время аудиенции послу дома д'Эсте высказал свое неудовольствие, обвинив герцога, помимо прочего, еще и в убийстве Строцци.

Захотелось... чего?

Но это, как я уже говорил, совсем другая история, о другой феррарской любви.

ЗАХОТЕЛОСЬ... ЧЕГО?

Она прекрасно отдает себе отчет в том, что причинила ему страдания. Оставить любовника после шести лет совместной жизни — не шутка. И она просит его друзей быть с ним повнимательнее, помочь ему пережить это тяжелое время. Дня не прошло, а они уже набросились на нее, как воронье. Звонят, назначают свидания, присылают записки и даже цветы. Первый раз в жизни ей дарят цветы. Когда она спрашивает о бывшем любовнике, ей отвечают, что у него все в порядке, и она никак не поймет, правду ли ей говорят. Ей хотелось бы убедиться в этом лично, но вдруг он решит, что она передумала, и в результате опять начнется то, с чем уже покончено. Странно, однако, что он не подает признаков жизни. Уж не наговорили ли на нее чего-нибудь друзья, ну хотя бы что она ему изменяла. И тогда она решает обратиться к его семнадцатилетнему сыну. Это прямой и неиспорченный парень. Он сразу же перебивает ее:

— Зачем ты его ищешь? Захотелось с ним переспать?

Полуобернувшись к нему, она спрашивает резким, каким-то не своим голосом:

— Захотелось... чего?

Юноша уходит, хлопнув дверью. И этот стук помогает ей наконец осознать, что жизнь ее бесповоротно переменилась и все начинается с нуля. Что она теперь одна и должна быть безжалостной. Что не жалость отныне будет ей опорой в жизни.

ЧЕТВЕРО В МОРЕ

Трое мужчин, полуживых от усталости, голода и жажды, добрались до Кофс-Харбора на юге Австралии. Шесть дней они дрейфовали на моторной яхте «Ирэн», не имея ни питьевой воды, ни продовольствия. По их рассказам выходило, что, когда они проплывали мимо бухты Стефенс, мотор вдруг отказал и сильный ветер погнал судно в открытое море. В довершение всего они попали в шторм и целую ночь находились буквально на волоске от смерти. Утро 29 апреля 1969 года застало дрейфующий экипаж «Ирэн» в восьмидесяти милях от берега. Вода была белой и блестя, словно натянутое нейлоновое полотнище. Трое обессиленных людей спали в кубрике.

Вдруг один из них проснулся от каких-то непонятных звуков, доносившихся с мостика. Казалось, будто что-то волокут по палубе. Затем, с той стороны, где был люк, донесся грохот, после чего наступила тишина. Проснувшийся встал, добрался до трапа, попытался приподнять крышку люка, но она была чем-то придавлена снаружи. Тогда он разбудил своих товарищей, и все вместе с невероятными усилиями они сумели ее слегка приподнять. Над люком на фоне неба вырисовывалась фигура хозяина яхты. В руках у него был лом. Размахивая этим оружием, он загнал их обратно вниз и накрепко задраил крышку. Когда же через несколько часов этим троим удалось снова ее взломать и выбраться на палубу, хозяина на яхте не было, он исчез.

Спасенные, среди которых был семидесятилетний Чарльз Ньюлин, рассказали также, что их нанял в десятичасовое плавание хозяин яхты господин Джеймс Тауэрс, богатый пятидесятилетний делец из Сиднея. В газетной заметке, содержание которой я передаю вам вкратце, дважды высказывается предположение, что Тауэрс, внезапно потеряв рассудок, бросился в море. Я лично в это не верю.

Прежде всего я не верю в рассказы о голоде и жажде. Никто и никогда не отправляется даже на короткую морскую прогулку, не имея неприкосновенного запаса продовольствия и воды или хотя бы сигнальных ракет. Тауэрс мог все это выбросить за борт, и тогда пред-

положение о его безумии нашло бы еще одно подтверждение. Но единственными свидетелями этого безумия могли быть только его матросы. И единственный случай увидеть все своими глазами представился им в тот момент, когда, приоткрыв крышку люка, они оказались лицом к лицу с этим бесноватым, державшим в руках лом. Не могли ли они в эти считанные секунды принять за безумие то, что было проявлением обыкновенной ярости?

К тому же я не верю, что в нормальный экипаж мог входить семидесятилетний старик. Если Тауэрс нанял его, значит, были для этого какие-то причины, не связанные с плаванием.

И я не представляю себе, чтобы эти трое, какими бы неопытными они ни были, не смогли если не починить мотор, то хотя бы подать сигнал бедствия. Эту часть Тихого океана, именуемую Тасмановым морем, постоянно бороздят торговые суда, направляющиеся в Индийский океан: уж какое-нибудь из них приняло бы их SOS и пришло на выручку.

Наконец, я не верю, что владелец такого судна — маневренного, быстроходного, имеющего шестнадцать метров в длину и рассчитанного на плавание в открытом океане, — человек, который проводит на этом судне самые лучшие часы своей жизни и любит море, решив покончить счеты с жизнью, избрал бы для этого подобный способ. Такой человек знает, что есть в смерти на воде момент, когда весь мир приобретает цвет волны, заливающей тебе лицо и забивающей дыхание. И знает, что в последнее мгновение море будет ему ненавистно. Нет, не с этим чувством захотел бы умереть такой человек.

Тайна, однако, осталась неразгаданной. Может, так даже лучше. Любое объяснение было бы менее интересным, чем сама тайна. И все же история эта несколько лет продолжала будоражить мое воображение. В свое время я был равнодушен к Конраду. Когда я прочитал об истории с «Ирэн», именно эта конрадовская тема — открытое море, люди, ожесточенные или утомленные жизнью, но все еще глядящие на нее чистыми глазами, — показалась мне заманчивой. Настолько, что захотелось сделать такой фильм. В честь Конрада, что ли. В тот момент я был в Сингапуре, кого-то там ждал. Ожидание — дело привычное для

режиссера. Я написал в «Сидней Морнинг Геральд» и попросил сообщить, нет ли у них каких-либо новых сведений об этом случае, и если нет, то не могут ли они разузнать что-нибудь еще. Ответ из газеты закончился словами: «...к сожалению, мы не имеем возможности удовлетворить вашу просьбу хотя бы потому, что у нас нет средств для проведения подобных расследований. Австралийское представительство в Сингапуре, вероятно, может связать вас с каким-нибудь частным агентом».

Но я связался с одним своим знакомым — австралийцем и спустя несколько месяцев получил от него письмо. Оно было далеко не обнадеживающим, но все же полезным, хотя бы потому, что к нему прилагалась фотография трех оставшихся в живых членов экипажа, раскопанная в архиве какого-то кофского фотоагентства.

И вот к какому выводу я пришел, прочитав письмо и проделав физиогномический анализ снимка.

Джеймс Тауэрс — человек уважаемый, упорный в труде и честно ведущий свои дела. Все имеющиеся о нем сведения в этом смысле однозначны. Беспечная молодость, безмятежная с точки зрения буржуазных канонов зрелость. Богат, но, похоже, не так уж рад этому. Семьи у него нет, а есть некое мистическое представление о ней. Этого мало, если учесть избыток физических сил. Его страсть — море. А яхта — своеобразные подмостки для демонстрации мужества.

Общепризнано, что вопрос о смысле жизни человек ставит перед собой, когда в жизни этой что-то не ладится. Но так бывает не всегда. Бывает, что человек задается этим вопросом, даже когда у него все идет как нельзя лучше, а он вдруг начинает ощущать нехватку трудностей, требующих преодоления. У Тауэрса тот самый случай. Однажды утром он просыпается и чувствует, что весь окружающий мир окончательно выдохся. Закис. Ни на что больше не способен. И тотчас же его охватывает неодолимое желание уйти в море. Случаю угодно, чтобы как раз накануне он рассчитал троих матросов — весь экипаж своей яхты. И именно эта помеха поднимает его настроение. Он спешит в порт, но не обращается, как обычно, к услугам местного

агентства по найму. Там ему могут предложить людей, у которых и бумаги в порядке, и опыта предостаточно. Он обходит портовые притоны и останавливает свой выбор на трех типах, похожих на кого угодно, только не на матросов.

Конрад был прав: люди делятся на матросов и на нематросов. Но прав он был семьдесят лет тому назад. Сегодня все не так ясно, и при подборе экипажа руководствуются не столько профессиональными качествами матросов, сколько соображениями экономического порядка. Да и не в поисках ясности бродил Тауэрс по притонам Сиднея. Наоборот, он хотел хотя бы один день отдохнуть от всяких правил, от респектабельности. И ему показалось, что именно эта троица бездельников, их бесшабашность — как раз то, что ему сейчас требуется.

Разглядывая фотографию, я прихожу к выводу, что самый рослый и самый старший из экипажа держал обоих своих дружков в полном повиновении. Сразу видно: тип прожженный, хитрый, но не в привычном значении этого слова. У этого человека такой вульгарно-презрительный и в то же время благородный вид, словно за плечами у него — груз веков. Должно быть, из разорившихся. Этаким аристократ-неудачник.

У матроса, стоявшего в центре, сардоническое выражение лица, свойственное людям, которые откровенно радуются тому, что им удалось выйти целыми и невредимыми из бог весть каких передраг, и еще — бойким типам, способным на какие угодно дела и выдумки. В группе он самый сильный. Человек, охотно выполняет любую тяжелую работу, даже бессмысленную. Третий в полном подчинении у первых двоих, он бы просто умер, если бы не мог им прислуживать. Три человека, поистине способных на все, даже на то, чтобы трястись от страха, но не от страха смерти, поскольку мысли о смерти им и в голову не приходят.

Спустя час они уже плывут по зеленым, прохладным, пенящимся волнам. Утро проходит незаметно. Такое утро Тауэрсу внове. Разговоры, поведение, жесты, словечки матросов не имеют ничего общего с тем, к чему он привык. Возможность приобрести новый опыт кажется ему еще одной из удач, которыми продолжает одаривать его фортуна. А трое матросов проводят время, занимаясь вещами, не имеющими ничего общего не только

с морем, но и со здравым смыслом. Еще во время погрузки, сообразив, с кем свела их судьба, матросы вдруг передумали и потребовали, чтобы Тауэрс повысил им плату, и namного. Такой мелкий шантаж вызвал у него лишь улыбку. Уж слишком хозяину яхты не терпелось выйти в море именно с этой троицей, чтобы он стал упираться. Сам того не подозревая, он действовал в соответствии с правилом Сэмюэла Смайльза, произведения которого читал и перечитывал во время своих морских путешествий Конрад: «Кто всегда имел дело только с воспитанными или серьезными людьми, тот людей либо совсем не знает, либо знает наполовину». Действительно, Тауэрсу кажется, что заряд аморальности и низости, который он получает от этих товарищей по путешествию, так велик, а зловоние, издаваемое этой троицей, так удачно смешивается со здоровым морским воздухом, что он начинает чувствовать себя взбодренным, просветленным.

Но Тауэрс недооценил силу человеческой подлости и глупости. И с той и с другой ему приходится столкнуться во время шторма, который разыгрывается к вечеру. Спокойное небо с несколькими темными тучами у самого горизонта за каких-нибудь полчаса потемнело и продолжает темнеть с каждым порывом ветра. Нетрудно представить себе, какая ждет их ночь. Тауэрс выкрикивает команды, но их никто не выполняет и они тонут в реве урагана. Судно с заглушим мотором — мертвая вещь, оно полностью во власти волн. Остается только бросить плавучие якоря, которые придают яхте устойчивость и позволяют ей держаться носом к волне. Но одному человеку эта работа не под силу. А остальным даже в голову не приходит помочь ему. Эти три типа сейчас не только не экипаж, а вообще уже не люди. Они не могут держаться на ногах и цепляются за любую неподвижную снасть — леера, чалки, битенги. Они испытывают страха — в том смысле, какой обычно вкладывается в это слово. Кровяное давление у них не повышается. Просто их бесит шторм, он им мешает. Единственное, что они умеют, — отвечать на команды грубостями и оскорблениями. Вопреки всякой логике эти типы хотят даже расправиться с человеком, пытающимся их спасти. И вот тут они обнаруживают всю

свою глупость и подлость. Однако добраться до него им не удастся. Ярость, подогреваемая чувством бессилия, неспособностью поймать хозяина, сливается с атавистической ненавистью к сильному, а владелец судна становится в их глазах символом человеческой несправедливости.

Когда наступает рассвет, «Ирэн» уже просто труп, плавающий на поверхности остекленевшего и обессившего моря.

Именно в этот момент зловещего затишья Тауэрс, должно быть, осознал абсурдность затеянного им предприятия и интуитивно почувствовал, какая опасность ему грозит. Прежде всего он идет на нос и закрывает люк, чтобы экипаж не выбрался наверх. Затем он поднимается на мостик и проверяет, работает ли штурвал. Работает. Осмотрев мотор, он убеждается, что повреждена проводка. Подручными средствами тут не обойтись. А вот радиотелефон в приличном состоянии. Проверив его, Тауэрс слышит внизу какую-то возню. Вооружившись ломом, он подходит к люку в тот самый момент, когда матросы пытаются выбраться на палубу. С помощью лома он загоняет их обратно и задраивает крышку как можно крепче. Затем возвращается к радиотелефону. На починку уходит целый час. Закончив работу, он отрывает взгляд от аппарата и устремляет его в море. Глядя на море, наслаждаясь его запахом, он отдыхает. В этот момент ему кажется, что и море смотрит на него и даже что-то нашептывает. Но нет. Шепот идет с носа яхты. Матросам удалось взломать крышку люка, и они выползают на палубу. Тауэрс, крадучись и не выпуская из рук лома, огибает мостик и прячется. Он не боится ни моря, ни бурь, ни молний, ни шквалов. А вот людей боится. Эти типы, не раздумывая, могут бросить его на съедение акулам, а потом будут рассказывать, что он бесследно исчез. Они завладеют его судном, используют его для каких-нибудь своих контрабандных делишек и пустят ко дну. За последние четыре года в Тихом океане исчезло две тысячи прогулочных яхт.

Между тем трое матросов направляются на камбуз. Кажется невероятным, как это они его не видят. Однако не видят. Идут они медленно, но не столько от усталости, сколько от напряжения. И Тауэрсу без особого труда удается сохранять необходимую дистанцию.

Из камбуза троица переходит в кают-компанию и покидает ее только с наступлением вечера, чтобы расположиться в хозяйских каютах. Теперь Тауэрс может юркнуть в носовую часть, куда остальным возвращаться уже незачем. Через несколько часов он выходит оттуда, чтобы запастись водой и провизией из холодильника, освободившееся место он заполняет соответствующим количеством других продуктов. Он-то знает, где их можно взять.

В каюту, как и в последующие ночи, он возвращается только на рассвете. Спит днем. В последние предраусветные минуты на него наваливается невыносимая тоска. Для судна, которое всецело принадлежало ему, где он чувствовал себя больше на своем месте, чем в собственном доме, он стал чужаком. Каким-то безбилетным пассажиром. С этой ролью он никак не может примириться. Еще и потому, что смутно чувствует: те трое, узурпировавшие его место, какое-то право на судно все же имеют, хотя бы потому, что являются его временными хозяевами, управляют им. Но больше всего его удивляет, что это обстоятельство вызывает у него новое, непривычное чувство — сомнение. Сомнение и чуть ли не страх перед будущим.

Иногда его будит шум, производимый матросами наверху. Он слышит говор, смех, даже беготню. Однажды утром, побуждаемый любопытством, Тауэрс приподнимает крышку люка и видит, как они раскидывают по палубе подушки и укладываются спать на солнышке. Судя по всему, они абсолютно спокойны. Слово все происходящее вне яхты их совершенно не касается.

Как и его присутствие. Ведь они его даже искать не стали. Почему они его не искали? На этот вопрос Тауэрс не находит ответа, и он, возникнув, всякий раз оставляет по себе привкус злой ревности.

Время от времени Тауэрс отмечает внезапные смещения корпуса, слишком резкую перемену курса — признак того, что кто-то неумело орудует штурвалом в поисках подходящего течения. Похоже, однако, что эти маневры, для него всегда самые важные, для них имеют второстепенное значение.

Берег — метрах в двухстах. Яхта набрела на нужное течение и отдалась в его власть. Когда она находилась

в нескольких милях от побережья, с какого-то рыболовного судна ее заметили и взяли на буксир. Через иллюминатор своей каюты Тауэрс следит за швартовкой. Солнце близится к закату. Его слабый и неверный свет равнодушно заливает незнакомый порт.

И вот, глядя на этот чуждый ему пейзаж, Тауэрс начинает, кажется, понимать одну вещь. В своей жизни он придавал всему слишком большое значение. И вместо того чтобы принимать удачу с насмешливой улыбкой — тогда можно было бы наслаждаться ею полнее, — он оставался чертовски серьезным. Только сейчас, когда он смотрит на кучку зевак, собравшихся на молу вокруг трех спасенных матросов, и наблюдает за тем, как они наслаждаются своим, без сомнения единственным в жизни, моментом славы, на лице у него наконец появляется эта улыбка.

На берег он сходит уже ночью. Пристань пустынна. В конце мола светится вывеска какого-то мотеля. Он идет туда, останавливается перед небольшой дверью из стекла и алюминия. Сквозь стекло видны убогий вестибюль, стойка и кресло, в котором кто-то сидит. Его матросы скорее всего остановились именно здесь и сейчас спят как убитые. Тауэрс разглядывает вестибюль, стойку, портье, телефон на стойке. Он мог бы позвонить к себе домой, чтобы за ним прислали машину, или попросить, чтобы портье раздобыл ему машину здесь, или, наконец, взять у него расписание поездов, самолетов. Но ничего этого он делать не хочет. Даже спать не хочет. А вот переступить порог этого мотеля — хочет. Действительно, почему бы не продлить еще на одну ночь совместное жительство с той троицей? Тауэрс улыбается, представляя себе, какие у них будут физиономии, когда завтра они его увидят. Но он все не решается протянуть руку к звонку. Из-за вечного своего упрямого нежелания подчиняться обстоятельствам он продолжает стоять и вглядываться в ночной полумрак вестибюля, в этот голубоватый неоновый свет, несущий в себе так много недосказанного.

ТАМ, ГДЕ НЕТ ДОМОВ

Равнинный пейзаж у устья По. Маленький городок, состоящий из приземистых разноцветных домов. Одна из улиц кончается, а тротуар — нет. Никаких домов

по сторонам не видно, один только тротуар тянется в сторону плотины.

У обочины тротуара по вечерам всегда стоит пустой грузовичок, словно хозяин его живет там, где нет домов.

ТОТ КЕГЕЛЬБАН НАД ТИБРОМ

Несколько лет тому назад я случайно оказался в Риме и не знал, чем себя занять. Когда я не знаю, чем заняться, то обычно начинаю смотреть. В этом деле тоже есть своя техника, вернее, много разных технических приемов. У меня есть мой собственный. Опыт показал, что, когда интуиция сулит что-то интересное, она обычно не обманывает. Не знаю уж почему. Вот Витгенштейн знал.

Итак, оказавшись в Риме, я сидел в машине на набережной Тибра в том месте, где она граничит с Олимпийской деревней. Искал там что-то утраченное (вообще, я довольно много времени провожу в поисках). Подняв глаза, я увидел человека, выходявшего из здания кегельбана. В том, как он подошел к своей машине, как помедлил, прежде чем открыть дверцу, как затем сел, было для меня что-то необычное. И я решил наблюдать за ним. Дальше я расскажу, что я нафантазировал себе об этом человеке.

Из кегельбана на набережной выходит мужчина. Он уже немолод. Прямые волосы спадают ему на лоб, и время от времени он откидывает их назад. Мужчина здоров, это видно по цвету его лица: такой цвет бывает не от загара, а от нормальной работы внутренних органов, как бы омытых свежим, чистым воздухом. Внешний вид этого человека имеет очень большое значение. То, что должно вскоре случиться, случится исключительно благодаря... нет, не благодаря, а из-за доверия и симпатии, которые он внушает.

Мужчина садится в машину, включает зажигание, но уезжать не спешит. Его солидный дорогой автомобиль покрыт грязью и пылью.

Взгляд мужчины обращен вниз, на педаль, словно он прислушивается к работе мотора. В действительности же он разглядывает носок своего правого ботинка, на котором виднеются царапина и пятнышко красной крас-

ки. Точка и черточка. В зависимости от того, как он поворачивает ногу, «композиция» эта смотрится то как черточка под точкой, то как точка под черточкой. Первый вариант его, как видно, устраивает больше, ибо, оставив ногу именно в таком положении, он нажимает ею на педаль акселератора. Какое-то время он едет по набережной, затем притормаживает у поворота в аллею, пропускает машину, идущую сзади, а сам сворачивает и, нырнув в темно-зеленую тень аллеи, подъезжает к Олимпийской деревне.

Стоит один из тех удивительных последних дней зимы, не солнечных, но ясных, когда все вокруг просматривается до мелочей. Мужчина останавливает машину у пустыря, где виднеется длинное приземистое здание, по обе стороны которого растут каштаны с кривыми стволами. Он выходит из машины. В воздухе пахнет чистотой, и он вдыхает его, смакуя. Не потому, что ему хочется наполнить этим чистым воздухом легкие: соображения гигиенического порядка здесь ни при чем. Его поражает мысль, что место это могло бы показаться таким мирным, если бы не разлитое во всем ощущение давящей инертности, мертвенности. Фасад низкого строения весь облупился, трубы почернели, трава, деревья и те как бы смирились со своей неухоженностью.

На пустыре играют двое ребятшек. Мальчик и девочка. Незнакомец смотрит на них рассеянным взглядом. Вернее, смотрит, когда они, играя, попадают в его поле зрения. И в эти моменты взгляд его становится очень напряженным. Дети носятся взад-вперед, падают, поднимаются, смеются, кричат. Одно из таких неуклюжих падений вызывает у него улыбку. Возможно, это даже и не улыбка, но детям кажется, что он улыбается — столько симпатии во всем его облике. Они, очевидно, думают, что этот человек тоже хочет поиграть, со взрослыми такое часто бывает, и подходят поближе, чтобы вовлечь его в свою игру. Но что-то их останавливает: возможно, его взгляд.

Если бы кто-нибудь спросил, предположим, у мальчика (как и делают позднее), что именно смутило его в этом взгляде, ребенок вряд ли смог бы подыскать нужные слова. Взгляд незнакомца не был двусмысленным. Отнюдь. Он был мягким, полным любви, но любви такой горячей, какой мальчик никогда не видел даже

в глазах собственных родителей. Поэтому дети и не решаются сделать несколько последних шагов, отделяющих их от незнакомца. Постояв немного и подождав, они возвращаются к прерванной игре. Девочка уже делает движение в сторону, но в этот момент незнакомец опускает руку в карман, и она из любопытства останавливается. И даже подходит ближе. А мальчик остается там, где стоял. В нем сработала какая-то пружинка, вспыхнула искра внезапного, безотчетного недоверия, словно опыт всей его восьмилетней жизни подсказал ему, что сейчас произойдет. Мужчина вынимает из кармана револьвер. Девочка, улыбаясь, протягивает руку к оружию, но прикоснуться к нему не успевает: пуля попадает ей в голову. Тельце девочки опускается на землю как-то необыкновенно замедленно и пластично. Мальчик продолжает стоять, словно загипнотизированный. Это длится всего лишь мгновение. Мужчина выпускает вторую пулю, и мальчик падает в густую траву рядом с девочкой.

Мужчина кладет револьвер в карман и, печально поглядев на два тельца, направляется к своей машине. Садится, включает мотор, уезжает. Не спеша.

В одном из окон низкого строения показывается женщина. Она смотрит на пустырь, но видит только медленно удаляющуюся дорогу, заляпанную грязью машину. Чистым, еще молодым голосом женщина зовет: — Ольга!.. Диего!.. — Детей, скрытых густой травой, из окна не видно. Мальчик еле заметно пошевелился. Женщина снова зовет: — Ольга!.. Диего!.. Да отзовитесь хотя бы!

Я знаю, рассказ следовало бы на этом закончить, оставить читателя под впечатлением спокойного, зовущего голоса женщины. Но чувствую, что должен дать какое-то объяснение.

Все, о чем я рассказал, — лишь зародыш фильма, его литературная основа. От нее с помощью техники, о которой я говорил вначале, нетрудно перейти к более основательной конструкции и, таким образом, ответить на все интересующие читателя вопросы: почему этот человек совершил убийство, какое у него прошлое, что будет дальше и так далее.

На мой родной город Феррару зимой, бывает, опус-

кается такой густой туман, что ничего не видно даже на расстоянии одного метра: нечто подобное произошло и с моим воображением. Оно вдруг заплутало в тумане. Попытаюсь все же хоть ощупью набрести на какие-нибудь надежные ориентиры. Прежде всего — побудительная причина. Почему этот человек совершил убийство? Я мог бы и не отвечать на такой вопрос, сказать, что он бессмыслен, но уже одним этим придал бы ему какой-то смысл. В общем, если бы мне надо было снять фильм, я бы такого вопроса себе не задал, потому что фильм говорит о себе сам, по ходу действия сам давая ответы. В данном случае — через образ мужчины, через его психологию, невроз или безумие.

Но поскольку моему наброску суждено остаться лишь на этих страницах, я могу попытаться дать приблизительное и краткое объяснение этических мотивов происшедшего. Человек убивает, ибо не хочет допустить, чтобы эти два невинных существа жили жизнью, которую он считает ничтожной, жалкой, недостойной человека. Таким образом, его действия — своего рода акт любви, а также веры во что-то иное. Эта сколь угодно парадоксальная идея показала мне не лишенной своего таинственного смысла, своей внутренней силы. И, глядя на свою историю сегодняшними глазами, я вижу, что если таинственности в ней поубавилось, то силы этой стало, пожалуй, больше.

И еще один ориентир. Человек этот возвращается к своей повседневной жизни, словно ничего не произошло, и, я бы сказал, с чистой совестью. Расследование по этому делу так или иначе постоянно затрагивает его, он же и пальцем не собирается пошевелить, чтобы уйти от правосудия. Следователи доходят до самого порога его дома, открывают его дверь, смотрят ему в лицо, но не узнают его. Они не могут его узнать. Ведь его преступление так хорошо вписывается в окружающий его социальный контекст, иными словами, оно выглядит таким нормальным среди множества самых жестоких преступлений, что путем исследования его аномальной побудительной причины до истины докопаться практически невозможно.

Остальное — в тумане. Я уже к нему привык. И к тому, что окружает наши выдумки, и к феррарскому. Здесь, в Ферраре, зимой, когда опускался туман, мне нравилось бродить по улицам. Только тогда и можно

было вообразить, что находишься где-то совсем в другом месте.

ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА

13 декабря 1975 года сорок два человека отплыли к острову Ява, чтобы поохотиться на крокодилов. Двадцать восемь мужчин, четырнадцать женщин. Наняли две большие лодки, запаслись всем необходимым и двинулись вверх по какой-то реке.

Когда они прибыли на место — это была обширная заводь у подножия высоченной зловещей скалы, — крокодилы опрокинули лодки и съели всех охотников. Вместе с припасами.

ДЕВУШКА, ПРЕСТУПЛЕНИЕ...

Когда я вхожу, больше всего меня поражают ее глаза. Поза мне тоже нравится: корпус, слегка откинутый назад, бедро, опирающееся о прилавок, скрещенные на груди руки — длинная белая кисть одной спокойно лежит на предплечье другой, но готова к движению, к жестикуляции, рассчитанной на внимание собеседника.

Глаза светлые, а вот взгляд мрачный, из тех, что, обернувшись однажды внутрь, обратно вырваться не могут. Я тут же представляю себе, как их можно дать самым крупным планом на экране. Кадр банальный, но именно такая банальность для меня — своего рода точка опоры, необходимая для дальнейшей работы, залог успеха у публики.

Глаза эти не очень-то в меня вглядываются — скользят по поверхности, словно ищут что-то, чего в действительности нет. Их взгляд как бы плавает в ленивой дреме, навсегда воцарившейся в этом магазине.

На девушке синий «матросский» свитер. Такие в этом городе есть почти у каждого. Небольшой городок раскинулся у подножия зеленой горы, которая подковой охватывает крошечную бухту, забитую белыми катерами и яхтами. Если стать лицом к морю, этот магазин модных товаров будет слева. Через его открытую дверь виднеются нетерпеливо покачивающиеся мачты яхт. В магазине есть еще две девушки: одна постарше, наверно хозяйка, вторая, помоложе, занимает явно подчиненное положение. Обе тоже в синем.

Хозяйка идет мне навстречу.

— Чем могу быть полезной?

И в манере ее поведения, и в речи чувствуется что-то английское. Зато «пожалуйста» в ответ на мои слова звучит вполне по-итальянски.

Я просто так, полюбопытствовать.

А сам вновь разглядываю ту, что оперлась о прилавок. Девушка не знает, что я пришел сюда только ради нее. Похоже, она вообще не замечает, что я здесь. Появляющийся в магазине некто в мятом плаще — это прежде всего плащ. Если тот, кто в плаще, не отличается ообыми физическими качествами, на него обращают внимание лишь тогда, когда он что-нибудь покупает. Девушке в голову даже не придет, что некое загадочное обстоятельство может через несколько мгновений перевернуть ее судьбу, а ее самое швырнуть в гущу странных, совершенно непредвиденных событий.

Сейчас ее судьба в руках вот этого клиента, но она о том и не подозревает. Пока я рассматриваю девушку, она следит за мной краем глаза, не прерывая разговора с теми двумя. Я пытаюсь определить, достаточно ли фотогенично ее лицо. У фотогеничности нет законов. Обычно лица с высоким лбом, широко расставленными глазами, маленьким носом и не выдающимся вперед подбородком на снимках выходят хорошо. Но в истории кинозвезд так много исключений, что в подобной закономерности нельзя не усомниться. Голос у девушки приятный, артикуляция не напряженная, десны при улыбке не обнажаются. Я даже пытаюсь мысленно подогнать под ее артикуляцию одну реплику из сценария — обрывок телефонного разговора:

— Мне двадцать четыре года, за спиной у меня зеленая занавеска. Что еще вас интересует?

Все формы человеческого поведения изучены, утверждают биологи. Вывод: научиться лицедействовать может каждый. Эта девушка уже играет: по-видимому, ей сказали, что она должна держаться с покупателями ненавязчиво и без суеты, стараясь ничем не отвлекать внимание клиента от товара. У идеальной продавщицы такой вид, будто и она предмет обстановки. Ей не следует выделяться из окружающих ее вещей, отвлекать на себя внимание, которое должно быть обращено только на них. То, что она привлекла мое внимание, — естественно, поскольку наблюдение за людьми в контексте окру-

жающей их обстановки — одна из особенностей моей профессии. И я могу заняться девушкой, не выводя ее из привычной роли и не вызывая у нее никаких подозрений. Я хожу по магазину, останавливаясь, разглядываю развешанные блузки, платья, пояса, сумки, шелковые платки и прислушиваюсь к голосам у себя за спиной. В стеклах шкафов, которыми занята целая стена, я наблюдаю за отражением трех девушек, особенно своей, в разных проекциях, в зависимости от того, как двигаюсь я сам. Поскольку вещи за стеклами шкафов и их расцветка очень разнообразны, кажется, будто девушка непрестанно меняет платье и аксессуары. Это мне на руку.

Внезапно голоса умолкают. Хозяйка спешит навстречу какой-то фигуре (вроде бы женской), возникшей в дверном проеме. В магазин врываются посторонние звуки, потом снова становится тихо.

В тишине присутствие девушки делается явно ощутимее. Не сходя с места, она, кажется, повернулась в мою сторону. Или вспомнила о моем присутствии? Вот это я и чувствую — какую-то слабую эманацию ее жизненных сил. Любопытно, что именно такие особенности присутствия персонажу моего сценария. Там у меня девушка тоже с виду безмятежная, а в действительности полная жизненных сил и чувственная. Из тех, что любят разглядывать свою руку на подлокотнике кресла или живот (когда надевают ночную рубашку), прикасаются к собственному телу, поглаживают его и уверены, что они — идеал подлинной любви, что только такой любви они достойны. И все же где-то в глубине сознания у них гнездится мысль: уповать-то особенно не на что. С тех пор как девушка живет одна, ей все время приходится защищаться, правда неизвестно от кого. У нее смутное чувство, что даже мужчины, которых она любит, ее враги и что, вступая с ними в связь, она рискует превратить свою жизнь в бесконечную череду бессмысленных «сегодня», за которыми нет никаких «завтра». И потому она привыкла считать свою хрупкость единственно реальной вещью в мире, а там будь что будет (это уже слова самой девушки, а не персонажа из сценария).

Обо всем этом я думаю, сидя на берегу бухты за столиком кафе, пустынного ввиду окончания сезона. Я устроился здесь, выйдя из магазина и притворившись, будто

для меня это дело привычное. Надо же где-то спокойно обдумать историю, которая меня сейчас занимает. Между тем взгляд мой блуждает в поисках подходящей натуры и других необходимых мне деталей.

В четыре часа пополудни солнце в этом городке уже заходит. Его лучи ненадолго задерживаются на фасадах домов, просвечивающих сквозь деревья на горе. А потом на городок опускаются зеленоватые сумерки, такие же неопределенные, как лица проходящих мимо людей. Лица очень ироничны, и этот налет иронии смягчает прищипий им драматизм.

Девушка останавливается почти у самого кафе, в нескольких метрах от меня. В неверном вечернем свете выражение лица у нее тоже какое-то неопределенное. Меня она не устаивает даже взгляда и задержалась только для того, чтобы поболтать с каким-то молодым человеком, подвернувшемся как раз вовремя, чтобы оправдать эту задержку. Девушка то и дело притрагивается к его синему пуловеру, ничуть не стесняясь вульгарного вида парня и как бы даже бравируя этим. По-моему, она испытывает приятное чувство удовлетворения от того, что нашелся человек, глядящий на нее как-то необычно. Похоже, она даже готова воспользоваться каким-нибудь предлогом, чтобы превратить эту паузу в нечто более активное, конкретное. Не случайно ведь уже по одному ее виду можно сказать, что голова у нее работает неплохо. Девушка не хочет нарваться на грубость и старается выиграть время. Все должно произойти чинно и благородно — к этому ее приучили в магазине.

На улице она кажется еще красивей. В отличие от парня, задержавшего ее, она не загорела. Кожа у нее белая, чистая. Если бы можно было соединять два таких разных фактора, как зрительное впечатление и запах, я бы не колеблясь сказал, что она еще и душистая. Но для размышлений на эту тему у меня не остается времени. Резким жестом прервав собеседника на полуслове, девушка отходит от него и садится рядом со мной. Минуту-другую она молчит: по-моему, это даже не означает, что первым должен нарушить молчание я. Да и вообще, теперь, когда она рядом и ясно, что выполняется некий ритуал, я тоже не испытываю никакой необходимости торопить события. Мне остается ждать, когда все получится само собой, как того и требует этот самый ритуал.

Но все выходит совершенно нетрадиционно, начиная с диалога.

— Лучше сразу поставить все точки над «i», — говорит она спокойно, с легким местным акцентом, делающим ее речь очень выразительной. — Что бы ты там ни думал, я считаю, лучше самой про себя рассказать.

— И я так считаю.

— Я убила своего отца. Двенадцать ножевых ран.

Наступает мертвая тишина. Замолкает все — и вокруг, и внутри нас. Да, да, у нее тоже такое состояние, я в этом уверен. Сколько же раз приходилось ей воскрешать эту сцену в памяти, каждый раз хоть что-нибудь в ней вычеркивая. Я поворачиваюсь, чтобы видеть выражение ее лица. Она подняла руки и поправляет волосы, потом соединяет ладони, словно для молитвы, и следит глазами за двумя чайками, парящими над бухтой. Одна из них, схватив добычу, улетает, вторая садится на воду.

— Почему ты его убила?

Девушка пожимает плечами, и этот жест и то, как вздрогнули от него ее груди, яснее всяких слов.

— Когда?

— Год назад.

— И тебя оправдали?

— Да. Отсидела три месяца... а потом был процесс.

Оправдали.

Я смотрю на море, уже успевшее потемнеть, и думаю: двенадцать ножевых ран! Оказывается, эти слова я произнес вслух, и потому добавляю:

— Ты их считала?

— Они сами сосчитали.

— Где это произошло?

Девушка указывает куда-то в сторону магазина, и рука ее замирает в воздухе. Ей нужно, чтобы я понял: это произошло там.

— Говорят, нечистая совесть приводит убийцу на место преступления, — произносит она тихо, но не без сарказма. — А я вернулась туда и живу, в общем-то, одна — именно потому, что с совестью у меня все в порядке. — Чуть помолчав, словно зачеркнув в памяти еще что-то, она продолжает:

— Ты уезжаешь или остаешься? Хочешь, встретимся сегодня вечером?

Во время вечерней встречи к тому, что мне уже было ясно, хотелось добавить кое-что еще. Меня интересовали не детали, а форма действий, механика события.

— Не помню.— Таков был ее ответ на мои вопросы.

На следующий день ранним утром я вновь сижу в кафе на мокром от росы стуле. Я приехал в этот городок в поисках типажа (мое внимание привлекла фотография в каком-то журнале мод), а нашел целую историю. И теперь из-за нее я не могу ни о чем больше думать, даже о своем сценарии. Двенадцать ножевых ран. А если бы их было не двенадцать, а две или три, спрашивал я себя, разрыв между этим реальным фактом и тем, что напридумывал я, был бы меньше?

Но не ответа на этот вопрос я искал. Меня тревожило другое. Дело в том, что двенадцать ножевых ран были для меня как-то естественнее, понятнее, чем две или три.

Первый луч солнца, выглянувшего из-за моря, скользнул по стульям кафе часов около шести. И вдруг для меня все прояснилось, как прояснились при солнечном свете море, дома на берегу бухты и прочее. В этой ледящей крови цифре было все, чего я добивался в той моей истории,— в ней была правда. Не только внутренняя правда преступления, но и правда, живущая в душе даже такого постороннего человека, как я, да и в чьей угодно.

И еще мне стало ясно, что совершенно бессмысленно оставаться там, в том месте, куда завела меня идея моего фильма и откуда эта же самая идея меня прогоняла. Я смог бы вернуться к своей истории лишь при условии, что не буду лгать себе самому.

Все понимающие глаза девушки, так поразившие меня, когда я вошел в магазин, запали мне в душу и смотрели на меня с трагической иронией. С той самой, какую я видел на лицах людей, проходивших по улице, с той самой, с какой солнечные лучи прикасались ко всему, падали на все, как у Джойса снег,— на всех живых и на всех мертвых.

С этими почтительными мыслями о Джойсе я неторопливо поднялся и ушел. Я чувствовал себя разбитым, на душе было пакостно. Словно в только что отснятой сцене убийства вместо двенадцати ножевых ударов оставил лишь три. Из чувства меры.

ПЕРВЫЕ ДНИ ВЕСНЫ

Когда я слушаю, как гудят телеграфные провода в поле, мне кажется, что этот звук сообщает пейзажу беспокойство — чувствуется в нем какое-то нетерпение. Особенно в первые дни весны, когда прислушиваешься ко всему чаще, чем обычно.

Я пытаюсь представить себе, как это нетерпение передается людям, крестьянским семьям например. Неправда, что крестьяне — народ терпеливый. И еще я думаю о том, как встречаются бегущие по этим проводам телеграммы, обо всех историях, которые они в себе несут. И о звуковой дорожке, построенной на этом жужжании...

REPORT ABOUT MYSELF¹

Я редко вспоминаю о своей молодости. И мне никогда не приходило в голову сделать фильм, как-то связанный с ней. Один только раз память возвратила меня к тем и, пожалуй даже, к еще более ранним временам. Сюжет назывался «Веселые девушки 1924 года». Он как раз восходил к годам моего детства — довольно бесцветному периоду моей жизни, если не считать того обстоятельства, что в нарушение всех норм буржуазного декораума — в те времена ревностно соблюдавшегося, — я предпочитал выбирать себе дружков из пролетарских семей, а не из таких буржуазных, как наша. Возможно, я бессознательно тянулся к простонародным корням моих родителей, буржуа-самоучек, если можно так выразиться.

И еще был один случай — пару лет тому назад и не в том городе, где я живу сейчас. Я проходил мимо цветочного магазина и уже хотел заглянуть в него — нужно было послать кому-то цветы, — как человек, шедший впереди, метра примерно в десяти от меня, вдруг остановился и поднял правую руку, на что-то указывая. Я тоже остановился, но, проследив взглядом линию от его пальца и дальше, ничего достойного внимания не увидел. Не было в том месте ни деревьев, ни встречающихся на городских окраинах опор высоко-

¹ Название, сам не знаю почему, сразу написалось у меня по-английски. На итальянском это могло быть так: «Отчет о себе самом». Плохо. Или: «Рассказ о себе». Смутно. Пусть остается, как есть.

вольтных линий, ни телеграфных столбов, ни дорожных щитов, ни куч мусора, ни машин, трамваев, пешеходов. Ничего. Точка эта находилась где-то в пустом — пустее не бывает — проеме между двумя зданиями. Странная вещь: было совершенно не похоже, что здесь только начинается окраина. Казалось, дальше, кроме пустоты, уже ничего нет.

На что же, черт побери, указывает этот человек?

Ему лет пятьдесят, он высок, широкоплеч и вот торчит, широко расставив ноги, в очень решительной позе, а его фуражка как-то еще больше подчеркивает грозную непреклонность жеста. Может, это больной, сбежавший из психиатрической лечебницы? Такое здесь случается. Или какой-нибудь псих, которого выпустили из сумасшедшего дома в порядке эксперимента (и теперь из одного сумасшедшего дома он попал в другой). А возможно, он просто показывает на что-то, видимое только ему, и жест этот получился у него самопроизвольно, без участия мозга? Ведь никто толком не знает, как работает человеческий мозг, как происходящие в нем химические реакции влияют на наше поведение.

Здание, возвышающееся слева, — невысокое и старое, ему лет сто, не меньше. В лучах здешних открыточно красивых закатов его грязно-белая штукатурка кажется розовой.

«Мы часто думали,
 Что в солнечных лучах, бегущих
 средь закатных облаков,
 Виднелось дерево, но все
 было не так».

(Это из Мак-Лиша)

В тот день в солнечных лучах виднелся старый дом.

В доме — магазин, один на все здание, по-видимому бакалейная лавка. Стена вокруг двери и витрины на ширину примерно одного метра свежеевыкрашена молочно-белой краской, так что дверь, витрина и часть выкрашенной стены образуют квадрат — белый на белом, как у Малевича.

Какая-то женщина, выйдя из лавки, оставляет дверь открытой. Покачавшись немного, дверь замирает под

таким углом, что мужчина отражается в ее стеклах, и теперь его указующий перст находит наконец свой «объект». Им оказываюсь я. От этого во мне поднимается смутное раздражение, словно незнакомец осознанно тычет пальцем в меня, а не в дверь, стекло которой, отразив его жест, придает ему иное направление. Раздражение наводит меня на новую мысль. Почему это меня заинтересовал какой-то незнакомый человек, по совершенно непонятной причине ведущий себя столь нелепо? Мне даже хочется подойти и потянуть его за руку или направить на него (как в «Argosseur argosé»)¹ струю воды из шланга, с помощью которого мальчик-рассыльный поливает сейчас тротуар перед лавкой. И я действительно делаю шаг в его сторону. Но существуют способы, позволяющие подавлять извращенные желания. Один из них состоит в том, чтобы не позволять намерению превратиться в действие. И я прибегаю к нему. Но почему-то никак не могу оторвать глаз от мужчины. Все окружающее фокусируется для меня в его фигуре. Может, он приходит сюда ежедневно в одно и то же время и обличающе тычет пальцем в... ну, не знаю, в белый свет, то есть в пустоту, разверзшуюся там, за проемом? Но теперь у этой сцены появился некий новый смысл: выходит, обвиняемый — я. Самое интересное, что какое-то смутное сознание вины в глубине души у меня все-таки есть, я чувствую, как оно возникает, словно тень — этакая хичкоковская тень, ставящая под сомнение самое мою жизнь.

Проходящая мимо девушка спрашивает, который час. Я отвечаю, а она глядит на меня удивленно и даже немного обиженно, словно я виноват, что часы показывают восемь, и, воскликнув: — Уже? — хлопает себя по лбу и убегает, исчезает. Этот эпизод несколько отвлек меня, и я оглядываюсь на цветочный магазин. В витрине полно цветов — они почему-то кажутся старинными — и узких, веретенообразных старомодных ваз метра в два высотой — как же я искал их во время съемок «Блоу-ап» для сцены с манекенщицами, но во всем Лондоне не удалось найти ни одной.

Из магазина доносятся тихое журчание воды (наверное, там фонтанчик) и аромат цветов. Нет, не аромат, а запах мокрых листьев и уже начавших подгнивать

¹ «Политый поливальщик» (франц.).

стеблей. Там, внутри, царит атмосфера смерти. Я приближаю лицо к витрине — так в церквях разглядывают через стекло гробы со святыми мощами — зрелище столь же отталкивающее — и вижу древних, усохших и бескровных старичков, которые сидят в зеленых плетеных креслицах и мирно беседуют. Их голоса — то самое журчание фонтана.

Еще раньше я заметил на пластмассовом крючке у двери небольшую карточку и подумал, что на ней указаны часы работы магазина, теперь же я читаю текст объявления: «Ветераны четвертого призыва приглашаются на дружескую встречу в городской ресторан в воскресенье, 18 сего месяца. Всех, родившихся в 1882 году, просим собраться у Бертини, в цветочном магазине на виа дель Конвенто, не позднее 12 текущего месяца».

За неделю до этого я возвратился из Парижа, где Ролан Барт рассказал мне одну вещь, почему-то встревожившую меня, вызвавшую смутное чувство ментальной клаустрофобии, то есть ощущение полной безысходности. Из секретариата Collège de France, где он читал свои замечательные лекции, ему прислали список всех профессоров этого учебного заведения с указанием даты их выхода на пенсию. Одному из них, совсем еще молодому, предстояло выйти на пенсию в 2006 году.

— Впервые двухтысячный год стал как бы фактом и моей жизни,— заметил Барт, и в его голосе прозвучала не только свойственная ему ирония, но и грусть, которую он тотчас попытался подавить, как чувство в данной ситуации неуместное.

Не знаю почему, этот эпизод пришел мне на память, когда я стоял перед цветочным магазином. Еще раз взглянув на объявление о встрече ветеранов, я вдруг почувствовал себя зажатым между указанными в нем временными рамками: 1882 и 2006. Тут-то я и вспомнил о своей молодости, и у меня возникло страстное желание сделать фильм о ней, о себе, тогдашнем, от которого я все эти годы отворачивался — грубо и, пожалуй, неразумно.

Желание это длилось какую-то минуту. Но было оно, вероятно, не таким уж неодолимым, если, рассказывая о нем сегодня, я его больше не испытываю.

БЕЗ НАЗВАНИЯ

От самого берега вверх по склону тянутся буйные зеленые заросли — главная особенность пейзажа. Из зелени выглядывают: справа — красный дом, над ним, прямо над его крышей, другой дом, поменьше, — кирпичного цвета. Слева — почти скрытая деревьями крыша и желтый фасад, производящий странное впечатление: кажется, будто у него нет никакой опоры.

Я уверен, что у этой совокупности объемов есть своя история. Историй хватает везде, но здесь композиция слишком уж необычна, а объемы соединены слишком таинственной связью, чтобы за всем этим не крылось чего-то особенного. Расстояние между теми домами, что справа, и теми, что слева, не может не производить впечатления разлома. Свой особый смысл имеют и близость реки, и эти два плавучих причала, пустынных даже летом, и лодки, которые медленно поднимаются с моря и быстро уходят вниз, подхваченные течением.

«Люблю смотреть из одного и того же окна и видеть совсем разные картины» (да простит меня Элиот).

Панорама, открывающаяся передо мной сегодня утром, уже не та, что вчера. Воды в реке прибавилось. За одну ночь ее норы переменялся. Желтая вода несет на себе сухие ветки и коряги. Корни деревьев, густо разросшихся на дамбе, кажется, не выдержат, вот-вот поддадутся натиску воды и медленно расстанутся с землей — медленно, потому что течение пока еще не очень напористое.

В середине дня окна тех домов, что справа, открываются. Из них выглядывают девушки. В доме слева окна всегда закрыты. И все-таки за планками жалюзи заметно какое-то движение. Я смотрю в бинокль. Мне мерещатся чьи-то подглядывающие глаза. Показавшись на мгновение, они исчезают. Потом снова появляются и опять исчезают.словно в этой грязной воде и воронках, засасывающих все, что проплывает поблизости, есть что-то непристойное...

В те времена я спал очень мало, привык укладываться в постель с первыми признаками едва забрезжившего утра. Ложиться спать на рассвете хорошо хотя бы потому, что день проводишь приятно — во сне. Разве не это главное, когда отдыхаешь?

Я приехал в Мерано, чтобы прийти в себя после окончания фильма «Процесс над Марией Тарновской», сценарий которого мы написали вместе с Лукино Висконти. Четыре месяца изматывающей работы в гостиничном номере, где Лукино держал нас — Гуидо Пьовене, Антонио Пьетранджели и меня — под замком. В Мерано я завел себе троих приятелей, с которыми и отдыхал, потому что с ними можно было ни о чем не думать. Молоденькая девушка из Удине по имени Сандра, двадцатичетырехлетняя немка, которую все звали Грэтой, хотя это было не настоящее ее имя, и американский капитан лет тридцати шести... Между нами не было почти ничего общего, но то, что нас сближало, — необходимость придумывать, как провести вечер, и полное отупение, до которого мы доходили глубокой ночью, — в то время значило для нас много.

То, о чем я сейчас расскажу, произошло как раз в один из таких вечеров. История эта осталась в моей памяти, как остается фильм, из тех, что я всегда хотел, но не мог сделать: здесь важен не механизм событий, а механизм мгновений, помогающих угадать тайную пружину этих событий, как цветы помогают угадать скрытую напряженность дерева. Я рассказываю эту историю потому, что за событиями того вечера следили невидимые глаза. Короче, речь идет о несостоявшейся трагедии. Персонажи, место действия, его атмосфера иной раз бывают убедительнее, чем сама трагедия, моменты, предшествующие ей и следующие за ней (когда действие прекращается, а слово замолкает). Трагический акт как таковой ставит меня в затруднительное положение. Я нахожу его аморальным, непристойным, ненужным. Ему никогда не следовало бы происходить при свидетелях. И в реальной действительности, и в фантазии он не для меня.

Сидя вчетвером в джипе, мы направляемся к границе. Джип мчится на большой скорости. Вечер. Свет фар

скользит по домам, по уставленным горшками с геранью деревянным балконам и время от времени выхватывает из темноты какой-нибудь крест. Большие участки дороги каменисты и утопают в пыли. Там, где асфальт разбит, на поверхность выступают камни, сухой ветер поднимает пыль, и она оседает нам на голову. Капитан ведет машину молча. Мы трое наблюдаем за игрой теней, порождаемой светом фар. Недавнее веселье улетучилось, потонуло в странном молчании — может, потому, что мы приближаемся к границе, а границы всегда требуют известного к себе уважения, заставляют настораживаться, особенно ночью.

Только когда капитан притормаживает машину у какого-то стоящего на отшибе дома, мы стряхиваем с себя оцепенение. Входная дверь открыта, внутри все залито ярким светом.

— Gasthaus?¹ — спрашивает капитан.

— Gasthaus, ja, — отвечает мужчина, стоящий у входа. Он молод и белобрыс. Очень молод. Даже не зная языка, на котором он говорит, я чувствую в его ответе нотки фальши. Он отвечает, пересиливая себя, разговаривать с нами ему явно не хочется.

Грэта спрыгивает с подножки. Тело у нее худощавое, гибкое. Можно подумать, что она много времени тратит на гимнастику или танцы. Уже назавтра после нашего знакомства мне казалось, что я знаю о ней все. Я ошибался.

Ошибался и тогда, когда наши отношения стали более близкими. Наверное, я и сейчас ошибаюсь, описывая ее вот такой.

Я вижу, как она обменивается взглядом с белобрысым парнем, оглядывается по сторонам. Неподалеку видны другие дома, но ни в одном из них нет света. Грэта смотрит на них, словно прислушиваясь. На пороге, позади парня, появляется еще один мужчина — постарше, с висячими усами, толстый, огромный, с лицом, покрытым навсегда приставшим загаром. Он смотрит на капитана, явно намеревающегося войти, но не отступает ни на сантиметр.

— Позвольте, — говорит капитан.

У него сильный американский акцент, голос твердый. Но те двое продолжают стоять неподвижно. Капитан

¹ Гостиница (нем.)

удивленно смотрит на них. Его способность всему удивляться в какой-то мере сокращает дистанцию, с которой он, американец, привык смотреть на всех нас. Вперед выступает Грэта и что-то говорит по-немецки. Оба незнакомца освобождают проход.

Едва войдя в дом, Сандра без всякой причины начинает смеяться, заглядывая во все углы. Она ходит, покачивая бедрами, как девчонка, которой хочется обратиться на себя внимание, но эти ее повадки только раздражают. Белобрысый возникает перед ней и нетерпеливо направляет девушку в небольшой зал, куда уже успел пройти капитан. Я слышу, как он громко говорит:

— Кушать...

Чувствую, что он хочет произнести это веселым голосом, но эффект получается совсем иной. Грэта, например, сразу посерьезнела. Веселость ей как-то не идет. Когда лицо у нее серьезное, она очень красива. Серьезной же Грэта бывает часто. Она то сосредоточивается, замыкается в себе, то, наоборот, выходит из себя, в общем, отстраняется от тебя, и тогда начинает казаться, что она не с тобой, а с кем-то другим, невидимым... Когда мы встретились впервые, в руках у нее был букет цветов и она тотчас протянула его мне. Я не знал, куда девать цветы, и сказал ей об этом. И еще я заметил, что горные цветы совсем не пахнут.

— Цветами надо любоваться, а не нюхать их,— ответила она и отвела взгляд. Тут как раз и нашел на нее один из таких моментов, о которых я уже говорил.

Сегодня, когда я это пишу, мне припоминается, что я тогда подумал, наблюдая за ней. Ну чем не сюжет для фильма? Мысль возникла из предчувствия, что Грэту я больше не увижу, но что так или иначе она останется в моих воспоминаниях на всю жизнь.

Я понимаю, что тема эта недостаточно кинематографична, и все-таки мне всегда хотелось сделать фильм о потоке чувств, который один человек может передать другому и который этот другой пронесит в себе вот так, через годы. Он подхватил этот поток, прочувствовал, приспособился к нему, то есть позволил ему стать частью его личной жизни, а потом, с течением времени, зачеркнул. Какой абсурд: никто не пытается сохранить чувства, мы расшвыриваемся ими, а сами постепенно

превращаемся в производное всех тех встреч, которые у нас были в жизни. Только сомножители этого производного утрачены.

Стены небольшого зала, где мы разместились, обшиты деревом, столы и стулья тоже деревянные, массивные, печь облицована изразцами, понизу тянется лавка, а наверху устроена лежанка. Обстановка настолько традиционная, что хочется сразу уйти: тирольский стиль подходит только тирольцам. А вот капитан, похоже, чувствует себя здесь как дома. Заказывает сосиски, ветчину, шпиг, пиво и тминный хлеб. Белобрысый записывает заказ и исчезает. Я подхожу к Грэте, а она, полуобернувшись ко мне, объясняет:

— Это дом Андреа Хофера. Ты знаешь, кто такой Андреа Хофер?

Я знаю. Это тирольский патриот, расстрелянный в Мантуе по доносу. Знаю я и то, что доносчика звали Шраффл и что владелец этой гостиницы тоже Шраффл. Мне не известно только, является ли толстяк-хозяин наследником того печально известного Шраффла. Однако у него вид человека, стыдящегося своего имени, кажется, что печать этого стыда лежит даже на стенах гостиницы.

Дом хорошо сохранился. Внутренняя деревянная обшивка удачно сочетается со светлыми наружными стенами. На подоконниках неизменные горшки с геранью, крыша с крутым скатом — черная, и ее чернота сливается с чернотой неба.

В дверях вновь появляется белобрысый. Грэта идет ему навстречу и обменивается с ним парой коротких фраз. Парень выходит, Грэта следует за ним, а я — за ней. Он подводит нас к какой-то двери и открывает ее. Мы попадаем в темную комнату. Щелкает выключатель. В углу комнаты со знаменем в руке стоит Андреа Хофер. Это статуя в натуральную величину из раскрашенного дерева, до того отполированная и гладкая, что кажется восковой, и потому впечатление такое, будто перед нами Андреа Хофер собственной персоной. На стенах выцветшие гравюры. Хофер выступает с речью, Хофер на тайной сходке, Хофер перед взводом наполеоновских солдат — в синей форме и с длинными винтовками — в тесном дворике казармы, напоминающей

Grande Illusion. (Одного залпа оказалось недостаточно, чтобы убить этого человека. В него стреляли двадцать раз, так что Хофер наконец не выдержал и крикнул:— Как же плохо вы целитесь!) В комнате есть еще стол, а на нем — книга, в которой расписываются посетители.

Грэта протягивает мне ручку одним из самых своих непринужденных жестов и не замечает, что я кладу ее на место, так и не расписавшись. Таков мой личный протест против белобрысого, относящегося к нам с нескрываемым недоверием.

Между тем белобрысый торопливо направляется к двери. Прежде чем он успевает ее закрыть, я замечаю, как мимо проходят двое мужчин с набитыми рюкзаками за спиной, а за ними третий — без рюкзака. И если по одежде и загорелому лицу можно угадать в нем жителя гор, то бледные лица первых двоих выдают в них горожан. В прямоугольнике окна видно, как они проходят под висящей у входа лампой, на минуту останавливаются, а потом исчезают в темноте. За спиной я ощущаю присутствие Хофера со знаменем в руке. Грэта стоит рядом со мной. Я угадываю в ней то же чувство напряженного спокойствия, какое испытываю и сам. Не из любопытства, а просто чтобы нарушить молчание, спрашиваю:

— Контрабанда?

Парень даже не думает отвечать, в глазах его сквозит презрение. Этот его насмешливый и такой вызывающе-наглый взгляд совершенно невыносим, и я говорю Грете:

— Послушай, скажи своему соотечественнику, что капитан — американец, и ему совершенно наплевать на то, что делается в этом заведении, и что я тоже...

Она прерывает меня:

— Он прекрасно понимает по-итальянски.

— Тем лучше.

Я хотел еще сказать, что мне тоже наплевать на все эти незаконные делишки, но пусть даст мне посмотреть, только посмотреть, а если потом он будет настолько любезен и растолкует некоторые вещи, я буду только благодарен. В Мерано я слышал о контрабандной торговле и о людях, старающихся не связываться ни с другими людьми, ни с законом. Но не сказал ничего. Даже разговаривать с этим типом расхотелось.

Снаружи кто-то толкает закрытую дверь, белобрысый открывает ее. Входит Сандра.

— Этой хибаре, наверно, сто лет,— говорит она, и в ее

голосе звучит нетерпение,— но неужели мы должны прождать еще столько же, пока нас накормят? Я есть хочу.— На лице Грэты появляется наконец улыбка, и мы все вместе направляемся в зал. На одном из столов между тем уже появилось пиво. Капитан наполняет кружки, торжественно поднимает свою и вдруг роняет ее на стол. Кружка не разбивается, но пиво расплескивается во все стороны. Капитан смотрит на нас счастливыми глазами, словно только этого он и ждал: теперь-то и начнется веселье. Но ничего не начинается. Сандра хватается салфетку и принимается все вытирать. Она несколько раз проводит обнаженной рукой перед Грэтой, и та одним из своих очень естественных жестов гладит ее руку: безотчетный жест — изящный и в то же время чувственный, и в этой чувственности угадывается необыкновенная нежность, вроде той, что связывает трех женщин в поразительном фильме Бергмана «Бал неблагодарных». Жест настолько сдержанный, что остается незавершенным. Впрочем, на это и времени нет: не знаю, какое таинственное предчувствие заставляет Грэту отнять свою руку буквально за долю секунды до того, как снаружи до нашего стола доносятся какие-то звуки, от которых начинают звенеть бутылки и кружки, а мы все вздрагиваем. Рев автомобиля, а может, даже нескольких автомобилей, голос или несколько голосов и крики. Что кричат — не знаю, но в голосах чувствуется какой-то странный эмоциональный накал.

Капитан оборачивается, чтобы посмотреть в окно. Похоже, он ждет продолжения. Но звуки проплыли мимо, растаяли, и вновь наступила тишина — такая, какой она и должна быть. Тишина, наполненная такими легкими шумами, как поскрипывание дерева, тиканье часов. Я тоже смотрю в черный проем окна, но почему-то нет ощущения, что его чернота — часть этой ночи в горах, совершенной и неподвижной, как сами горы, вечной и торжественной. Кажется, эта темень окутала землю для того, чтобы скрыть бог весть какие дела, жесты, слова, мысли, которых нам не полагается видеть, не дано постичь.

— Как называется это место? — спрашивает капитан.

— Сан-Леонардо, — отвечает Грэта.

— Моего дядю тоже зовут Леонардо, — говорит Сандра.

Грэта, выгнув шею, откидывает голову назад и о чем-

то спрашивает парня, стоящего у нее за спиной. Белобры-
 сый вяло отвечает, а она переводит его слова (интересно,
 почему он не говорит по-итальянски, раз уж он знает
 язык?).

— В тридцати километрах отсюда — граница.

— В тридцати километрах... — повторяю я и прики-
 дываю, что для пешехода это многовато. Словно прочи-
 тав мои мысли, Грэта поясняет, что контрабандисты по
 пути делают привалы. Никакого контроля здесь нет.
 Сандра суматошно машет руками.

— Уфф... ну зачем?.. — говорит она и затихает.

Все взгляды обращены на нее.

— ...зачем все эти разговоры? Принесут нам когда-
 нибудь ветчину или нет?

Через несколько минут пиво и два больших блюда
 с ветчиной, шпигом и темным хлебом уже стоят посреди
 стола. Пиво крепкое, ударяет в голову. Сандра закрывает
 глаза, делает глоток и прижимает руку к груди, словно
 сдерживая икоту.

— Какое оно красивое... с этой пеной...

Опустив пальцы в кружку, она набирает немного
 пены, подносит ее к губам и с гримасой отвращения втя-
 гивает в себя.

— ...но мне не нравится.

— А вино тебе нравится? — спрашивает капитан.
 Ему пришла в голову идея смешать пиво с вином. Он
 смеется, изо всех сил стараясь показать, что никогда
 еще в жизни ему не было так весело. Однако весело
 только ему. Отведя бокал, он смотрит на свет, как быстро
 поднимаются в нем пузырьки — признак того, что вино
 натуральное. Мы все ждем, что он сейчас выпустит из
 рук и бокал, но капитан опустошает его одним духом,
 причмокивает губами и, оглядев всех нас с улыбкой,
 относящейся не к вину, а к следующей банальной фразе,
 говорит:

— Вот это жизнь, ребята.

И всем ясно: имеется в виду не вино, а то, что мы вот
 сидим все вместе за этим столом и нам хорошо, а те,
 другие, бродят где-то по горам...

Тишина сгущается еще больше и длится дольше.

— О чем ты думаешь?

Это голос Греты «за кадром». Я оборачиваюсь.

— Грэта,— начинаю я тихонько,— послушай. Сегодня вечером мы здесь — статисты. А главные действующие лица — они.— Я указываю на входную дверь.— Почему бы нам с тобой не возобновить наш разговор?

— Какой разговор?

— А тот, что начался в джипе.

Я намекаю на то, что ее нога прижималась тогда к моей. Она, надо сказать, вовсе не прижимала ее, просто я чувствовал исходившее от нее ласковое тепло.

— Да мы ни разу и рта там не раскрыли.

Она улыбается, ожидая, что я скажу еще. Но я принимаюсь разглядывать печь, голубые узоры на кафельных плитках: на стыках они обрываются, а потом, словно перепрыгнув через границу, продолжают на следующей плитке. Вдруг мне приходит в голову, что я тоже занимаюсь контрабандой. Разве не контрабанда — выражать Грете чувство, которого у меня к ней нет? С другой стороны, разве не этим мы занимаемся ежедневно на протяжении всей своей жизни, стараясь сделать наши чувства подходящими для любого случая?

Опять скрипит, закрываясь, дверь. Белобрысый парень убрался к чертовой матери. С лестницы доносится шум шагов: лестница деревянная, и шаги получают гулками. Прислушавшись к ним, капитан кричит:

— Open the door!¹ Открыть!

Но дверь остается закрытой. Капитан вскакивает из-за стола. Я бы сказал, что делает он это неохотно, словно вскакивать вот так — не в его характере. Через секунду капитан уже в прихожей, где сталкивается с толстяком, который раздраженным жестом показывает, чтобы он убрался обратно. С ловкостью, какой никто от него не ожидал, капитан отталкивает толстяка и загораживает выход, выказывая решимость не сдвинуться с места ни на шаг — так он поражен зрелищем, открывшимся его взору. По лестнице спускается женщина. На ней зеленый платок, темные брюки, подбитые гвоздями башмаки. В ее бледном лице угадывается напряженность.

— А это еще кто? — спрашивает капитан.

Оба австрийца делают вид, будто они не слышат вопроса. Капитан, сунув руки в карманы, отставляет одну ногу, принимая позу человека, намеревающегося ждать долго. Дело не в том, что ему не отвечают, он и не ждет

¹ Открыть дверь! (англ.)

ответа. Но что-то изменилось, появление нового действующего лица произвело определенное впечатление.

Женщина остановилась на последней ступеньке. Ясно, что ей хочется поскорее уйти и что этот полупьяный, загараживающий дверь человек — препятствие, которое надо преодолеть, но как это сделать, она не знает. Женщина не испугана. Судя по всему, она считает, что ситуация, в общем-то, не так уж серьезна. Но может осложниться. Вот почему она колеблется. По-видимому, капитану больше всего не нравится снисходительный взгляд, которым она его награждает, и он, мобилизовав весь свой *savoir vivre*¹ и отвесив глубокий поклон, приносит:

— Eine Dame zum plaisir.

Фраза эта в устах такого человека, как он, звучит пошло, и непонятно, что именно заставляет его на протяжении нескольких секунд стоять, согнувшись пополам, — почтение к даме, глупое шутовство или чувство стыда. Как бы там ни было, но поза эта неудобна: долго так не прстоишь. Мы с Грэтой переглядываемся. По-видимому, кому-то из нас или Сандре, появившейся на пороге зала, следует прийти к нему на помощь. Но мы продолжаем стоять как вкопанные. Сандра, должно быть, чего-то опасается, чего-то недопонимает, а мы с Грэтой, даже сами себе в том не признаваясь, как раз и хотим, чтобы капитан упал: тогда женщина сможет выйти.

Тут, сообразив, что его игра проиграна, капитан меняет тактику. Как это бывает с людьми, привыкшими пить, он выпрямляется и, вполне овладев собой, поворачивается ко мне и подмигивает, едва заметно кивнув в сторону женщины. Иными словами, он вроде бы призывает меня в союзники, вынуждая вместе с ним выпутываться из этой неприятной ситуации.

Итак, прежде всего — женщина. Странно, как же я раньше не заметил, до чего она красива. Может, ее взгляд, эти придающие такую выразительность ее лицу бледные тени под глазами или стройный стан заставляют меня пересмотреть свое отношение к ней? Одного только я никак не пойму: почему она терпит вызывающее поведение капитана. Впрочем, вообще не поймешь, что у нее на уме. По тому, как она смотрит на нас, я, кажется, начинаю догадываться, что все силы, которым она броси-

¹ Здесь: запас светских манер (франц.).

ла вызов в этот вечер, сейчас воплотились в нас. Мы — это порядок, мы — это закон, конформизм и так далее и тому подобное, вплоть до власти. Или просто нахальные приставапы. Ее же появление для нас — неожиданность, этакое развлечение. Только оно и может, как говорится, придать смысл нашей вечеринке. И потому мы не должны ее отпустить. Конечно же, именно эту мысль хотел внушить мне капитан своим подмигиванием.

Грэта делает шаг вперед и останавливается у меня за спиной. Я чувствую на себе ее взгляд, и этот взгляд побуждает меня к действиям. Грэта немка и смотрит на меня по-немецки, пронизывая насквозь, буравя взглядом мой затылок. Я беру капитана под руку и подталкиваю его к залу. Он стал послушным, теперь можно доверить его Сандре. Повернувшись, я замечаю, что женщина разговаривает с Грэтой. Меня удивляет, что голос у нее такой бесцветный — словно она старается обращать на себя как можно меньше внимания. Между ними происходит короткий, неожиданно конфиденциальный диалог. На прощание они даже пожимают друг другу руки, как давние подруги.

Когда женщина уходит, мы вновь усаживаемся за стол. Но теперь все уже не так. Мы сами уже не те, что были прежде. У ветчины, шпига, вина другой вкус. Я спрашиваю у Грэты, о чем она говорила с той женщиной.

— У нее неприятности,— отвечает Грэта серьезно. Какое же у нее лицо, никогда не устаю на него смотреть. Вообще, она вся создана для того, чтобы на нее смотреть. Одна мысль, что она может сдвинуться с места, то есть исчезнуть из моего поля зрения, для меня невыносима. Вот почему я вздрагиваю, когда она (прошло уже, наверное, с полчаса) поднимается и говорит:

— Поехали отсюда.

Мы расплачиваемся и уходим. Тот, что с усами, провожает нас до дверей и останавливается рядом с белобрысым, который тоже вышел и стоит с таким видом, будто и не уходил. Капитан окидывает их вызывающим взглядом.

— What's the matter...— начинает он.

Но мы заталкиваем его в джип, и я сажусь за руль. Оба австрийца стоят неподвижно и молча смотрят на нас. Они не двигаются с места даже тогда, когда я, вывернув руль, вывожу машину на дорогу. Я уверен, что они

продолжают стоять и смотреть до тех пор, пока скользящий по стволам деревьев свет наших фар не исчезает окончательно.

То, что свет фар, падая в темноте на стволы деревьев, оставляет на них след, я заметил однажды, когда, направив фары на какой-то дуб, вышел из машины и посмотрел. Кора дерева кишела муравьями, сновавшими туда-сюда с обычным для них бессмысленным проворством. Лишь на месте, освещенном фарами, муравьев не было. Они обходили его по периметру так, что ни один не попал на светлое пятно. Муравьи продолжали огибать это место и тогда, когда я погасил фары и света не стало. Навреное, только для меня, а не для них.

Проехав пару километров, мы останавливаемся. Капитан увидел усыпанные плодами яблони на верху откоса, который тянется вдоль дороги, и ему захотелось яблок. Мы молча начинаем карабкаться по склону, но нам так и не удается добраться до сада, который отделяют от нас густые заросли лиственницы. Мы добираемся до поляны как раз в тот момент, когда выглядывает луна, и трава в ее свете опять становится зеленой. Кило синьки синее, чем полкило, говорил Гоген. А здесь природа разлила зелень тоннами. Мы пересекаем поляну — теперь уже просто из потребности двигаться вперед, куда-то пойти, и попадаем в густые, с виду совершенно непроходимые заросли. Некоторое время мы идем вдоль чащобы, пока не оказываемся на прогалине, с которой начинается тропа. Сворачиваем на нее. Для глухой лесной тропы она слишком прямая, слишком правильная, неумолимая, как и вся эта масса деревьев, глядящих на нас равнодушно, даже враждебно. Сквозь ветви пробивается лунный свет: его пятна чередуются с пятнами тени, и мы ступаем по ним, почему-то стараясь не шуметь.

Вскоре капитан и Сандра сходят с тропы, сказав, что яблоки надо искать на другой стороне. А мы с Грэйтой, уговорившись встретиться с ними у джипа, продолжаем идти вперед.

Где-то далеко стреляют, эхо выстрелов разносится по долине, и в душу закрадывается тревога. Именно тревога, а не страх. К нам эти выстрелы не имеют никакого отношения. Если бы у меня была винтовка, я бы тоже стрелял,

чтобы включиться в таинственную круговерть этой ночи. Вдруг Грэта берет меня за руку и показывает на что-то сквозь листву. Подходим ближе. У края другой поляны, поменьше, виднеются две фигуры, залитые лунным светом: мужчина и женщина. Я вообще предпочитаю ночью свету дневной, ослепительный солнечный свет — свету луны, каким бы впечатляющим он ни был. Но иногда луна светит так, что не придает освещаемой сцене идиллического оттенка. То, что происходит в лесу, могло бы напомнить мне сцену в парке из фильма «Блоу-ап», если бы время не поменяло события местами: пока «Блоу-ап» еще нет и в помине. И вообще, там у меня будет безлунная ночь, подсвеченная лишь неоновой рекламой. Здесь же над нами огромный золотой диск. Кажется, будто он не поднимается, а специально опустился, чтобы осветить то, что должно сейчас произойти.

Такой же ночью, как эта, во время последней войны в одном городке, в Абруццах, убили немца. Я прятался на чердаке с двумя друзьями и смотрел через щель вниз, на площадь. Одни убегали, другие, наоборот, бежали к дому, в котором это случилось. Не знаю, что бы я отдал за возможность выйти на улицу. Мы просидели на чердаке взаперти целый месяц, скрываясь от депортации, и по ночам я почти не спал. Смотрел на луну и все пытался понять, почему она вызывает у меня такое неприятие. Есть в лунном свете что-то мертвенное, что-то томительно тревожное. Мы знаем, что поверхность у этого небесного тела белесая, меловая и на близком расстоянии производит удручающее впечатление. Мы знаем также, что луна светит не своим, а отраженным светом. И то, что мы видим, лишь отражение ее невыносимой унылости. Между нами и остальным миром появляется завеса голубоватой дымки, подчеркивающей контрасты. Черное становится еще чернее, а белое и вся гамма пастельных тонов приобретают одинаковый землистый оттенок. Наши лица утрачивают свою материалность, а предметы, которые днем кажутся живыми, настолько они изменчивы, застывают в мучительной неподвижности.

Какая-то непонятная алхимия действует на человека. В ту ночь в Абруццах она, наверное, околдовала его и толкнула на убийство: до чего же мало было нужно, чтобы он потерял голову от ревности — всего какая-то сомнительная попытка совратить его девушку. Может, и немец и девушка тоже были околдованы. Когда тот

человек вошел в комнату, они обнимались. Свой автомат немец прислонил к стене. Человек схватил автомат, догнал немца уже на лестнице и выпустил очередь ему в голову. Тело убитого катилось по лестнице до самой двери. А за дверью виднелась площадь, освещенная погребальным факелом (Шарль Фурье), который зовется у нас луной.

Женщина, стоящая на поляне, — та самая, которую пытался задержать капитан. Мужчина незнакомый. Он строен и, судя по жестике, уверен в себе. До нас доносятся их едва различимые голоса: сначала ее, потом, после паузы, его. Мужчину и женщину разделяют метров тридцать, но они говорят тем «театральным шепотом», который позволяет им слышать друг друга так, словно они стоят рядом. Фразы чередуются без накладок, с безукоризненной ритмичностью. Я спрашиваю у Греты, схватывает ли она смысл их разговора.

— Только отдельные слова. Очень уж тихо они говорят.

Спустя мгновение я различаю какой-то новый звук, выбивающийся из ритма: вроде бы кто-то всхлипывает. Перевожу глаза на Грету: да, это она. Плачет. Второй раз за этот вечер ее реакция опережает то, что должно случиться секундой позже. Раздается выстрел. Ближе, чем те, прежние, но я не могу с уверенностью утверждать, что стрелял мужчина. Этот выстрел, прогремев, тоже затихает в долине, молчание гор хоронит его.

Женщина исчезла. А мужчина остался, но сразу же покидает свое место. Он затрачивает очень много времени, чтобы пересечь поляну, потом так же долго смотрит с противоположной стороны туда, где была женщина, где, быть может, она есть и сейчас — бездыханная. А потом на лес, на то место в лесу, где женщина могла скрыться. В мозгу у меня проносятся оба эти предположения. Поскольку я что-то подозреваю, надо хотя бы попытаться догнать незнакомца, побежать за ним. Почему я не сделал этого? Почему я остался на месте и продолжал смотреть на поляну даже тогда, когда мужчина уже исчез и смотреть, собственно, было уже не на что?

Я помню, как в моем мозгу, словно молния, блеснула мысль: не было на свете такой причины, из-за которой мы должны были находиться в том месте и в тот момент. Мы — два никому не нужных свидетеля. В душе я про-

тестую против происшедшего, но с места не двигаюсь.

Потом я обнимаю Грэту за талию, движимый единственным желанием утешить ее (но в чем?), и веду к джипу. Остальные уже в машине. Сандра уписывает яблоко, словно сейчас утро. Капитан поскучнел, взгляд у него ленивый, глаза — словно листья на ветру (где я вычитал эту фразу?). Мы возвращаемся. Колено Грэты снова касается моей ноги, и это прикосновение исполнено такого нежного участия, что мне уже не хочется возвращаться домой. Я делаю разворот и веду машину в противоположном направлении. Дорога идет под гору, и мы едем с выключенным мотором. И с выключенными фарами.

Мы скользим по смутно белеющей в темноте дороге в сторону границы, слышно лишь, как в тишине под колесами шуршит гравий.

С ТОСКИ

В одном из баров на площади Болоньи в Риме за мой столик, не спросив разрешения, садится девушка. Она очень взволнована. Рассказывает, как только что прямо у нее на глазах похитили человека. Два парня, даже не пряча лиц, схватили какого-то прохожего и, втолкнув его в машину, умчались на большой скорости. Они были вооружены, и никто не смог ничего предпринять.

У девушки красивые темные глаза и странная манера смотреть. Смотрит на тебя, и вроде бы слышишь шелест. Выясняется, что она работает горничной у одной старой синьоры, бывшей преподавательницы истории. И живет той же жизнью, что ее семидесятилетняя хозяйка. Весь мир — за оконными стеклами, и ежедневно, поближе к вечеру, девушка совершает прогулку по этому миру, то есть по кварталу, в котором она живет. Когда она возвращается домой, хозяйка уже спит, и девушка с тоски принимается читать историю Италии.

Как-то на улице она останавливается поболтать с парнем примерно ее же возраста. Он не очень разговорчив. Ей он нравится. Однажды он робко признался, что и она ему небезразлична. В общем, девушка не устояла. Так ее затащило в орбиту его жизни: терроризм, подполье, тюрьма, побег...

Все с тоски.

ДЕНЕЖНАЯ ПУСТЫНЯ

В одном удивительно красивом месте я обнаруживаю среди зелени мертвого мужчину. Я иду по высокой траве и едва не спотыкаюсь о его тело. Самоубийца, скажут потом. Я не впервые вижу покойника, но прежде моей реакцией всегда было либо страдание, либо безразличие. А перед этим я не испытываю ни того, ни другого. Здесь что-то иное. В его мертвом теле сохранилась поразительная жизненная сила. Мне кажется, я слышу биение его пульса, угадываю его мысли, смятение чувств, толкнувшее его на такой шаг. Этот покойник близок мне, близок так, как никогда не был бы при жизни.

Очевидно, он умер недавно. Его кожа еще не приобрела характерной призрачной бледности. Если мне когда-нибудь понадобится подсказать актеру позу умершего, я знаю теперь, как ее описать. Он лежит на боку, правая рука покоится на шее, пистолет валяется в траве, словно он отшвырнул его в самый последний миг, когда курок уже был спущен. Запоздалое раскаяние. Я бы сказал, что ничего в этом человеке не изменилось. Просто он вполне естественно перешел из одного состояния в другое. На правом виске у него маленькая дырочка — аккуратная, чистая, ни единой капли крови из нее не вытекло. Глаза открыты — значит, он хотел умереть, глядя на что-то. Но на что? Линия, продолжающая этот взгляд, ведет к живой изгороди из кустов боярышника. Над изгородью возвышаются вязы, а среди вязов виднеется дом — часть розового фасада с темным окном посередине. Это окраина, за домом начинается город, Болонья. Городские шумы сюда не доходят. Зато очень отчетливы звуки, голоса, шумы, доносящиеся из дома или из комнаты, которой принадлежит это окно. Интересно, кто там живет? Умереть, глядя на окно: не покажется ли в нем женщина, умереть в тот самый момент, когда женщина выглянет, хотя она, возможно даже услышав звук выстрела, не обратила на него внимания.

Нет, это не история несчастной любви. Тут все связано с деньгами. Деньги всегда вызывали у меня необычайное любопытство. Не интерес, а именно любопытство. Готовясь к работе над «Затмением», я видел, как на бирже всего за пару часов вылетали в трубу десятки миллиардов. По бесчеловечным и нелепым законам биржи всегда кто-нибудь проигрывает, но не всегда кто-то выигрывает.

В Лас-Вегасе я наблюдал за женщиной, целый вечер простоявшей у игрального автомата. Когда же автомат наконец высыпал перед ней кучу пятидесятицентовиков, она ушла, даже не взяв их. Эта женщина ни на кого не смотрела. Мне бы хотелось поговорить с ней, но в Лас-Вегасе слова немногого стоят. Куда больше ценятся они здесь, у нас: порой даже дороже денег. В этом одна из особенностей моей профессии — говорить с людьми, давать им возможность высказаться, излить душу, выступить в роли главного действующего лица какой-нибудь трагедии.

Так вот, я вошел в этот дом, выглянул в то самое окно. Покойника уже унесли, лужайка опустела, а над ней летали какие-то странные птицы. Рядом со мной стояла девушка лет двадцати четырех — младшая из двух женщин, с которыми я здесь познакомился, пытаюсь распутать для себя эту историю. Вместе с покойником они станут персонажами моих заметок, а вернее — рассказа, так как мне пришлось несколько переработать собранный материал, на основе которого я хотел сделать фильм. Если от фильма отказываешься, подобный материал становится обременительным, и я решил изложить все на бумаге, чтобы свалить с души этот груз. В общем, здесь я выступаю в роли пишущего режиссера, а не писателя.

Меня поразила не столько сама история, сколько участвовавшие в ней люди. Их убожество, их животные инстинкты, их глупость, неумение жить. И в то же время — безусловная логичность их поступков, делающая этих людей не только жалкими, но и трогательными. Зовут их Эмма, Ориелла, Леонардо.

Эмма. Тридцать шесть лет, красивое лицо с правильными чертами. В делах, относящихся к смерти мужа, использует свои связи и знакомства. Она не производит впечатления жадного человека, а если иногда и выказывает жадность, то, наверное, лишь потому, что ее это забавляет. Ее насмешливый нрав больше импонирует мужчинам, чем женщинам. Она умеет быть вызывающей и циничной, но в меру, и терпимее всего относится к отсутствию в людях предрассудков. Эмма ходит в ночные рестораны, иногда — в дискотеки. В одном из таких ресторанов она познакомилась с Леонардо. Эмма очень хорошо танцует, а во время танца любит сыпать цифрами, вести разговоры о векселях и сделках, которые она

потом скрепляет неразборчивой подписью. Можете думать о ней что угодно, считать ее честной или обманщицей — ей это безразлично, все зависит от того, что ей в данный момент устраивает. Но когда разговор заходит о семье, о детях, Эмма начинает волноваться: семья, покой, говорит она, ей нужны больше всего на свете. Но это все слова. А на деле с тех пор, как она включилась в сферу мелких финансовых операций, между нею и остальным миром, где семья — норма, встала какая-то преграда. Образ ее жизни такую норму исключает. В девять утра она уже на ногах и занята до глубокой ночи. Весь распорядок ее дня зависит от назначенных деловых свиданий. Эмма затевает множество дел сразу, но, если они не дают немедленного результата, выходит из игры. Как правило, результата этого она добивается с помощью других заинтересованных лиц, но главное для нее все же не столько сам результат, сколько приводящее к нему настоящее поэтическое озарение, та «нечаянная» поэзия, которую Поль Элюар противопоставляет поэзии намеренной.

Ест она очень мало, но хорошо. Одевается тоже хорошо, в соответствии с канонами буржуазной моды, хотя как будто и не придает нарядам такого уж большого значения. Но это неверно. Эмма очень следит за собой. Можно даже сказать, что она все время думает только о себе: ей нужно постоянно чувствовать себя в защитной оболочке (такой для зародыша служит чрево матери). Она создала себе удобный мир, она сама для себя целый мир. Вступить в него могут лишь избранные.

Ориелла. Я думаю, что покойный к числу таких избранных никогда не принадлежал. Но не делал из этого проблемы. Для проблем есть секретарша. Ориелла принимает свою роль чуть ли не с чувством вины. Она не отличается ни деловыми качествами, ни приятной внешностью. Это ей и самой известно. Зато она любит поговорить, что в их переменчивых отношениях оказывается ее силой. Чаще всего она говорит о вещах, которые ему никогда и в голову не приходили. Например:

— Представляешь, когда-то, миллионы лет тому назад, скорпионы жили в море!

Ориелла знает немножко английский. Берет уроки на курсах Берлица. Однажды утром она заходит в каби-

нет и заявляет, что вчера вечером выучила слово, очень подходящее к деньгам: zest.

— А что оно означает? — спрашивает Леонардо.

Оказывается, оно означает вкус, запах, аромат и еще что-то острое, жгучее. Вот уж о чем он бы никогда в жизни не подумал: выходит, деньги могут иметь вкус, запах. Для человека, живущего, как он, деньгами, покупающего и продающего их, словно обыкновенный товар, всегда, по его же словам, пользующийся спросом, это откровение.

Ориелла ревнует Леонардо. Отношения, связывающие его с Эммой, обладают такой силой инерции, что распространяются и на то время, когда они не вместе. Практически присутствие Эммы всегда ощутимо в его конторе. Вексель с ее подписью, принадлежащая ей облигация, чек, выписанный на ее имя, записка с ее инициалами — в общем, Эмма постоянно упоминается в их разговорах. Девушка не знает ее, никогда даже не видела. Эмма всегда старалась избегать встречи. Может, поэтому она и вызывает у Ориеллы такое любопытство: девушка расспрашивает о ней, хочет узнать побольше. Она даже требует, чтобы он объяснил, какая разница между нею и той, другой, в постели, и какие слова произносит Эмма в это время.

Когда я интересуюсь, что привлекательного находила она в покойном, Ориелла вместо одного ответа дает два. — Он был настоящий мужчина, — говорит она. Казалось бы, достаточно и этого, но, подумав немного, словно стараясь припомнить что-то еще, девушка добавляет: — И потом, он был искренним. Научился этому, имея дело с деньгами. Деньгам не соврешь, они сразу заметят.

Больше всего меня поражает логичность и конкретность ее суждений. Такая с виду рассеянная, несобранная, она единственная постигла самое себя, границы собственных возможностей, привела в соответствие с ними свои амбиции и уже на этой основе стала строить свои отношения с женщиной. Ориелла старалась полюбить его, и ей это удалось. Она старалась заставить его полюбить себя, но смерть сорвала ее планы. Теперь она не знает, как быть дальше.

— Я сделала большую ошибку, — говорит она, — отказавшись от денег, когда он ушел от меня в последний раз. Этим я подорвала свои акции. От денег никогда нельзя отказываться.

Леонардо давал ей деньги в качестве выходного пособия, и ее отказ вызвал у него раздражение, ибо вносил беспорядок в его расчеты: он чувствовал себя должником, а быть в долгу не любил. От своего отца он унаследовал очень ценный капитал — порядочность.

Леонардо. На все вопросы, которые задает ему Ориелла, отвечает добродушно и снисходительно. Не сознавая, что в выигрыше оказывается сам, так как вопросы эти доставляют ему гораздо больше удовольствия, чем ей — его ответы. Так бывает, когда мать купает ребенка и малыш кричит, пока она моет ему голову, но сразу замолкает, едва губка скользнет к его животу. Мать совершает это движение бессознательно, и в ее душе оно отождествляется с любовью. Удовольствие, которое испытывает Леонардо, слушая болтовню Ориеллы, — это его любовь к ней. На большее он не способен, но даже такой малости дать не умеет. Леонардо ничего не знает, ничего не понимает. Он делает дело. И делает лучше и успевает больше, когда он один, то есть в перерывах между моментами их близости. А поскольку делать дело для него означает зарабатывать деньги, он и зарабатывает их больше. Так ему легче сосредоточиться. Закрывшись у себя в комнате, он укладывается в постель — даже среди дня — и думает. О деле. В этот момент в нем срабатывает хорошо отлаженный механизм, приводимый в действие врожденной хитростью и накопившимся за многие годы опытом. Какой-нибудь час, и все решено — так, от уравнения к уравнению, решается задача.

Присутствие же Эммы вынуждает его к иной технике, к совместной работе, а он к ней не привык. Еще и потому, что Эмма в отличие от него не наделена тем острым чутьем, которое помогает ему в делах. Деньги хорошо всходят на выжженной земле, в тех духовных пустынях, где нет и песчинки (ведь под песком могут скрываться непредвиденные жизненные ресурсы: достаточно одного ночного дождя, чтобы они пустили ростки). Однажды я был свидетелем такого зрелища. Вечером прошла гроза, а на следующее утро, проснувшись, я увидел, что вся пустыня усеяна тюльпанами. Потрясающе. А вот пустыни денег — это пустыни камней, отшлифованных неумолимым ветром. Он сметает прочь мысли, чувства, радости.

Вот и все мои персонажи. Механика событий проста, как геометрическая теорема. Исходная ситуация типична для делового человека, который нанимает секретаршу и делает ее своей любовницей. Когда через год он встречается другую женщину и по-своему влюбляется в нее, то порывает с любовницей. Этого потребовала сама женщина.

— Я не хочу ей зла,— говорит она,— но неужели ты находишь приличным держать в конторе свою бывшую любовницу?

Этот отрезок истории их отношений не очень велик. Мне неизвестна причина разлада, приведшего к разрыву, предполагаю, что ею стала какая-то неудачная сделка. Знаю лишь, что, когда разрыв происходит, Леонардо ищет прибежища у Ориеллы, надеясь на то, что она и утешит, и скрасит его одиночество. Ему надо слышать хотя бы ее голос. А поскольку Леонардо человек практичный, он возвращает ее на прежнее место в контору. Второй отрезок тянулся дольше. Третий же был совсем коротким. Увольняя девушку, он неизменно выплачивал ей выходное пособие с учетом процента инфляции. До чего нелепы эти вечные сентиментально-денежные расчеты. Однако каждое примирение с Эммой открывает перспективу выгодного капиталовложения, предложенного ею. Что остается делать? Отказаться ему и в голову не приходит.

Последнее предприятие сопряжено с риском и требует тщательного обдумывания предстоящих действий. Дело выгорает. Оба, взбудораженные полученной прибылью, даже верят, что к ним пришло счастье. На обратном пути они решают переночевать в модном курортном местечке. Но на дворе зима. Все закрыто, все облиняло. Белесое пенистое море, сырой асфальт, голые ветви деревьев. Обстановка так же банальна, как эти хмурые тучи, проносящиеся над ними. Несколько минут они молча смотрят, как на ветру бьется в окне летняя занавеска, прислушиваются к позвякиванию колечек о стекло. Занавеска то надувается пузырем, то опадает. В конце концов они оказываются в ночном ресторане, где идет репетиция номеров к летнему сезону. Какой-то иранец поет заунывную, жалобную песню о письмах, не дошедших до адресата: «Ты говоришь, что посылала мне письма, но я их так и не получил. Я тоже посылал тебе письма, полные моих слез».

Вдруг Эмма начинает плакать. Он смотрит на нее, не испытывая ни боли, ни жалости. Возвратившись в отель, оба чувствуют себя такими разбитыми, несчастными. Возможно, так оно и есть. Поделив прибыль и подписав друг другу векселя, они расстаются.

Ориелла приводит одну любопытную подробность. Леонардо, как всегда, после очередного разрыва с Эммой приходит к ней. Но на этот раз она встречает его холодно, отчужденно. Разговор не получается. День дождливый, но светлый. На улице, прощаясь, они подают друг другу руки, то есть протягивают руки, но так и нежимают их. Ориелла говорит, что смотрела в тот момент не на его лицо, а на эти руки, повисшие в воздухе и мокрые от дождя.

Когда мужчина остается наконец один со своими деньгами, которые ничем больше не пахнут, он действительно одинок. Слишком одинок.

ПРОСТО ЧУШЬ

Место действия неопределенное. Любое совпадение с реальной действительностью случайно.

Главное действующее лицо — физик. Знающий, что такое мюон, адрон, лептон, и способный выразить их характеристики в терминах квантовой теории. Человек, весьма передовой во всем, что касается исследования невидимого мира, он обнаруживает поразительную отсталость, сталкиваясь с действительностью видимой, то есть с повседневной реальной жизнью. Насколько он открыт для нового и проницателен в науке, настолько он узкокоб и банален в вопросах житейских, особенно когда дело касается непосредственно его семьи или круга людей, к которому он принадлежит. Живут они все на закрытой территории — на пяточке в несколько квадратных километров, — лишь спорадически вступая в контакт с внешним миром. Живут рядом с циклотроном в небольших красивых коттеджах, тщательно блюдя декорум, в атмосфере микрофизики, банальностей, граничащих с поэзией научных озарений и буржуазного тупоумия.

Рабочие и крестьяне, работающие на прилежащих к циклотрону землях, смотрят на этого физика и на его коллег как на неведомых существ. Больше всего их

поражает, что говорят эти существа на одном с ними языке — простом и привычном, пользуясь теми же словами, чтобы выразить нечто такое, что с точки зрения здравого смысла — просто чушь.

НАГРОМОЖДЕНИЕ ЛЖИ

Они путешествуют впятером.

Профессор, его жена, друг профессора — антрополог, любовница друга, врач. Путешествие будет долгим и опасным. То, что происходит, типично для образа мышления, который у нас определяют расплывчатым термином «буржуазный».

Однажды профессору становится известно, что любовница антрополога влюбилась теперь в него. Это вызывает у профессора чувство неловкости: он очень дорожит добрыми отношениями с женой и не желает никаких историй. Профессор спрашивает, знают ли об этом остальные. Да, знают. И жена тоже? Да, и жена. Сама любовница сказала ей об этом. Всем сказала, кроме него. Старый глупый предрассудок — влюбленная женщина не может открыться предмету своей любви. Но жена-то, хотя бы шутя, могла ведь сообщить ему об этом?

Не сказать правду — значит солгать? Возможно. Но профессор опасается упрекнуть в этом супругу. Иногда ложь бывает полезной, иногда — вредной. Эта могла бы стать даже благотворной, привнеси она в их супружеские отношения хоть каплю ревности. А пока профессор ставит одно условие, при котором путешествие может быть продолжено: любовница антрополога будет вести себя так, будто ничего не переменялось. Никаких драм, выяснения отношений, взаимных упреков. И никаких сплетен.

На том и порешили. Но с этого момента пропадает и вся естественность поведения путешественников. Хотя и заметных проявлений неловкости тоже не наблюдается. Разве что стало чуть больше галантности в отношении к ней, чуть больше внимания к нему. Понемногу все так запутались в паутине фальши, что путешествие утрачивает всякий смысл. Четверо согласны прервать его. Пятый, профессор, — нет. Новая ситуация ему нравится и приводит его в состояние

эйфории, какой он не испытывал уже многие годы. По утрам профессор просыпается с сознанием, что в его жизнь вошла еще одна женщина. Пусть этот факт ни во что не выливается, но он придает особую пикантность наступающему дню.

Так все и идет до того момента, когда жена сообщает профессору новость: влюбленная в него приятельница внезапно увлеклась врачом. Никто в их компании об этом не подозревает, говорит жена, признание сделано только ей, чтобы она могла теперь успокоиться. Похоже, что слова ее вполне искренни. Но и это ложь. Маленькая супружеская хитрость, преследующая две цели: уберечь мужа от более решительных шагов и скрыть возникновение новых взаимоотношений между женщинами. Супружеская измена такого рода теперь уже считается не нарушением морали, а чуть ли не социальным правом, завоеванным в последовательной борьбе. В общем, она не вызывает угрызений совести. Обеим женщинам кажется, что они совершают путешествие в мечту. Мужу — что он путешествует по унылой беспредельной пустыне. Он чувствует себя обманутым, смешным в глазах жены и в своих собственных: ведь последние дни он все-таки лелеял надежду сдвинуть эту историю с мертвой точки. И нет человека, которому можно было бы излить свою печаль. По законам дружбы следовало бы выбрать для этой цели антрополога, но ему-то как раз и нельзя открыть правду.

Таким образом, и путешествие, и фильм развиваются в атмосфере двойной и даже тройной лжи. Перед пятеркой путешественников разворачиваются ландшафты необычайной красоты (предположим, что они путешествуют по Перу), луга, сбегаящие по склонам вниз, на запад, восхитительные мрачные джунгли, где множество птиц, водопадов, ущелий... на которые они и не смотрят. Эти люди лгут даже природе.

Название: «Нагромождение лжи». Для англоязычного рынка: «A Pack of Lies».

КОГО-ТО УБИЛИ

В Ферраре кого-то убили и сбросили вместе с машиной в реку поблизости от Волано. Была зима, все окружающее расплывалось в тумане. Целую ночь машина была под водой с включенными фарами.

История погибшего, если ее свести к этому последнему моменту его жизни, почти ничего нам не говорит. Что-то еще должно произойти в том же месте, той же ночью, в свете горящих под водой фар.

ОПАСНАЯ СВЯЗЬ ВЕЩЕЙ

Когда меня спрашивают, как рождается фильм, я просто не знаю, что ответить, не знаю, как именно происходит его рождение, каковы они, эти «роды», big bang, эти самые первые три минуты. И есть ли уже у образов, появившихся на свет за каких-то три минуты, своя внутренняя жизнь. Иными словами, я не знаю, рождается ли фильм прежде всего как ответ на некую внутреннюю потребность его автора, или же вопросы, возникающие в связи с посетившими автора образами, ничем другим быть и не должны, то есть все их значение — чисто онтологическое и заключено в них самих.

Приведу пример.

Вот я просыпаюсь однажды утром с головой, полной каких-то образов. Откуда, как и почему они явились, не знаю. В последующие дни и месяцы они иногда возвращаются, но я и использовать их не могу, и ничего не предпринимаю, чтобы от них избавиться. Просто присматриваюсь и делаю в уме заметки, которые переносю потом в свою записную книжку. Сейчас я вас с ними познакомлю, указав время и место (самое неожиданное) их появления.

Рим, 5 ч. 30 мин. 22 мая 1977 года.

Женщина с тростинкой в руке на южном пляже. У меня нет никаких оснований утверждать, что пляж именно южный, просто я это знаю. Женщина проводит тростинкой черту — желтую, как и сама тростинка. На женщине белая блузка и коричневая юбка, черные туфли на высоком каблуке, на шее — длинный шарф, темные волосы зачесаны назад. Цвет шарфа назвать не могу, но мне ясно, что он так же прозрачен, как и блузка. И я решаю, что женщина чужда предрассудков и очень красива. День обещает быть сереньким. Море спокойное, остеклевшее.

Париж, 9 ч. 25 мин. того же дня.

Женщина часто оглядывается назад, смотрит то направо, то налево, но без всякого любопытства.

Пляж упирается в мыс, покрытый буйной растительностью и круто обрывающийся к воде. И только тогда, когда женщина поворачивает голову в эту сторону, в ее взгляде проскальзывает тревога. Причина тревоги — фиолетовое пятно: оно постоянно передо мной, но стоит подумать, что все, что я его уже схватил, как оно ускользает.

Париж, 6 ч. 27 мая.

Утопающая в песке или пыли дорожка к пляжу. Очень крутая. По ней, упираясь копытами и поднимая облака пыли, спускаются рядом две лошади.

В клубах пыли появляется девушка.

Она поднимается навстречу лошадям и проходит между животными, словно не замечая их. Девушка пристально смотрит вперед — на кого-то или на что-то.

Но там, куда она смотрит, нет никого и ничего. Один лишь ветер. Это ветер поднимает пыль, а не лошади. Лошади исчезли.

Хива (Узбекистан), 6 ч. 45 мин. 26 июня.

Небо так прозрачно, что кажется, вот-вот увидишь за ним бесконечность. Небо — определенный цвет. Бесконечность — другой цвет, которого мы не знаем.

Для меня вдруг проясняется одна деталь: лошади принадлежат отцу девушки. Это две старые клячи. Их молодость пришлась на то время, когда она была ребенком. Сейчас им двенадцать лет, ей — восемнадцать. Отцу, когда он зачал ее, было шестьдесят девять, а ее матери — пятьдесят.

Девушка чувствует себя уродом.

Коканд (Узбекистан), 4 ч. 30 мин. 28 июня.

Я не знаю, какие отношения связывают девушку и женщину. Обе вновь явились моему взору рядом — розовый колорит девушки чуть приглушен коричневым колоритом женщины. Обе медленно идут мне навстречу, женщина на шаг впереди девушки. И все-таки они вместе. Вместе, но не соприкасаются. Это важно. Они две отдельные, четко очерченные личности, и малое расстояние, которое всегда сохраняется между ними, как раз

и есть та очень ограниченная любовная среда, в которой они существуют. Возможно, они дороги друг другу. Или думают, что дороги, а в действительности это не так. Но для кого — не так, если у их чувств нет свидетелей?

Мельбурн, 2 ч. 45 мин. 9 июля.

Женщина вновь на пляже, вместе с девушкой. Похоже, что обе чувствуют себя здесь как дома и проводят у моря большую часть дня.

Я, кажется, помню (да, у этой информации есть привкус воспоминания), что у девушки была сестра несколькими годами старше ее. Ясно, что при столь пожилых родителях сестра заменяла ей всю семью. Когда сестры не стало, девушку охватило чувство такого одиночества, такой внутренней пустоты и утраты, словно отмерла часть ее самой, и она стала искать человека, который мог бы заменить сестру и на которого можно было бы обратить все свои неизрасходованные чувства.

И вот теперь она думает, что нашла такого человека. Ей нравятся отношения, установившиеся между ними, — отношения ясные и чистые.

Сидней, 22 ч. 13 июля.

Нет, неправда, что их отношения такие уж ясные. Девушка сделала это открытие однажды вечером, заметив на себе тяжелый взгляд женщины, стоявшей у изножья ее кровати.

Нет никаких признаков, указывающих на то, чей это дом — ее или женщины. Кроме кровати — никакой мебели. Кровать у окна. А за окном видны костер и пляж. Там, в ярких отблесках пламени, бродят лошади. Когда-то, жеребятами, они носились по этому песку, резвясь на воле.

Женщина говорит что-то девушке, я не различаю слов, но слышу ее голос, и в звуке его нет ничего непонятного. Смысл сказанного (он навеян фразой из «Сарториса» Фолкнера) таков: — Если на свою беду ты кого-нибудь полюбишь, я убью тебя.

Париж, 5 ч. 30 мин. 18 октября.

Девушка с каким-то мужчиной. Не знаю, сколько времени уже прошло, но это неважно. Мужчина что-то говорит, жестикулируя обеими руками и коротко кивая головой.

По тому, как слушает девушка, можно понять, что слова его ей необходимы и сам он ей необходим. Девушка смотрит на него, как смотрела на море, — таким же замороженным взглядом.

Париж, 9 ч. того же дня.

Утро. Раздумывая над этим неожиданным поворотом истории, вижу, как за окном идет снег. Я употребил слово «раздумывая», потому что на сей раз к моей теме вернули меня не спонтанные образы. Я сам этого захотел. Мне вдруг стало ясно, что бессознательность, с которой рождается этот фильм, ни к чему путному не приведет, если я не ограничу ее какими-то рамками. Иными словами, настало время привести в систему свои мысли, именно мысли. Инстинктивное превратить в рефлексивное. Представить себе всю историю как совокупность отдельных сцен: начало, развитие действия, конец, в общем — осмыслить ее структуру. Необходимо, чтобы воображаемое стало понятным (чуть было не сказал — удобоваримым), нужно помочь ему обрести смысл. Ролан Барт говорит, что смысл произведения сам по себе не возникает, автор может создать лишь презумпцию смысла, если угодно — пустые формы, а уж содержанием наполняет их окружающий мир.

Да только может ли Барт рассчитывать на такую ненадежную величину, как мир?

С этими мыслями я смотрю, как снег падает на крыши, и мне хочется (не просто хочется, а интересно представить себе, как все это можно решить визуально) сделать так, чтобы он падал на пляж и на лошадей, хочется поставить обеих женщин у окна, чтобы они смотрели на эту картину с настроением, легко переходящим в уныние, беспокойство, тоску.

Появление мужчины можно перенести на потом. Мужчина, по-видимому, в том зрелом возрасте, когда уже нет ни терпения, ни легкомыслия, необходимых для любви, нет больше слов любви. У женщины положение иное. Она не строит никаких иллюзий относительно девушки. Она чувствует ее сопротивление, сопротивление главным образом психологическое, и решает не мешать ей — пусть делает все, что хочет, а если ее желания совпадают с желаниями мужчины, что ж, тем хуже. Или — тем лучше. Лишь бы ей самой не остаться в одиночестве. Она даже хотела убить его, но совершенно очевидно,

что при сложившейся ситуации не было бы способа
 вернее положить конец вообще всему. А вот этого, как
 ни велико ее умение владеть собой, она бы не перенесла.
 А девушка? Девушка свободнее от предрассудков, чем
 они, зато она меньше их осознает, сколь опасна связь
 вещей, в которой запуталась и она. Для нее и женщина
 и мужчина всего лишь место в пространстве, как этот
 дом, как (символ ее детства) эти лошади на пляже —
 среда, где она может жить и реализовать свои потреб-
 ности в чувствах и в чувственности.

Париж, 13 ч. того же дня.

Я опять подхожу к окну. От колючего холода панорама
 засыпанного снегом города кажется особенно четкой.
 Эта белизна создает впечатление, что передо мной
 нетронутая страница, на которой пора уже начать писать,
 или большой экран, который надо чем-то заполнить.

Я слышал, что белизна — это тень цвета, и, пока я мимо-
 ходом цепляюсь мыслью за это суждение (принадлежа-
 щее Рудольфу Штейнеру), на историю, которую я тут
 напридумывал, вдруг ложится густая тень. Все извили-
 стые ходы, домыслы, натяжки сплетаются, перепуты-
 ваются, рассыпаются. Остается лишь простая, прямоли-
 нейная история о двух женщинах, в разное время любив-
 ших одного и того же мужчину, что и стало причиной их
 связи, не менее глубокой, чем та, которая соединяла их
 с ним. Никакой ретроспективной ревности. Только
 дружба. Чувство самое светлое и непостижимое из всех.
 На этом сюжете я и остановился. Спустя несколько
 месяцев, вернувшись в Хиву, я записал все в тетрадке,
 да забыл ее там в какой-то маленькой гостинице, от
 которой в памяти сохранились лишь широкие коридоры
 да плохие уборные.

Странно, что этот сюжет, родившийся несколько лет
 тому назад, оказался идеальным дополнением к другому,
 написанному позднее и легшему в основу фильма, кото-
 рый я собираюсь снимать. В сущности, он — его продол-
 жение. И этого достаточно для вывода, что если просто
 из-за какой-то случайности он отодвинулся в моем
 сознании на второе место, значит, надо признать, что
 события выдуманные подчиняются (организуются или
 дезорганизуются) тем же мотивам и механизмам, что
 и подлинные события нашей жизни.

КТО ОН, ТОТ ТРЕТИЙ?

Так всегда: закончив очередной фильм, я с большим трудом переключаюсь на мысли о новом. Но это единственное, что мне остается и что я умею делать. Порой я останавливаюсь на каком-нибудь прочитанном стихотворении — поэзия меня очень стимулирует.

«Кто он, тот третий, всегда шагающий рядом?»

Когда строка выливается в чувство, ее нетрудно ввести в фильм.

Эта строчка из Элиота не раз искушала меня. Мне не дает покоя тот третий, что всегда шагает рядом.

В ЧАШЕЧКЕ ЛИЛИИ

«Дышать, окунув губы в чашечку лилии»...

Не помню, кто автор этой строки, но, прочитав ее впервые, я подумал об одном старом-престаром письме, которое так и просится, чтобы его включили в эпистолярный фильм.

Надо бы объяснить, что я подразумеваю под термином «эпистолярный фильм», но здесь такое теоретическое отступление вряд ли будет уместным. Замечу лишь, что кино способно обострить чувство предполагаемого собеседника, то есть человека, которому адресовано письмо, позволяет увидеть его или услышать.

Делая вид, будто она раскрывает свою душу, женщина, пишущая приводимые ниже строки, думает не столько о себе, сколько о мужчине, о том, как он воспримет письмо, как, возможно, ответит на него. Она сама провоцирует его реакцию. В общем, за строками письма мы видим скорее его, нежели ее. И поэтому, пока она пишет, я бы держал под объективом кинокамеры адресата не меньше, чем отправителя. Чтобы чувствовать, как сталкиваются их голоса.

Дорогой мой,

ты приходишь ко мне по воскресеньям — тем и кончается моя неделя. Я хочу сказать, что больше так продолжаться не может — слишком мучительно дожидаться конца недели, чтобы с понедельника начинать все снова. Я чувствую, как надежда покидает меня. Что делать? По-твоему, еще можно что-то сделать? Вчера

вечером я легла в постель раньше, чем обычно, хотелось поплакать над собой, подумать, облегчить душу, да так и не сомкнула глаз. Мне никогда еще не приходилось видеть, как живет ночная комната. На столе стояла лилия, и комнату затопил ее аромат. В глубине чашечки цветка всегда таятся тень, от которой сам он кажется еще белее. Я окунула губы в эту тень и вдыхала запах лилии до головокружения. Заснула я уже сегодня утром. Сегодня — понедельник.

КОЛЕСО

Женатый мужчина (детей нет) уже два года имеет любовницу. Жена все знает. Сколько раз она требовала положить конец этой двойной жизни. Муж обещал, просил потерпеть.

— Уверяю тебя, все пройдет. Ты же знаешь мой характер.

И так — два года. Мужчине лет сорок, он худощав, лицо у него необычайно выразительное, но движения неторопливые, вялые.

Жену зовут Патрицией. У нее белая кожа, светлые глаза, пухлые руки. Человек она вообще беспокойный, а теперь и подавно. Выносить всю эту историю с любовницей ей больше нелегко, и однажды вечером она ставит перед мужем ультиматум:

— Либо она, либо я.

Поскольку муж никак не может принять окончательного решения, она от него уходит. Пока — в гостиницу. Он сам ее туда провожает.

Из гостиницы Роберто выходит удрученный. Он не знает, как отнестись к своему положению, что делать в первые часы неожиданного одиночества, как освободиться от этого гнетущего чувства собственной вины. И от горького осадка на душе, оставшегося после ночного переезда жены в гостиницу. Об их семейной жизни не так уж много приятных воспоминаний. Поделиться бы с кем-нибудь своими горестями, но кто захочет выслушивать среди ночи твои жалобы? Разве что любовница. Как лицо заинтересованное, она меньше всех подходит для этого, но выбора у него нет.

Придя к ней и заключив ее в объятия — такую сонную, нежную, он сразу же отдается страсти. Ольга —

девушка с сияющими глазами и удивительно правильной формы носом. Все в ней кажется совершенным — от характера до замечательной способности оказываться всегда именно там, где ее и рассчитываешь увидеть: если ты ее ищешь в каком-то месте, она непременно там и будет. Ольга из тех женщин, само существование которых на свете доставляет радость.

Роберто все ей рассказывает. Она воздевает руки, словно желая сказать своим жестом: я-то чем могу тут помочь? Однако жест этот уже сам по себе располагает к слезам, и по ее щекам медленно скатываются несколько слезинок. Роль, которую он и его жена отводят ей, Ольга отвергает. Она готова уйти с их дороги, отказаться от Роберто, и если нужно, то и вовсе не показываться ему на глаза. Зачем причинять кому-то страдания? От возбуждения лицо у нее покраснелось, глаза сверкают. Собственное волнение еще больше распаляет Ольгу: в этом вся она.

— Если ты уйдешь, — говорит Роберто, глядя на нее жадными глазами, — я буду страдать.

Но когда на следующее утро он просыпается, впервые после женитьбы один, пережитое накануне нервное напряжение спадает, и на него наваливается ужасная тоска. Днем у него много дел. Плохо ли, хорошо ли, он с ними справляется, а вечером идет в гостиницу, к жене, которую застает в компании одной их общей приятельницы. Обе навеселе. Ему и раньше доводилось видеть их в таком состоянии: есть у них эта привычка время от времени таким дурацким способом демонстрировать свою независимость.

— Могу я составить вам компанию? — спросил он однажды.

— Тебя только не хватало, — ответили ему. — Если мы будем пить не одни, какая же это независимость?

Патриция сидит на краю ванны, в которую ее только что стошнило. Струя зловония ударяет ему в нос. Приятельница сидит на полу в позе «полулотоса» и в руке, словно цветок, держит стакан. Увидев Роберто, она поднимается и выходит. Патриция начинает говорить заплетающимся языком:

— А ты знаешь... знаешь, что мне никогда не было двадцати лет? Когда я вышла за тебя, мне было восемнадцать, а теперь — пожалуйста — уже тридцать, и я одна.

Она совершенно убита и, обхватив руками его шею, всхлипывает: — Не оставляй меня... не оставляй! — И что-то лепечет, как прежде, когда она еще говорила ему «люблю». И он прижимает ее к груди, тоже как прежде, отчетливо сознавая, что все совсем не так, как было тогда. Ощущения силы, которое он открыл в себе, живя рядом с ней, больше нет. Теперь в нем говорит только совесть. Нужно успокоить жену, обещать, что он ее не покинет. Пусть только вернется домой.

Патриция отшатывается, словно ее толкнули. Нет, домой она не вернется до тех пор, пока он не оставит ту, другую. Что побуждает его ответить — ладно, все будет, как хочешь ты, — непонятно. Ни сожалений, ни тоски не испытывает он, наблюдая, как вновь начинает пускаться ростки то, что естественным путем уже давно увяло. Возможно, он говорит «да» потому, что эта женщина для него как бы умерла, а волю мертвых надо уважать. А может, он просто чувствует, что надо поскорее прекратить этот спектакль, для которого у него нет готовых реплик. В общем, он заявляет, что сейчас же пойдет к Ольге и сообщит ей о своем решении.

В дверях он сталкивается с приятельницей, которой достаточно взглянуть на его лицо, чтобы угадать смысл его молчания, понять, что произошло.

— Не делай глупостей, ничего этим не поправишь, — говорит она тихо. Вместо ответа Роберто наклоняется и целует ее. Такое между ними бывало: поцелуются — тем дело и кончалось.

У входа в дом под деревом Роберто ждут его родители. Роберто приходится придумывать какую-то причину, объясняющую отсутствие жены. Его родители очень любят Патрицию. На словах. В действительности она для них как бы не существует. Есть он, сын, а та, что живет рядом с ним, стала чем-то вроде дополнения к нему. Его мать — женщина очень занятая, она любит вмешиваться в чужие дела и вечно взбудоражена. Отца же ничьи дела не интересуют, и он спокоен. Свое отсутствие интереса к людям он возмещает разговорами. Сам себя слушает, сам себе доставляет удовольствие. Но у Роберто голова слишком забита собственными делами, чтобы выносить его мучительное празднословие.

— Мама, и как ты до сих пор его не убила? — спрашивает он, направляясь к дверям.

Спустя четверть часа он уже у Ольги. У девушки такой

вид, словно она только для того и живет, чтобы ждать его. Нежная, прекрасная, влюбленная — как всегда. Роберто в голову даже не приходит сказать ей то, что он собирался сказать и что обещал Патриции. Наоборот, беседа их развивается в совершенно противоположном направлении. Они даже обсуждают вопрос о женитьбе — оформить все можно, ну скажем, в Мексике, тогда у них заодно получится и свадебное путешествие.

Они проводят вместе всю ночь, проявляя беспечность, в которой, однако, ощущается какая-то нервозность, хотя сами они ее не замечают.

Проходит время. Матримониальные намерения крепнут. Роберто и Ольга видятся ежедневно, а по вечерам ходят иногда в ресторан. Однажды в ресторане Роберто встречает Патрицию: она пришла туда в компании каких-то жалких типов. Жена весело приветствует его, и он слишком поспешно отвечает ей, чтобы не выдать своего огорчения. Приходится вести Ольгу в другой ресторан, но вечер испорчен. Еще и потому, что Ольга допускает ошибку. Сегодня именины Роберто, и она, сев за стол, вынимает из сумки небольшой пакет и протягивает ему. Это подарок. Роберто вертит пакет в руках. Они живут вместе меньше года, и такой ситуации у них еще не было. Ольга не знает, что Роберто не нравится, когда ему делают подарки, поздравляют, он не любит говорить «спасибо». Вот и теперь, не развернув пакета, он кладет его в карман. И думает о Патриции, у которой есть собственная теория относительно психологии дара.

На следующий день Роберто отправляется к жене, думая, что она обиделась на него за вчерашнюю историю в ресторане, но Патриция спокойна и выглядит какой-то отчужденной, далекой. Он говорит ей об этом. А она смеется:

— Ты так считаешь потому, наверно, что сам смотришь на меня издалека.

Все дело в том, что она действительно старается отдалиться от Роберто, ибо уверена, что именно этого он от нее хочет.

Я часто задумывался над тем, как смешны бывают порой сентиментально-психологические ситуации, в которых мы оказываемся. И над тем, как нелегко строить *такие*, а не другие дома, жить в них, любить именно *так*,

а не иначе, на одном из этих гигантских (но по сравнению с чем?) шаров, повисших во вселенной.

Хотелось бы избежать банальных решений, то есть сообщить своему персонажу, Роберто, какой-то новый, мощный импульс, но моя история скользит по накатанному пути, она тянется издалека, еще из времен фильма «Ночь», своеобразным продолжением которого она должна была стать. Попробуй придать ей иное направление, и все может вылететь из колеи.

В общем, Роберто немного растерялся. Казалось бы, протяни руку и схвати, что тебе дают, воспользуйся удобным поводом, чтобы закрыть скобки, в которых заключена затаенная история с Патрицией. Но он не делает этого и поступает совсем наоборот. Говорит жене, что все кончено, но не с ней, а с любовницей. Патриция пристально, скептически смотрит на него и говорит:

— Что ж, посмотрим.

Роберто довершает начатое:

— Хочешь доставить мне удовольствие? Позвони моей матери, вы так давно с ней не виделись.

Патриция не без колебания звонит. Свекровь желает видеть ее, и немедленно, она страшно занята, но все равно ждет ее, нет, их обоих, у себя. Патриция пробует уклониться от столь тягостной встречи, но свекровь так настаивает, что приходится идти. Пока мать с невесткой беседуют, уединившись в спальне, Роберто сидит с отцом, который тут же начинает говорить, говорить, говорить, а он слушает, чувствуя, как его затягивает водоворот этих банальных истин, банальных настолько, что постепенно даже смысл отдельных слов исчезает. Чего нельзя сказать о голосе. Очень редко человеческий голос входит в нас и становится частью нас самих, как шум моря, например, к которому привыкаешь, который перестаешь замечать. Человеческого голоса не слышать невозможно. И Роберто начинает казаться, что он теряет рассудок.

Когда они выходят из дома, он совершенно измочален. Даже присутствие Патриции ему сейчас в тягость. Он должен побыть в одиночестве. Без Патриции, без Ольги. В одиночестве. Ощутить реальность собственного существования.

Словно прочитав его мысли, Патриция отстает от него на несколько шагов.

— Знаешь...— говорит она,— живи лучше с ней, послушай меня. Обо мне не беспокойся. Я как-нибудь устроюсь.

— Но я не хочу, чтобы ты как-то там устраивалась. Я хочу... я хочу... чтобы ты улыбнулась.

Он сует ей в руки деньги, много денег, и Патриция, сама не зная почему, улыбается.

По дороге домой Роберто начинает казаться, что у него вдруг ухудшилось зрение. Перед глазами темнота, в голове сплошная темень, и эта темень заливает все вокруг. Ему нетрудно догадаться, что мрак разлит в нем самом и именно туда обращен его взгляд, вовнутрь, на его собственную, весьма беспокойную совесть. Что за подлость была — вселять надежду в Патрицию, лгать собственным родителям, обещать Ольге жениться на ней. Однако он чувствует, что делал все это из лучших побуждений. По-своему он даже был искренен со всеми и делал именно то, чего от него ожидали. Лгал же он только самому себе.

Придя к такому выводу, Роберто немного успокаивается. Но ненадолго. Ровно на столько, сколько нужно, чтобы восстановить в памяти фразу, вычитанную в какой-то книге и показавшуюся ему тогда чуть ли не пророческой. «Все возможно, кроме искренности».

Вечером он снова у любовницы. Он рассчитывал провести у нее несколько спокойных, дарящих радость часов, но тут вдруг выясняется, что Ольга уезжает. Ей надо навестить родных в маленьком городке на западном побережье. Она уже не раз туда ездила, и даже с ним, но Роберто почему-то об этом забыл. В нынешнем отъезде есть что-то новое. Это *отъезд*. Когда Ольга говорит ему о своем намерении, он опускает глаза и смотрит на часы. Ему вдруг понадобилось узнать время. А потом переводит взгляд на девушку.

— Ты это делаешь мне назло,— говорит он.

Ольга мягко улыбается. С такой же улыбкой на следующий день перед тем, как подняться в вагон, она позволяет ему обнять себя и поцеловать. Роберто испытывает неловкость и уходит, не дождавшись отправления поезда. По этой же причине он звонит ей не ночью, а лишь на следующее утро. Ольга куда-то вышла. Роберто не расстраивается, так как знает, что она сама позвонит, как только вернется. Но Ольга не подает признаков жизни. Он снова пробует дозвониться вечером, потом не-

сколько раз ночью. Роберто не сможет уснуть, если не поговорит с ней. А поскольку разговор не состоялся, он действительно не спит.

Городок, в который он приезжает, еще в оцепенении раннего утра. Это одно из множества итальянских местечек, совершенно на Италию не похожих. Для тех, кто много путешествовал, такие городки безлики.

Роберто не торопится. К Ольге идти еще рано. Теперь, когда он от нее совсем близко, можно погрузиться в обычную апатию. Он садится за столик бара, терраса которого устроена прямо на причале, заказывает кофе с молоком и, чтобы не терять времени, пишет открытку жене. Отпивая из чашечки кофе, он разглядывает местность.

Перед ним море и часть пляжа с пальмами, мелким белым песком и редкими кустами. Песок уходит под воду почти незаметно, не утрачивая своей белизны, потому что вода совсем прозрачна. С одной стороны среди пиний виднеются дома, с другой торчит какой-то странный, красноватого оттенка скалистый выступ, по которому можно судить, какое здесь дно. Следов вулканической деятельности не заметно, кругом одни только эрозионные формы, скальные образования непонятного происхождения. И нефть. Да, вон там, в открытом море, виднеется одна из обычных для здешнего пейзажа плавающих вышек. В какие-то древние времена, ну, скажем, в среднем эоцене, в результате тектонических сдвигов в подземных бассейнах, образовавшихся на земном шаре, остались огромные скопища рыб. Миллиарды и миллиарды рыб, от которых забродившая морская вода превратилась в нефть. Под настилом причала вода больше похожа на настоящее море, хотя она здесь неподвижна, словно в пруду. Виднеются ярко-зеленые водоросли, такие же плоские, как поверхность воды, как все остальное.

Это пейзаж, пребывающий в состоянии покоя.

Во время съемок сцены к фильму «Забриски поинт», когда самолет идет на бреющем полете и едва не задевает машину, в которой сидит девушка, нам пришлось совершить вынужденную посадку. Это был маленький самолет с неубирающимся шасси, и летели мы на нем впервые. Обычно мы пользовались самолетом «Чес-

на-177», значительно более маневренным и с выпускающимися шасси. То ли пилот забыл, что он не на «Чесне», то ли он что-то напутал в расчетах, но только мы зацепили крышу автомобиля, смяли ее в лепешку и тяжело ранили моего ассистента, сидевшего в машине вместе с актрисой. Удар был совсем слабым. Я обернулся, глянул вниз, увидел колесо, катившееся рядом с автомобилем, и спросил Джима, пилота, почему, если мы задели крышу, у машины отлетело колесо.

— Не у машины оно отлетело, — ответил Джим, — а у нас. Это наше, переднее.

Оказывается, у нас одним колесом стало меньше. Предстояла вынужденная посадка. Была опасность, что самолет скаотирует и, загоревшись, взорвется. В кабине нас было трое — главный оператор, пилот и я. Первый побледнел и сидел молча. Второй старался рассмотреть моего ассистента, распростертого на дороге и казавшегося мертвым (Джим думал, что так оно и есть, и был в отчаянии: прощай, карьера пилота гражданской авиации и т. д.). Он курил одну сигарету за другой, приглаживал волосы, делал еще какие-то ненужные жесты: машинной в это время он управлял, очевидно, ногами. Пилот нам попался замечательный.

А я был спокоен. Не знаю уж, почему. Оснований для этого у меня не было. Я только спросил у Джима, сколько у нас шансов выпутаться из этой истории.

— Fifty fifty¹, — ответил он.

И все-таки я был спокоен. Настолько спокоен, что начал выбрасывать за борт все, что нам было уже не нужно (кроме кинокамеры), чтобы облегчить машину. И открыл дверцы: так легче было выпрыгивать. Целый час мы летали над песчаной взлетно-посадочной полосой маленького аэродрома в Долине Смерти. Надо было сжечь все горючее и дожидаться прибытия машины «скорой помощи», врача, пожарников и не знаю кого еще. Я видел, как мои сотрудники, технический персонал, рабочие собрались в самом конце посадочной полосы, чтобы присутствовать при нашей попытке приземлиться. Многие забралась на крыши автомобилей. Я обратил внимание, что снимать эту сцену никто не собирался.

В то же время я смотрел на простиравшийся под нами пейзаж. Я хорошо его знал — каждый день ведь его ви-

¹ Пятьдесят на пятьдесят (англ.).

дел — и теперь, не находя в нем ничего нового, думал, что, поскольку пейзаж остается прежним, с чего бы вдруг меняться нам и из живых превращаться в мертвых? От этого вполне естественного нежелания верить в худшее я даже улыбнулся. Действительно, в знакомом пейзаже было все то же, что и в другие дни, за исключением одной детали — крошечного колеса, которое сначала было под брюхом нашего самолета и которого теперь не стало.

Вот и Роберто спокоен и смотрит на знакомый ему пейзаж, в котором заключена та же неизбывная жизненная сила, что и в прежние его приезды. Все то же самое. За исключением одной детали — маленького колесика, которого больше нет. Только Роберто об этом не знает. Тысячи горожан просыпаются, чтобы начать свой день. Кроме одной женщины. Она погибла в автомобильной катастрофе.

Когда Роберто приходит к ней домой, ему говорят, что надо идти в больницу. В больнице он видит ее отца — энергичного молоджавого мужчину. Впечатление такое, будто несчастье стряслось не с ним, а с кем-то из его друзей, и ему теперь приходится всем этим заниматься. Ольга умерла накануне, и ее тело уже кладут в полированный гроб. В тот момент, когда могильщики собираются завернуть последний шуруп, Роберто чувствует невыносимое, сжимающее горло отчаяние и страшную пустоту. Да, страдание — это пустота, которую никогда уже не заполнить. Он делает над собой усилие, и ему удается не заплакать. С этого момента на него наваливается страшное безразличие.

В тот же вечер он возвращается в свой город. Дома он находит записку от Патриции, которая просит его прийти к ней как можно скорее. Патриция? Что нужно Патриции? Держа записку двумя пальцами, он поднимает ее, разглядывает на свет несколько коротких строчек на тонкой бумаге, потом рвет на мелкие клочки. И разжимает пальцы. Обрывки бумаги медленно падают и неслышно ложатся на пол.

ТРИ ДНЯ

Помню зеленый луг, красноватого цвета дом, в траве — площадку из прокаленных солнцем кирпичей. И девушку, залитую солнечным светом. Таким же нордиче-

ским, как она сама. Я никогда ее раньше не видел, но она улыбнулась мне до того естественно, что я тоже заулыбался, но тотчас посерьезнел и спросил, не хочет ли она поселиться со мной. На лице ее отразилось глубокое удивление. Правда, не такое глубокое, какого заслуживал мой слишком уж прямолинейный вопрос.

Потом она действительно поселилась со мной. И мы прожили вместе три дня. Три дня глубокого удивления.

ФИЛЬМ, КОТОРЫЙ МОЖНО СДЕЛАТЬ (А МОЖНО И НЕ ДЕЛАТЬ)

Как-то я остановился на дороге, ведущей в Равеннскую сосновую рощу. Не выходя из машины и распахнув дверцы, чтобы было лучше видно, я вглядываюсь в длинные пустые аллеи, залитые беловато-мутным зимним светом. Над их геометрически четким лабиринтом высятся бурые пинии. Из проемов узких тропинок, сбегających к пляжу, льется сияние моря. И тут в моем воображении складывается некая ситуация и диалог к ней.

Персонажи — мужчина и женщина, назовем их Альдо и Ивановой. Ему лет тридцать девять, ей — двадцать девять. Оба темноволосые. Оба бледные. С той лишь разницей, что ему бледность не идет, а ей придает своеобразную утонченность, что-то от античности. Первым нарушает молчание Альдо.

— Ничего здесь не узнать. Вон там была сосновая роща, осенью мы ходили туда охотиться. И множество запутанных песчаных тропок. А теперь из-за этих правильных аллей ничего не разобрать.

— Что, собственно, ты собираешься делать с участком?

— Я? Ничего. Куплю и продам. За 250 миллионов пусть делают с ним все, что хотят.

— И такие же аллеи там проложат?

— Наверно, да.

— Почему?

— Как — почему? Потому что люди имеют право приезжать к морю, потому что им нужны дома, деревья.

- Тебе нравятся эти аллеи?
— Нет.
— Лучше бы все оставалось как прежде?
— Да.
— А тебе действительно важно, чтобы люди приезжали к морю?

Альдо не отвечает. Он закуривает сигарету, но, сделав пару затяжек, бросает ее. Ивана не может успокоиться.

— Не понимаю. Ты готов потерять то, что тебе нравится, сделать, что тебе не по душе, для каких-то незнакомых людей, хотя сам даже не уверен, так ли уж необходимо, чтобы люди приезжали к морю.

— Не будь душой. А как же прогресс, социальное развитие? Ты вообще что-нибудь смыслишь в таких делах? Это же самая обыкновенная сделка.

— А тебе действительно нужны деньги, которые ты на ней заработаешь?

— Нет.

— Вот видишь. Тогда какой же в ней толк?

— Давай-ка лучше пойдем поедим. Есть здесь какое-нибудь подходящее местечко?

Ивана смотрит на него насмешливо и с вызовом.

— Тебе это место тоже известно. Бар «У Тальяты» как был, так и остался. Иди вперед, не сворачивая, и выйдешь куда надо, даже если ты здесь ничего больше не узнаешь.

Тальята — дренажный канал со стоячей водой, подернутой пленкой киноварно-зеленых водорослей. Над ним и стоит бар-трактория. Полчаса спустя Альдо и Ивана сидят в этом охотничьем ресторанчике — старом, прокопченном, без затей, — каких сейчас уже и не сыщешь. За столом диалог продолжается. Приходит хозяин и, придвинув ногой стул, подсаживается к ним.

— Смотрите-ка, кто к нам пожаловал.

— Здесь все так переменялось. Полчаса угробил, чтобы найти твой канал.

— Да, все переменялось. И ты тоже: на «мерседесе» приезжаешь. Привет, Ивана. Я тебя сразу и не узнал. А известно ли тебе, что этот вот молодой человек не мог попасть к корове в задницу даже из браунинга, стоившего по тем временам целых сто тысяч лир?

— Конечно, известно. Мы тогда уже были помолвлены.

— Да, верно. Кстати, как это так вышло?..

Ивана молчит. На ее сдержанность хозяин реагирует взглядом, полным симпатии. Этот человек прост, прост, как и его траттория. В глазах его отражаются блики бо-лотной воды.

— Ну ладно, так что будем заказывать?

— А что у тебя есть? — спрашивает Альдо.

— Есть два бекаса: они уже на вертеле.

— О, нет, ради бога!

Ивану передергивает. Хозяин смеется и треплет ее по щеке.

— Прости, я совсем забыл. В крайнем случае ты согласна на цыпленка, только чтоб его нельзя было узнать...

Ивана тоже смеется. Чувствуется, что их связывают какие-то воспоминания, веселые, добрые. Давняя смешная история. Альдо поглядывает на них чуть ревниво, словно чувствует себя здесь лишним. Хозяин уходит.

— Что это за история с цыпленком? — спрашивает Альдо.

— Да так, ничего. Он знает, что я не могу есть птиц... таких маленьких. С лапками, с клювиком, в общем, когда видно, из чего они состоят.

— Тебе их жалко, я знаю. Все вы, женщины, одинаковы. Сколько жалости и нежности к этим бедненьким птичкам. А к бедным теляткам — нет. И к старым бородатым козлам — тоже нет. Не понимаю такой жалости.

— Ты меня не понял. Я имела в виду, что мне вообще не нравятся птицы. Пернатые. Все пернатые. Они внушают мне страх, отвращение.

— Ты хочешь сказать, что ты их не любишь? Вот если бы ты их любила, если бы они вызывали у тебя нежность, тогда — да, тогда, выходит, ты бы их ела?

— Не знаю...

— Меня... например.

Ивана глядит на него с улыбкой — спокойной, открытой.

— Если бы я любила тебя, Альдо.

И СНОВА ДИАЛОГИ

Иногда я останавливаюсь, чтобы послушать разговор двух незнакомых мне людей. Нередко слова до такой степени подходят к лицам тех, кто их произносит, что

просто невозможно не задуматься. А мысли мои почти всегда заняты фильмами. Из таких вот диалогов сюжеты возникают сами собой.

I

- Что ты делаешь в наших краях?
 - Да хочу купить тут один участок.
 - Как Джулия?
 - Говорят, болеет.
 - А где участок-то?
 - За церковью, километрах в двух. Почему бы тебе не навестить? Ей так плохо. Хоть порадуется.
 - Да, надо зайти. Сколько гектаров?
 - Двадцать. Под застройку.
 - А цена какая?
 - Если пойдешь, скажи, что она мне дорога, не смотря ни на что. Пятнадцать тысяч двести.
 - Подходяще. Конечно, скажу.
- Оба замолкают. Похоже, задумались. О Джулии? Об участке?

II

- И что это вам приспичило?
- Вы только не мешайте. Я уже поднял цену до 110, но ничего, прибавят еще, прибавят!
- А какая, по-вашему, окончательная цена? Короче, сколько может стоить такой участок?
- Я же сказал: 110 миллионов.
- Это мы уже слышали. Но должна же быть у участка реальная стоимость с учетом размеров, местонахождения, количества деревьев.
- Все станет ясно, когда появится покупатель. И потом, нужно еще разобраться. Человек, желающий построить там, скажем, виллу и провести в ней остаток жизни, потому что ему нравится это место, за ценой не постоит.
- Так, ладно. Ну а если человек хочет взять его целиком под застройку?
- То есть для перепродажи?
- Да.
- Вы имеете в виду какой-нибудь кемпинг или что-то в этом роде?

— Вот-вот, я имею в виду человека, который хочет построить кемпинг.

— Ну, тут все зависит...

— ...От чего?

— Одно дело, если все уже готово и деньги выкладывают на бочку. Другое дело...

— Вы можете мне сказать «да» или «нет»?

— А почему вы хотите услышать это от меня?

— Потому что вы — посредник. Сколько бы вы дали за него сами?

— У меня и лиры за душой нет.

— Ну а если бы деньги у вас были? Если бы у вас была кругленькая сумма?

— Вы имеете в виду мой собственный капитал или ссуду, взятую в банке?

И так далее.

ПОБЫТЬ ВМЕСТЕ...

Мужчина и женщина в ресторане на берегу моря. Красное шипучее вино, хлеб домашней выпечки и салями. Салями цвета вина — только поэтому они ее и едят.

В зал заходит собака и направляется к столу, за которым сидят мужчина и женщина. Оглядевшись, собака замечает хозяйку. Она знает, что хозяйка не любит, когда она путается под ногами у клиентов, и поворачивает назад, к дверям. Здесь она и остается. Когда хозяйка уходит в кухню, собака возвращается. Она понимает: главное — только прикинуться послушной.

Мужчина и женщина понемногу пьянеют. Они решили напиться. Для них перестают существовать и полупустой зал, и хозяйка, и собака, и даже море. Весь мир сократился до размеров скатерти — метр в длину, метр в ширину. Мир этот бел. Много для них ясно и без слов, и потому разговор вертится вокруг бифштексов и домашней лапши, к которым они так и не притронулись, да троих мужчин, только что вошедших в ресторан (двое толстых, один худой). Они говорят о своих руках, о том, какое положение занимают их руки на скатерти, то есть в мире.

Но пора двигаться, пора снова в путь.

У выхода они замешкались. Им кажется, что в двери никак не пройти. Женщину действительно пошатывает,

и она со смехом плюхается на ближайший стул. Собака наблюдает за ней. «Нельзя ронять свое достоинство перед собакой», — говорит мужчина.

Пошел дождь. Мелкий дождик, капли которого рассеивает легкий ветер. Женщина упирается лбом в мокрую крышу машины и стоит так несколько мгновений. Что-то тяжелое, серое, по форме напоминающее облако, виднеется у нее за спиной. Когда женщина поднимает лицо, мужчина замечает, что она плачет. Или смеется. Или смеется и плачет одновременно. Вся их история настолько понятна, что нет нужды о ней распространяться. Мужчина тоже начинает смеяться, но в глазах у него слезы. Ох уж это проклятое сходство характеров, таких одинаково непримиримых и делающих их отношения невозможными! Мужчина и женщина, напрасно созданные друг для друга.

Слышно, как кто-то кричит:

— Вера! — и добавляет ругательство.

Мужчина и женщина переглядываются. Она перестает плакать или смеяться и как-то очень по-женски садится в машину. Мужчина, посмотрев на нее, садится тоже. Он чувствует себя просветленным и сильным. Включает мотор, нажимает на педаль акселератора. Машина, взревев, трогается с места, оставляя на мокром асфальте следы покрышек.

Так должен был начинаться фильм. Нет, пожалуй, это вообще весь фильм. Уложить все действие в полтора часа, которые они провели за столом, — вот чего я хотел. Показать царившую за столом атмосферу напряженной эйфории. Это фильм, у которого было начало и, пожалуй, не будет конца.

Я всегда спрашивал себя, обязательно ли давать финал всем историям — литературным, театральным или кинематографическим. Стоит ограничить историю четкими рамками, и она может в них погибнуть, если только не дать ей другого измерения, если не сделать так, чтобы ее внутреннее время получило выход во время внешнее, туда, где находимся мы, герои всех историй. Туда, где нет ничего законченного.

Дайте мне новые финалы, сказал как-то Чехов, и я перепишу вам всю литературу.

С ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОГО ЭТАЖА НАД ЦЕНТРАЛЬНЫМ ПАРКОМ

Звуковая дорожка к фильму о Нью-Йорке

Основной звуковой фон — непрерывный, глухой, мрачный — уличное движение. И еще один шум, не такой постоянный, — ветер. Он налетает порывами, и в промежутках я слышу, как он гудит вдалеке, встречая на своем пути другие небоскребы. На каждый порыв ветра верхняя часть здания, где нахожусь я, отвечает вибрацией, при этом я испытываю странное чувство, словно мой мозг на какое-то мгновение замирает и перестает что-либо воспринимать.

Прерывистый, короткий и слабый вой сирены. Два гудка клаксона. Грохот — сначала удаляющийся, потом приближающийся, его обгоняет внезапный нетерпеливый порыв ветра. Трамвай.

Шесть часов утра.

Опять грохот, сначала присоединяющийся к тому, первому, затем перекрывающий его. Легкий хлопок — где-то очень далеко. Снова ветер: поднимаюсь снизу, из пустоты, он распространяется вширь и вот-вот всколыхнет весь неподвижный воздух, но нет, стихает. Опять напоминает о себе трамвай. Нет, не трамвай: теперь уже ясно — автомобиль. А вот это, пожалуй, мотоцикл, но звук сразу меняется, что такое — не знаю. Грузовик, еще один грузовик. Две-три промелькнувшие машины, выхлопные трубы — как орган, их звучание модулируется очень искусно. Мгновение полнейшей тишины, даже страшно становится. Грузовик. Где-то совсем близко, словно мы на втором этаже. Но он быстро затихает. Скрежет. Пароходный гудок, протяжный, печальный. Ветра больше нет. Сирена все еще воеет. Основной шумовой фон и вой сирены. Звон колокола, захлебнувшийся, неудачный. Как в деревенской церкви. Может, это вовсе не колокол, а удар по железу. Еще один. Два. Яростный рев мотора, набирающего обороты, очень короткий. Во внезапно наступившей тишине издалека все еще доносится завывание сирены. А вот отголосок тех металлических ударов. Грузовик с ревушим мотором несется, похоже, прямо к моему окну. В действительности это самолет. Все шумы — клаксоны, сирены, грузовики — усиливаются, потом постепенно затихают. Да

нет, вот опять грохот и опять пронзительный вой сирены. Назойливый, но будоражащий воображение, кажется, будто видишь горизонт.

Шесть часов пятнадцать минут.

Все прежние шумы сохраняются и слышатся отчетливо: полный набор. Короткое затишье. Остаются основной фон и неизменная сирена. Очень далеко резкий гудок клаксона. И опять клаксон — здесь, внизу, сдержанный. По одной из дальних улиц на огромной скорости проносится автомобиль, я бы сказал — европейской марки. Ветер слегка похлопывает по стене: но его одиночный порыв сразу перекрывается натужным ревом грузовика. И опять грузовик, но у этого рев более ровный — видно, мотор еще новый, можно различить даже его такты, сливающиеся, по мере удаления машины, в один звук. Оказывается, то был вовсе не грузовик, а еще один самолет. Нет, не самолет: гул неудержимо нарастает и внезапно снижается, так и оставшись для меня неясным. Все та же назойливая сирена и чье-то насвистывание (как это может быть?), но яростный лай клаксона сразу же заглушает его. Грохот досок, сбрасываемых на другие доски. И очень отчетливо: скрип лебедки, постукивание зубцов шестеренок. И все-таки это не лебедка, так же как то непрерывное завывание — не сирена. Снова доски и еще что-то металлическое. Глухой, едва различимый удар, оставляющий, однако, протяжный отголосок в воздухе. Что-то вроде робкой музыкальной ноты, сразу же обрывающейся. Автомобили — один, второй, третий — фьють, фьють, фьють...

Навстречу им другие машины — рокот моторов у них разный. Самолет, вылетающий, кажется, прямо из-за небоскреба и скрывающийся так же внезапно, как и появился. Превосходный, очень подходящий к моменту рев автомобильного мотора — проносится мимо и затихает, знакомый, умиротворяющий. Две дрожащие ноты. Порыв ветра.

Половина седьмого.

Ветер, ветер. Вновь неистовый ветер носится, шныряет между небоскребами и дерзко обрушивается на парк. Клаксон, как пощечина, заставляет его смолкнуть. Ветра больше нет. В тишине удар колокола и неизменная сирена, только тоном выше. То был не колокол, просто мой итальянский слух воспринял этот звук именно так. Доски: резкий хлопок, словно выстрел. Шум проходяще-

го состава — по-видимому, надземная дорога. Колокол звучит снова — протяжно, почти как сирена. Но сразу же перестает. Только заявил о себе — и конец. У остальных звуков тоже короткая жизнь, они рождаются и умирают за несколько мгновений. Основной фон приобретает, я бы сказал, организованный характер: он, как замаскированное войско, наступает, надвигается — плотный, готовый на все во имя утверждения своего безраздельного господства. Все очень близко: можно различить по отдельности ветер, автомашины, самолет, железо и сирену, которые ведут решительное наступление на отель-небоскреб. Сейчас вперед вырвался грохот чего-то железного, но гул самолета его заглушает, и теперь слышен только он один. Тишина. Битва окончена. Этому маленькому бунту кладет конец авторитарный окрик клаксона. Удары по дереву. Пауза. Снова удары. Совершенно ясно: перетаскивают с места на место доски. А вот что-то похожее на готовый захлебнуться пулемет. Он стреляет по машинам, и те вынуждены остановиться. Опять сирена, больше похожая на настоящую. Звук катящейся повозки, но это не повозка, а ветер, задувший сильнее, но не настолько, чтобы заглушить самолет. Автомобили. Вроде бы пушечный выстрел — без эха. Дробные металлические удары, доносящиеся как бы с разных уровней. Яростный порыв ветра, яростный грузовик, яростная надземная железная дорога. Два удара разной тональности. Гул нарастает, но сразу же прекращается, словно наткнувшись на возобновившийся грохот. Возникают еще какие-то отчетливые шумы, определить которые я не могу, удивительно долгий гудок клаксона, он все не замирает и никогда не замрет окончательно. Я в этом уверен, хотя сам перестаю его слышать. А вот эти всхлипы сирены — уже при последнем издыхании. И действительно, очередной порыв ветра их забивает, а вверх, по вертикали, несется «грузовик». Но тут же падает вниз, и ветер подхватывает его и уносит. Что-то вроде колокольчика. Голос. Впервые — человеческий голос.

Семь часов.

Завывает сирена, как бы желая мне напомнить, что она еще здесь, хотя стала почти незаметной — настолько она неизбывна. Взвизгивают скаты тормозящей машины. Гулкий шум в каком-то переходе.

Половина девятого.

Солнце уже поднялось, но шумы не изменились.

Только прибавился еще один: неприятный грохот отбойных молотков: сносят какое-то здание. Он далеко, но время от времени благодаря ветру слышится отчетливо. Остальные шумы все те же. Свист — залихватистый, грустный, повторяющийся, словно несущий в себе какую-то весть, свист с претензией на артистизм. Громко ревущая машина — не автомобиль, а что-то другое, производящее много шума. И вдалеке — отбойные молотки. Только теперь всё это громче, чем прежде. По мере того как становится светлее, шум возрастает. Слышнее и ветер, и моторы автомашин. И даже сирена. Только клаксоны стали реже: это говорит о том, что на дорогах появились люди, хорошо знающие правила уличного движения и подающие звуковые сигналы лишь в крайнем случае. У них нет лишних денег на штрафы, да и к порядку их приучили — тут они немножко сродни немцам. В этом смутном гуле я вижу их слившимися в одну сплошную массу: глаза, одинаково устремленные на дорогу, одинаковые жесты, одинаковые дети в медленно ползущих лимузинах. Гул, не смеющий взорваться, словно самолет, вдруг замер в небе, в чистом и прозрачном небе этой по-весеннему мягкой зимы.

УТРО И ВЕЧЕР

Давайте представим себе фильм, в котором рассказывается о двух днях жизни человека. О дне его рождения и дне смерти. История, судя по началу, должна была развиваться в определенном направлении, но, как показал эпилог, пошла совсем другим путем, очень далеким от намечавшегося. Далеким даже географически.

Давайте представим себе фильм, в котором есть утро и вечер, но нет напряженности времени, пролегла между ними.

НЕ ИЩИ МЕНЯ

День, когда ушла Марта, не такой, как другие. Уход Марты — событие неповторимое и необратимое — из тех, что остаются в памяти навсегда. Вдобавок все в этот день как-то несладко. Дождь и солнце. Солнца не видно, откуда оно светит, непонятно, но светит, и очень сильно.

Дождь тоже очень сильный. Солнечный ливень. Окна в гостиной открыты, и солнечный свет проникает в комнату и скользит по полу с той же скоростью, что и тени облаков, медленно. А вот дождь остается по другую сторону подоконников.

Больше всего его поражает звук собственных шагов в полупустой квартире, едва различимое эхо, преследующее его повсюду. Раньше такого не было. Все прежние звуки ушли, как ушла жена, как ушел грузовик с частью мебели. Ушли звуки, пришло безмолвие.

Он всегда стремился к тому, чтобы иметь как можно меньше привычек. А вот привычки к шуму избежать не удалось. Слушать он начал с детства, с того дня, как на спор точно сказал, сколько пробило на часах дальней-предальной колокольни, и выиграл. То, что слух у него не такой, как у всех, было открытием для него самого. Оно сразу же повлекло за собой другое, самое главное, — он открыл для себя чудесные свойства звуков. Почему, если ударить железом о железо, возникают слышимые колебания? И почему эти колебания, возникнув, затухают, а не распространяются в воздухе до бесконечности? Как наш мозг, воспринимая эти колебания, превращает их в звук? Вообще, что значит слышать? В школе ему говорили, что цвета не имеют четко выраженных свойств. А звуки имеют. С тех пор он начал настраивать свое время по звукам. У каждого часа дня они свои. Сначала это было привычкой, потом стало и работой — сидеть целый день перед пультом с сорока восемью каналами, меморизатором, синтезатором и так далее, погружившись в плотную и неотступную стихию звуков, являющуюся для молодежи непременным атрибутом нашего времени.

Даже телефон звонит теперь по-другому. Почти вызывающе. Это не Марта. Какой-то тип спрашивает адрес, чтобы послать ему...

— Ради бога, ничего мне не посылайте.

А потом, через час, когда он выходит из ванной комнаты, куда зашел без всякой надобности, снова звонок. Вот теперь она. Первая мысль: откуда она звонит? Он спрашивает, но Марта не хочет сказать. Вторая мысль: где же я буду ее искать, когда она положит трубку?

Все доводы Марты во время этого телефонного разговора сводятся к одному: сегодня или завтра, не все

ли равно? Ведь они знали и столько раз говорили друг другу, что такой день наступит. Ведь знали? Так что же?.. А ничего. Знать, то есть время от времени смутно представлять себе что-то такое,— это одно, а оказаться перед фактом — совсем другое. Факты беспощадны, им нет дела до нас, до наших чувств, до наших страданий. До его чувства бессилия; до его полного душевного краха. Вот что странно — краха именно его души, а не их отношений.

Пять минут длился разговор. И вот он снова один, в своей полупустой квартире, а перед ним вся его жизнь, холодная, словно и не его вовсе, а чья-то чужая.

Как могло случиться, что только теперь он вспомнил о ребенке? Должно быть, это из-за тишины, из-за отсутствия связанных с ним шумов: криков, отчаянного рева, грохота брошенных и падающих вещей, неуклюжего топота, жужжания игрушек, от которых уже на следующий день остаются одни остовы. И его имени, выкрикиваемого пронзительным голосом, внезапно и без всякого повода. Еще ребенок научился щелкать языком и, гордясь этим умением, делал это всякий раз, когда ловил на себе чей-нибудь взгляд. Да, теперь уже не скажешь — как бывало в праздники,— что из-за этого бедлама ты потерял день. Не будет ощущения потери.

Он никогда не сожалел о том, что у него нет детей. И вдруг оказался с ребенком на руках — в буквальном смысле этого слова — и, не зная, что с ним делать, принялся изучать его, словно какой-нибудь малоинтересный учебник. Кто любит детей, обязательно сумеет найти что-то хорошее в любом малыше. Он же в этом нескладном тельце, в этих жестах, продиктованных непостижимой для него логикой, в этих усеченных словах — «обус» вместо «автобус», «моко» вместо «молоко» (ребенок вечно шлепался и вместо «бах!» говорил «бак!», а иногда даже «банк»). От кого он мог научиться этому слову? «От тебя, конечно,— смеясь, отвечала Марта,— о банке в этом доме говоришь только ты!»), — во всем этом он не находил ничего забавного и трогательного — одно беспокойство и отчаянная безвкусица. Для Марты же все было таким, как и должно быть,— нормальным. Она держалась и разговаривала с малышом, как со взрослым. Никаких сюсюканий, никакой слащавости, которыми обычно грешат матери маленьких детей.

Стоя перед окном с закрытыми глазами, он слушает

дождь, который вскоре прекращается, и чувствует веками, как исчезает солнечный свет. Марте была хороша любая погода. Ясный день и ненастье, туман, дождь, снег и даже когда вообще не погода, а невесть что.

Марта — молодая женщина, у которой в прошлом пустота, да и в будущем, по-видимому, ничего, кроме пустоты. У нее будущее матери, на долю которой остались одни лишь зрелые мысли. Она ни в чем не сомневается, не задает вопросов, да и к чему, собственно? Все ее помыслы сосредоточены только на сыне.

А, ведь это и его сын, о чем он постоянно твердил себе, прислушиваясь к ребенку. Однажды, когда узы кровного родства показались ему слабее, чем когда-либо, он даже закричал об этом вслух. Но звуковая дорожка сына, фальшивая и назойливая, действует сильнее доводов рассудка. Это маленькое существо вносит дисгармонию в его жизнь, противоречит ей. Сам он, в общем, доволен тем, как наступает пора его зрелости: так спокойно и ровно прибывает вода в реке во время разлива. Сын же стоит как бы поперек течения. Однажды ночью ему вдруг пришла в голову мысль: а что, если этот ребенок не имеет к нему никакого отношения? Мысль абсурдная, но, как нередко бывает именно с абсурдными мыслями, она очень скоро превращается в тупую уверенность. И вот с ненавистной ему самому педантичностью он начинает выискивать подтверждения своей идеи. Шпионит за сыном. Ждет, не оставит ли быстротечное время знакомых черточек, признаков, которые, как он считает, присущи его собственному характеру, его внешности. Не найдя и тени сходства, он чувствует, что сын ему чужой, и начинает презирать его. И ребенка, и мужчину, в которого тот когда-нибудь превратится. Обоих. С этого момента он старается его избегать. Дома он силится не думать о ребенке, находящемся где-то в соседних комнатах, мысленно отождествляя его присутствие с шумом уличного движения.

В это же время он безотчетно становится заботливее и нежнее в отношениях с Мартой, не понимая, что забота и любовь, отнятые у ее сына, отняты и у нее. И потому она отдаляется.

Однажды днем к дому подходит грузовик, на него грузят кое-какую мебель, два чемодана, и Марта уезжает.

Не сказав ни слова, чуть ли не тайком. А почему — она спустя час объясняет ему по телефону. В любой

другой момент он бы знал, что ей ответить. Но когда ты один в этой пустоте, наполненной эхом твоих слов, говорить трудно. И оба умолкают. Четыре минуты диалога, одна минута молчания. Заблаговременная дань последнему прости.

Весь фильм — история об этих пяти годах и этих пяти минутах. В название можно было бы вынести последние слова, сказанные ею по телефону: «Не ищи меня».

Статьи, эссе *

ЗАМЕТКИ К ФИЛЬМУ О РЕКЕ ПО (Per un film sul fiume Po — журн. "Cinema", Roma, 1939, № 68, апрель).

Заметки к будущему документальному фильму «Люди с реки По». Антониони начал снимать этот фильм в 1942 г., а закончил лишь в 1947 г., причем большая часть отснятого материала пропала во время войны. Антониони придавал своей картине очень большое значение, рассматривая ее как первый опыт неореалистического кино. Действительно, фильм, в котором Антониони с документальной достоверностью рассказал о жизни итальянских бедняков — жителей прибрежных деревень реки По, рыбаков, крестьян, — был достаточно необычным для итальянской документалистики тех лет, когда в основном снимались видовые, рекламные, пропагандистские картины. Заметки к будущему фильму, несомненно являющиеся одним из ранних предвестий неореализма, интересны еще и тем, что здесь Антониони впервые выступает в качестве режиссера (до этого его статьи, рецензии, рассказы публиковались в феррарской газете «Коррьере падано»), решает, «как» и «что» он будет снимать, и сразу ставит себя «вне рамок» итальянского кино периода фашизма.

К стр. 33

«Река» (1929) — фильм американского режиссера Фрэнка Борзеджа.

«Маленький погонщик слонов» (1937) — фильм английского режиссера Роберта Флаэрти.

К стр. 34

«С банджо на колене» (1936) — фильм американского режиссера Джона Кромвеля.

«ТРАКТИР МЕРТВЫХ» В ГОЛЛИВУДЕ ("L'auberge des morts" à Hollywood) — журн. "Cinema", Roma, 1939, 25 июня). Печатается по журн. "Positif", Paris, 1983, № 263, p. 27.

Своеобразные сатирические заметки о знаменитом «кладбище звезд» в Голливуде.

К стр. 37

Валентино, Рудольф (наст. имя *Родольфо Гульельми*, 1895—1926) — американский киноактер итальянского происхождения, «звезда» немого кино, бывший долгие годы эталоном мужской красоты, создатель образа «героя-любownika романского типа».

Адоре, Рене (1898—1933) — американская киноактриса.

Дункан, Айседора (1878—1927) — американская танцовщица. Одна из основоположниц школы танца модерн, использовала древнегреческую пластику, танцевала в хитоне и без обуви. В 1921—1924 гг. жила в СССР.

Стэнвик, Барбара (наст. имя Руби Стивенс, 1907) — американская киноактриса.

Дэвис, Мэрион (1898—1961) — американская киноактриса.

ШКОЛА ЖЕН (*La scuola delle moglie* — журн. «Cinema», Roma, 1940, 25 февраля).

Критическая рецензия на американские «бытовые» или «семейные» фильмы 30—40-х гг., в которой Антониони высмеивает стереотипные сюжетные приемы, примитивные характеры, убогую мораль, иначе говоря, низкий художественный уровень этих картин, рассчитанных на нетребовательный вкус «среднего» американца. Именно в эти годы начинается расцвет поточной, коммерческой продукции Голливуда, идет завоевание европейских кинорынков. И статья Антониони обретает особое значение и смысл: он одним из первых итальянских критиков выступает против коммерческого, бездумно-развлекательного, оторванного от жизни кинематографа с позиции будущих неореалистов. Направленная против американских фильмов, она бьет рикошетом и по национальной кинопродукции «черного двадцатилетия», как называют в Италии годы фашизма.

К стр. 38

Дювивье, Жюльен (1896—1967) — французский кинорежиссер, один из представителей «поэтического реализма», постановщик фильмов: «Пепе ле Моко» (1936), «Большой вальс» (1939), «Мари-Октябрь» (1958), «Дьявол и десять заповедей» (1962) и др.

Карне, Марсель (1909) — французский кинорежиссер, один из наиболее ярких представителей «поэтического реализма», постановщик вошедших в историю мирового кино картин: «Набережная туманов» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1945), «Тереза Ракен» (1953) и др.

Французский веризм — название, данное Антониони «поэтическому реализму» по аналогии с итальянским веризмом, художественным течением, которое возникло в конце XIX — начале XX века и заложило основы современной итальянской реалистической литературы и драматургии. Неореалисты считали веристов своими предшественниками. Говоря об отношении итальянских зрителей к фильмам Дювивье и Карне, Антониони имеет в виду массового кинозрителя, идущего в кинотеатр развлекаться и готового смотреть фильмы Дювивье, в которых социальное содержание всегда сочетается с увлекательной и доступной формой изложения, но не приемлющего и не понимающего фильмов Карне, которые отвечают более взыскательному вкусу.

К стр. 39

Ломбард, Кароль (наст. имя Джун Элис Питерс, 1908—1942) — американская киноактриса.

Берк, Билли (1885—1970) — американская киноактриса.

Хортон, Эдвард Эверетт (1887—1970) — американский театральный и киноактер.

К стр. 41

Капра, Фрэнк (1897) — американский кинорежиссер. Постановщик фильмов: «Леди на день» (1933), «Мистер Дидс едет в город» (1936), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939). В годы второй мировой войны снял серию документальных фильмов (совместно с режиссером А. Литваком) «Почему мы воюем», в том числе смонтировал из советских художественных и документальных кинолент фильм «Битва за Россию» (1943).

К стр. 42

Лой, Мирна (наст. имя Катарина Мирна Уильямс, 1902) — американская киноактриса.

«*Человек-тень*» — итальянское название американской киносери о «Тощем человеке» (1934—1947).

«*Жена против секретарши*» (1936) — фильм американского режиссера Кларенса Брауна.

«*Летчик-истребитель*» (1938) — фильм американского режиссера Виктора Флеминга.

О'Салливан, Морин (1911) — американская киноактриса.

Сеннетт, Мак (наст. имя Майкл Синнотт, 1880—1960) — американский кинорежиссер и актер, родоначальник американской кинокомедии.

Стюарт, Джеймс (1908) — американский киноактер.
«Созданы друг для друга» (1938) — фильм американского режиссера Джона Кромвелля.

МАРСЕЛЬ КАРНЕ, ПАРИЖАНИН (Marcel Carne parigino — в кн.: Carlo Di Carlo. Michelangelo Antonioni. Ed. "Bianco e nero", Roma, 1964).

Эту статью Антониони писал несколько лет, с 1943 (по свежим впечатлениям от работы над фильмом М. Карне «Вечерние посетители» в качестве ассистента режиссера) по 1948 г. В 1948 г. она была опубликована в № 10 итальянского журнала "Bianco e nero", издающегося в Риме. Последняя часть, а фактически краткий постскрипtum к первой, основной части, была написана (при перепечатке этого материала в "Quaderni del Cineforum", ed. "Columbianium", Geneva, 1960, № 3) десять лет спустя уже прославленным режиссером Микеланджело Антониони, воздающим должное признанному мастеру мирового кино Марселю Карне. В ней он как будто пытается оправдать излишнюю запальчивость своей давней критики, возможно отчасти вызванной тем, что в далеком 42-м году Карне принял его холодно. Антониони должен был снимать «Вечерних посетителей» вместе с Карне в качестве сорежиссера, так как это был совместный франко-итальянский фильм, но Карне разрешил ему присутствовать лишь в качестве ассистента. Вот как сам Антониони описывает этот факт своей биографии. «Сначала он просто хотел выгнать меня со съемочной площадки. «Кто ты такой? Уходи отсюда!» Я назвалса, сказал, что от Скалера — сопродюсера фильма. В кармане у меня был контракт, из которого следовало, что я — сорежиссер, и это придавало мне смелости. Но я так и не смог показать его, просто не решился, постеснялся, слишком все это было смешно и нелепо. Представился я как ассистент. Карне поворчал немного, а потом сказал: «Ладно, оставайтесь. Глаза у вас есть. Смотрите». И отошел. Вот так он меня принял. Но ведь шел 1942 г. Италия была союзником Гитлера, и вполне понятно, что итальянцы во Франции были не очень популярны. Карне, а он придерживался левых взглядов, не мог не смотреть на меня косо, так что у меня даже не было возможности объяснить ему, что я его единомышленник» ("Bianco e nero", Roma, 1958, № 6, июнь).

Статья «Марсель Карне, парижанин» занимает особое место среди теоретических работ М. Антониони, представляя своего рода «поэтический манифест» начинающего режиссера. Это заметки не столько критика или искусствоведа, сколько

именно режиссера, который оценивает творчество другого режиссера и в полемике с ним вырабатывает свою собственную эстетику, — этим обстоятельством объясняется подчас некоторая резкость суждений будущего художника. Творчество Карне рассматривается Антониони на широком культурно-историческом и социально-политическом фоне, в контексте времени создания фильмов, а также с учетом культурных традиций, повлиявших на эстетику французского режиссера. Все эти особенности придают несомненный интерес и ценность данной работе, представляющей не только «творческий портрет» Карне, но и творческий портрет самого Антониони, творческую лабораторию будущего знаменитого мастера.

К стр. 43

Дюмениль, Рене — французский критик, исследователь творчества Флобера, Мопассана, Гюисманса, автор исследований «Реалистическая и натуралистическая эпоха» (1946), «Реализм и натурализм» (1955).

Братья Маргерит, Виктор (1866—1942) и *Поль* (1860—1918) — авторы психологически-бытовых романов с элементами натурализма. Совместно написали около двух десятков произведений.

Сорель, Жорж (1847—1922) — французский философ-эклектик, теоретик анархо-синдикализма. Вначале был представителем так называемой «новой школы марксизма», затем выступил с критикой принципов рациональности познания, научного понимания истории, противопоставив им учение о мифе как мировосприятию любой социальной группы, восхваляя насилие как движущую силу истории. Его идеи оказали влияние на формирование идеологии фашизма.

Барбе д'Оревилли (Барбе д'Оревилы), Жюль Амеде (1808—1889) — французский писатель, поздний романтик, предшественник декадентства.

Гюисманс, Жорис Карл (его имя по-французски Жорж Шарль Мари, 1848—1907) — французский писатель, голландец по происхождению. В его творчестве натуралистические тенденции (повесть «Марта», 1876, роман «Сестры Ватар», 1879) постепенно перерастают в декадентские (романы «Наоборот», 1884, и «Там, внизу», 1891).

К стр. 44

Братья Гонкуры, Эдмон (1822—1896) и *Жюль* (1830—1870) — французские писатели, в романах которых сочетались принципы реализма с натурализмом.

Жан Габен и Мишель Морган в окошке сырой и уединенной мансарды... — Имеется в виду кадр из фильма «Набережная туманов» (1938) М. Карне.

Теперь, когда французское кино, совершив переворот в искусстве... — Речь идет о французском кино 30-х гг., точнее, периода «Народного фронта» и «поэтического реализма».

К стр. 45

Клер, Рене (1898—1981) — французский кинорежиссер и сценарист, создатель фильмов «Под крышами Парижа» (1930), «Большие маневры» (1955) и др.

Люмьер, Луи (1864—1948) — французский изобретатель, первый кинорежиссер и создатель кинематографа. В 1895 г. вместе с братом *Огюстом* (1862—1954) создал первый киноаппарат и кинопроектор.

Изнанка Парижа (1906) — фильм французского режиссера Л. Нонге по сценарию Андре Ёзе о жизни апашей.

Ришпен, Жан (наст. имя Огюст Жюль, 1849—1926) — французский писатель. Подобно Ростану, он пытался возродить в своих стихотворных драмах романтический театр, правда, с сильным элементом риторики.

Л'Эрбье, Марсель — французский кинорежиссер, представитель «авангарда», направления, возникшего во французском кино периода первой мировой войны.

Фильм d'ар — французская кинофирма, созданная с целью повышения художественного уровня кинематографической продукции, просуществовала всего лишь полгода. К участию в съемках приглашались известные театральные актеры, композиторы, драматурги, ставились костюмированные фильмы на исторические темы. Наиболее известной из этих картин стал фильм «Убийство герцога Гиза» (1908) режиссеров Ле Баржи и А. Кальмет.

К стр. 46

Фейяд, Луи (1872—1925) — французский кинорежиссер, постановщик авантюрных («Фантомас», 1913—1914) и комических серий («Забавная жизнь», 1913—1915), а также серии «Жизнь, как она есть» (1911—1913), в которой он следовал традициям натурализма, стремясь к изображению «кусков жизни». «Гадюки» (о деревенских сплетниках) и «Порок» (социальная драма) — фильмы этой серии.

Фейдер, Жак (1888—1948) — французский кинорежиссер, близкий движению Народного фронта. Постановщик фильмов «Новые господа» (1929), «Большая игра» (1934), «Героиче-

ская кермесса» (1935) и «Кренкебиля» (1922, по А. Франсу).

«Затерянные во мраке» (1914) — фильм итальянского режиссера Нино Мартольо, по пьесе писателя-вериста Р. Бракко, положил начало реалистической традиции в итальянском кино.

Ренуар, Жан (1894—1979) — французский кинорежиссер, постановщик фильмов «Жизнь принадлежит нам» (1936), «На дне» (1936), «Великая иллюзия» (1937), «Марсельеза» (1938).

Грემийон, Жан (1901—1959) — французский кинорежиссер, создатель фильмов «Небо принадлежит вам» (1943), «Любовь женщины» (1953).

Бэк, Анри Франсуа (1837—1899) — французский драматург и театральный критик. Связал свою деятельность со Свободным театром Антуана, утверждавшим принципы натуралистической школы. К лучшим произведениям Бэка относятся реалистическая драма «Воронье» (1875) и комедия «Парижанка» (1885), в которой разоблачаются буржуазные нравы.

Антуан, Андре (1858—1943) — французский режиссер, актер, теоретик сценического искусства. Организатор и руководитель Свободного театра (1887—1894), а с 1897 по 1906 г. — Театра Антуана, посещаемого широкой публикой.

К стр. 47

«*Детский сад*» (1933) — фильм французских режиссеров Жана Бенуа-Леви и Мари Эпштейн о жизни бедных парижских детей.

К стр. 48

Карко, Франсис (наст. имя Франсуа Каркопино-Тюзоли, 1886—1958) — французский писатель. В центре его произведений — богема Монмартра и Латинского квартала, парижское воровское дно. Одним из лучших произведений Карко считается «Роман о Франсуа Вийоне» (1926).

Мак Орлан, Пьер (наст. имя Пьер Дюмаршей, 1882—1970) — французский писатель, склонный к гротесковому изображению общества, критике буржуазной цивилизации с романтических позиций. Оказал известное влияние на представителей «поэтического реализма».

«*Топаз*» (1933) — фильм французского режиссера Луи Ганье по пьесе Марселя Паньоля.

«*Пакетбот Тенасити*» (1934) — фильм французского режиссера Жюльена Дювивье.

Бенда, Жюльен (1867—1956) — французский публицист

и писатель. В книге «Предательство интеллигентов» («La trahison des clercs», 1927) Бенда поставил вопрос о взаимоотношении политики и личной жизни. Он ратовал за позицию «уточенного интеллектуализма», «отчужденность от реализма большинства», т. е. народных масс, однако осуждал расизм и шовинизм, культ насилия, порицая тех буржуазных интеллигентов, которые изменили традициям великих мыслителей прошлого, и, напротив, противопоставлял им «левых деятелей», ведущих борьбу во имя социальной справедливости.

Дриё Ла Рошель, Пьер (1893—1945) — французский писатель, вступил в литературу после первой мировой войны. В большинстве своих произведений изображал безвольную, развращенную буржуазию («Мечтательная буржуазия», 1937). Пережив влияние националистических идей, во второй половине 30-х гг. приходит к фашизму. С приближением краха гитлеровской Германии покончил жизнь самоубийством.

К стр. 49

Пикабия, Франсис (1878—1953) — французский художник-модернист, поэт.

Тцара, Тристан (наст. имя Сами Розеншток, 1896—1963) — французский поэт, румын по происхождению, основоположник дадаизма — литературно-художественного течения, представители которого возводили в абсолют отрицание смысла, ценности традиций. В 20—30-е гг. Тцара примкнул к сюрреализму. В годы войны участвовал в движении Сопротивления.

Жакоб, Макс (1876—1944) — французский писатель, близок к сюрреализму. Погиб в фашистском концлагере.

Радиге, Реймон (1903—1923) — французский писатель, близкий к кубистам и дадаистам. Самый известный его роман «Бес в крови» (1923) — история подростка, мироощущение которого формируется в тревожной атмосфере первой мировой войны.

«*Черные ангелы*» — роман французского писателя Франсуа Мориака (1885—1970), вскрывающий ложь и уродство отношений в буржуазном мире.

«*Письма послушницы*» — произведение итальянского писателя Гвидо Пьовене (1907—1974).

К стр. 50

«*Странная драма*» (1937) — фильм М. Карне по С. Клаустону.

«*Женни*» (1936) — фильм М. Карне по одноименной повести П. Роже.

«*Вечерние посетители*» (1942) и «*Дети райка*» (1945) — см. Карне, Марсель.

К стр. 51

Вюйермоз, Эмиль — французский музыкальный и литературный критик.

Муссиак, Леон (1890—1964) — французский писатель, театровед, пропагандист советского киноискусства. Член ФКП с 1924 г., участник движения Сопротивления. Автор социальных романов, автобиографической книги об узниках концлагеря, работ о театре и кино.

Арну, Александр (1884—1973) — французский писатель, сценарист, кинокритик, автор теории «камера — перо», сыгравший определенную роль в развитии направления «поэтического реализма».

«*Вампир*» (1931) — фильм датского кинорежиссера Карла Теодора Дрейера (1889—1968).

«*Страсти Жанны д'Арк*» (1927) — один из известных фильмов Дрейера.

«*Доктор Джекил и мистер Хайд*» (1932) — фильм американского режиссера Рубена Мамуляна по повести Р. Л. Стивенсона.

«*Носферату*» (1922), в советском прокате «*Вампир Носферату*», — фильм немецкого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау (наст. имя Плумпе, 1889—1931).

Сине-либерте — движение, возникшее в 30-е гг., сыграло важную роль в становлении прогрессивного французского кино.

К стр. 52

«*Свободу нам*» (1932) — фильм Рене Клера.

«*Солидарность*» (1931) — фильм режиссера Георга Вильгельма Пабста о международном братстве французских и немецких шахтеров.

«*Девушки в униформе*» (1931) — фильм французского режиссера Леонтины Саган.

К стр. 53

«*14 июля*» (1933) — фильм Р. Клера.

«*День начинается*» (1939) — фильм М. Карне.

К стр. 54

Рей, Ман — американский художник, близкий к дадаистам

и сюрреалистам, фотограф, кинематографист, автор кино и фотоколлажей, работал в Америке и во Франции, наиболее известен его фильм «Морская звезда» (1928).

Виго, Жан (1905—1934) — французский кинорежиссер, постановщик фильмов: «По поводу Ниццы» (1929), «Ноль за поведение» (1932), «Аталанта» (1934).

Шеналь, Пьер — французский кинорежиссер, один из зачинателей «поэтического реализма», автор фильма «Улица без имени» (1934) и др.

Лакомб, Жорж — французский режиссер-документалист, работал ассистентом у Рене Клера, создал фильмы «Зона» (1928), «Блеф» (1930).

Древиль, Жан — французский кинорежиссер, художник, фотограф, автор фильмов «Шахматист» (1938), «Ферма повешенных» (1945), «Заснувший часовой» (1965). Картина «Вокруг денег» (1928) — нечто вроде комментария к фильму Л'Эрбье «Деньги», на съемках которого Древиль был ассистентом режиссера.

«*Да здравствует ярмарка*» (1929) и «*Когда пригибается пшеница*» (1930) — фильмы Жана Древиля.

«*Путешествие в Конго*» (1926) — первая документальная картина французского кинорежиссера Марка Аллегре.

«*Ножан, воскресное Эльдorado*» (1929) — документальный фильм Марселя Карне.

К стр. 56

«*Популизм*» — 1) народничество; 2) — французская литературная школа конца 20-х гг. XX века, одна из разновидностей натурализма. Представители этой школы декларировали принципы реалистического изображения быта городской и сельской бедноты.

Шараноль, Жорж — французский кинокритик и киновед, автор монографий о французских кинорежиссерах.

К стр. 57

Превьер, Жак (1900—1977) — французский поэт и сценарист, автор многих сценариев фильмов Марселя Карне, в том числе «Набережная туманов», «Дети райка», «Вечерние посетители».

К стр. 58

Барро, Жан Луи (1910) — французский актер и режиссер. В 1940—1946 гг. работал в «Комеди Франсез», с 1946 г. воз-

главлял собственную театральную труппу. Снимался в «Детях райка» Карне.

Розе, Франсуаза (1891—1974) — французская киноактриса, снималась в фильмах Ж. Фейдера и М. Карне.

Жуве, Луи (1887—1951) — французский режиссер, актер, педагог. С 1934 г. руководитель театра «Атены» в Париже.

Омон, Жан Пьер (наст. имя Соломон, 1909) — французский актер.

«*Ошеломляйте новостями*» (1938) и «*Молчание — золото*» (1947) — фильмы Рене Клера.

К стр. 59

Штернберг, Джозеф (1894—1969) — американский кинорежиссер, мировую известность принес ему фильм «Голубой ангел» (1930).

К стр. 60

Пабст, Георг Вильгельм (1885—1967) — немецкий и австрийский кинорежиссер, создатель таких фильмов, как «Безрадостный переулочек» (1925), «Солидарность» (1931), «Трехгрошовая опера» (1931) и др.

Братья Маркс, Леонард (Чико, 1891—1961), *Артур* (Харпо, 1893—1964), *Джулиус* (Гаучо, 1895) — американские комики, основоположники американской сатирической и эксцентрической кинокомедии.

К стр. 61

Манихейство — религиозное учение, основанное в III в. Мани, который, по преданию, проповедовал в Персии, Средней Азии и в Индии. В основе манихейства — дуалистическое учение о добре и зле, свете и тьме как равноправных принципах бытия.

«*Северный отель*» (1938) — фильм М. Карне.

К стр. 65

«*Буксиры*» (1939—1941), «*Летний свет*» (1942) — фильмы Ж. Гремийона по сценариям Ж. Превра.

К стр. 66

Арлетти (наст. имя Арлетт Леони Батиа, 1898) — французская актриса, работала в театрах оперетты, ревю, мюзик-холлах. С 1930 г. снимается в кино, постоянно в фильмах Карне.

Хёйзинга, Йохан (1872—1945) — нидерландский фило-

соф-идеалист и историк, автор трактатов по истории культуры средних веков и Возрождения, наиболее известная его работа «Осень средневековья».

Леже, Фернан (1885—1955) — французский живописец и график, член ФКП с 1945 г. Он создавал геометризованные, уподобленные машинам и механизмам изображения современного мира.

К стр. 67

«Роман о Розе» — памятник французской средневековой литературы XIII в. Поэма в иносказательной форме рассказывает о любви Поэта к Розе, олицетворяющей женственность и одновременно божественную благодать. Религиозная символика сочетается с куртуазными представлениями о любви и языческой чувственностью.

К стр. 68

Ван Эйк — нидерландские живописцы, братья, основоположники нидерландской школы живописи XV века; *Хуберт* (ок. 1370—1426) и *Ян* (ок. 1390—1441), применивший новую технику живописи маслом, игру светотени.

Мёмлинг, Ханс (1440—1494) — нидерландский живописец, тонкий колорист, склонный к лирической и бытовой трактовке религиозных сцен.

Жерсон, Жан Шарлие (1363—1429) — французский теолог.

Картхёйзер, Дионисий (1402—1471) — нидерландский философ, автор проповедей.

Лимбург (наст. фамилия Малуэль) — французские живописцы-миниатюристы начала XV в., братья *Поль*, *Жеаннекен* и *Эрман*. В миниатюрах «Богатейшего часослова герцога Беррийского» (ок. 1411—1416) они достоверно и поэтично изобразили сцены светской жизни, крестьянского труда, пейзажи, предвосхитив искусство Северного Возрождения.

К стр. 70

Дешан, Эсташ (прозван Морель, ок. 1346 — ок. 1407) — французский поэт, известный как автор баллад. Из аллегорических поэм наибольшую известность получила поэма «Зеркало брака», в которой он дал сатирическую характеристику средневекового быта. Дешан был теоретиком поэтического искусства риториков, автором первого французского трактата по поэтике «Искусство слагать и сочинять песни и баллады» (1392).

Филипп де Вигри — французский поэт XIV в., один из представителей так наз. школы Гильома де Машо-Дешана.

Рюгбёф (ок. 1230—1285) — французский поэт и драматург, писал сатирические стихи, посвященные жизни средневекового города, песни о крестовых походах, жития святых, фаволио, религиозные драмы.

Мишо Тайеван — представитель бельгийской рыцарской поэзии XV в., писавший на французском языке. В частности, он переложил на стихи миф о Золотом руне и аргонавтах.

К стр. 71

Рогир ван дер Вейден (ок. 1400—1464) — нидерландский живописец.

К стр. 72

Беккер, Жак (1906—1960) — французский кинорежиссер, создатель фильма «Гупи — красные руки» (1942), в котором правдиво изображен быт деревни.

К стр. 73

«...*весь мир — театр...*» — Из монолога Жака в пьесе Шекспира «Как вам это понравится» (II акт, VII сцена. У и л ь я м Ш е к с п и р. Полн. собр. соч. в 8 томах. М., «Искусство», 1959, т. 5, с. 47.

Дебюро, Жан Батист Гаспар (1796—1846) — французский актер-мим. С 1816 г. постоянно выступал в демократическом парижском театре «Фюнамбюль», создал образ Пьеро, получивший мировую известность.

Леметр, Фредерик (Фредерик-Леметр, наст. имя Антуан Луи Проспер Леметр, 1800—1876) — французский актер, выступал в парижских демократических «театрах бульваров».

К стр. 75

...*положили начало полемике о «третьей фазе».*— Видимо, имеется в виду «третий этап» становления натурализма, о котором идет речь в статье.

Леенхард, Роже (1903) — французский кинокритик и кинорежиссер, постановщик двух полнометражных фильмов: «Последние каникулы» (1948) и «Полночное свидание» (1962).

К стр. 76

«*Врата ночи*» (1946) — фильм М. Карне.

К стр. 77

Ануй, Жан (1910) — французский драматург. Автор пьес: «Путешественник без багажа» (1937), «Антигона» (1943) и др.

ВЕСЕЛЫЕ ДЕВУШКИ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОГО ГОДА (*Le allegre ragazze dei 24* — журн. "Cinema Nuovo", Milano, 1956, № 85).

Фильм на этот сюжет так и не был снят. Его действие относится к началу 20-х гг., то есть к тому времени, когда в Италии к власти пришли фашисты. События, происходящие в стране, возникают в рассказе отраженно, через историю взаимоотношений нескольких молодых людей, которые только вступают в жизнь, впервые любят, страдают и, казалось бы, мало обращают внимания на происходящее вокруг них, но трагические события в стране в конечном счете определяют их судьбы.

К стр. 80

Моранди, Джорджо (1890—1964) — итальянский живописец и график, много работавший в жанре натюрморта. Для картин Моранди характерно гармоничное сочетание реального и идеального, тонкая цветовая гамма.

...*Подходит к концу 1922 год. Год «Танго черноголовков».*— Социально-политическая обстановка страны воссоздается Антониони как бы за кадром, она служит фоном. И потому особое значение приобретают чисто внешние приметы времени — моды, прически, жаргонные словечки, в том числе и модные мелодии, точнее, шлягеры тех лет, лучше всего передающие эмоциональную атмосферу эпохи. Так, в 1922 г., в период двоевластия, когда фашисты еще не пришли к власти, но закрепили свои позиции, самой популярной мелодией стало «Танго черноголовков». Разумеется, мелодия не имела никакого отношения к событиям фильма, но как бы служила музыкальным фоном времени.

К стр. 82

«Поговаривают, будто они собираются пешком дойти до Рима».— Речь идет о «знаменитом» походе фашистов на Рим 28—29 октября 1922 г., которому предшествовал фашистский съезд в Неаполе, открывшийся 24 октября в театре Сан-Карло, где Муссолини призвал своих соратников идти на Рим и захватить власть.

К стр. 87

Боу, Клара (1905) — американская киноактриса.

К стр. 88

10 июня 1924 года фашисты убили депутата-социалиста *Д. Маттеотти*, выступившего в парламенте с разоблачением действий фашистов во время выборов. Это убийство крайне обострило политическую ситуацию в стране, вызвало возмущение общественного мнения и стихийные демонстрации протеста в ряде городов Италии.

СНИМАТЬ ФИЛЬМ ОЗНАЧАЕТ ДЛЯ МЕНЯ ЖИТЬ (*Fare un film è per me vivere* — журн. "Cinema Nuovo", Milano, 1959, № 138, май — апрель).

Статья очень важна для понимания творчества Антониони. Он рассказывает в ней, как и с чего начинал, что повлияло на формирование его взглядов, поэтику его фильмов. Свое творчество он рассматривает в контексте социальной и политической жизни страны и, в сущности, излагает свое кредо: отражать современную действительность, продолжая на новом этапе дело неореалистов.

К стр. 91

Кей, Дэнни (1913) — американский актер театра и кино.

Гиннес, Алек (1914) — английский актер и режиссер. С 1936 г. работал в театре «Олд Вик» и др. Снимался в фильмах «Мост через реку Квай» (1957), «Наш человек в Гаване» (1960), «Лоуренс Аравийский» (1961) и др.

К стр. 92

Батлер, Сэмюэл (1612—1680) — английский писатель. Возможно, Антониони имел в виду его ироикомическую поэму «Гудибрас» (1663—1678), представляющую сатиру на ханжеские нравы пуритан периода Английской революции XVII в. Однако он мог иметь в виду и другого *Сэмюэла Батлера*, английского писателя XIX в. (1835—1902), автора антибуржуазной сатиры «Едгин» (анаграмма слова «нигде»; 1872), «Возвращение в Едгин» (1901), а также реалистического романа «Путь всякой плоти» (1903).

БОЛЕЗНЬ ЧУВСТВ (*La malattia dei sentimenti* — в кн.: Carlo di Carlo. Michelangelo Antonioni. Ed. "Bianco e nero", Roma, 1964).

Эта статья — текст выступления Антониони на коллоквиуме перед студентами, проходившем в Экспериментальном киноцентре в Риме, в марте 1961 г. В ней он анализирует свое творчество, проводит параллели с неореализмом, вслед за французскими критиками называя свой метод «внутренним неореализмом». Он раскрывает внутренний мир человека с такой же откровенной правдивостью, с какой неореалисты изображают внешний мир. Этот интерес к психологии, к чувствам современного человека Антониони считает закономерным и естественным в процессе эволюции итальянского реалистического искусства, характерным признаком нового времени.

К стр. 95

...первый документальный фильм я начал снимать в 1943 году, а закончил в 1947. — Речь идет о фильме «Люди с реки По».

К стр. 100

«Бен Гур» (1959) — американский кинобоевик по роману Л. Уоллеса, режиссер Уильям Уайлер.

КИНЕМАТОГРАФ ПО АНТОНИОНИ (Le cinéma selon Antonioni — в кн.: Pierre Leprohon. Michelangelo Antonioni. Cinéma d'aujourd'hui, "Seghers", Paris, 1961).

В эту подборку, составленную французским исследователем творчества Антониони П. Лепроном, вошли фрагменты статей режиссера, теоретических эссе и высказываний 50-х — 60-х гг., т. е. периода, на который приходится начало и расцвет, во всяком случае, всемирное признание его творчества. Подборка печатается с сокращениями. В структуре сборника этот материал играет особую роль, так как дает возможность перейти от статей режиссера к собственно теоретическим работам, хотя в отношении Антониони подобные градации весьма условны: во всех своих работах он выступает как режиссер, критик, теоретик и писатель одновременно.

К стр. 105

«Но однажды я влюбился с первого взгляда в новеллу Павезе». — Речь идет о повести Чезаре Павезе «Среди женщин» — последней части трилогии «Погожее лето» (1949). В 1955 году Антониони снял по этой повести фильм «Подруги».

К стр. 107

«...фильм о человеке, у которого украли велосипед». — Речь идет о фильме В. Де Сика «Похитители велосипедов» (1948).

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АКТЕРЕ (Riflessioni sull'attore — журн. "Europa cinematografica", Roma, 1961, № 9—10, июнь — август).

Эти заметки о работе режиссера с актером можно считать своего рода программными. На протяжении последующих лет его позиция по отношению к актеру оставалась неизменной: он считал, что актер должен быть непосредственным, спонтанным, как можно меньше размышлять, что это своего рода "tabula rasa", на которой режиссер пишет свои письма. Все его более поздние высказывания о работе с актером — либо повторение, либо вариации первоначального текста. Читатель легко в этом убедится, ознакомившись с интервью, которые Антониони давал в разные годы; он убедится и в том, насколько уязвима и противоречива позиция режиссера. Антониони, как правило, работал всегда с высокопрофессиональными и «интеллектуальными» актерами, такими, как Моника Витти, Мария Шнайдер, Джек Николсон. Теория «естественного», «спонтанного» актера — это в какой-то степени продолжение и развитие неореалистической теории типажного исполнителя, «человека с улицы», непрофессионала. Однако, провозглашая бесспорную истину, что актер должен быть естественным и свободным в своей игре, Антониони абсолютизирует роль чувств и эмоций, фактически отрицает необходимость осмысления образа и тем самым вступает в противоречие с эстетикой собственных фильмов: «нерефлектирующий», говоря словами Антониони, актер просто не мог бы играть в его фильмах с их углубленным психологизмом, сложно чувствующими и мыслящими героями.

ИЗ КНИГИ «ЧЕТЫРЕ КИНОСЦЕНАРИЯ» (Four screenplays — в кн.: M. A. G o s s m a n. Antonioni. "The orion press", New York, 1963).

Это введение, написанное Антониони к сборнику киносценариев, в который вошли сценарии его фильмов «Крик», «Приключение», «Ночь», «Затмение».

К стр. 117

Римини — итальянский городок на берегу Адриатического моря, входит в провинцию Марке, обеспечивает выход к морю для государства Сан-Марино. В Римини родился Феллини, снимал в нем свой фильм «Маменькины сынки» (1953) и описал его в своих воспоминаниях «Мой Римини», которые вошли в изданную издательством «Искусство» книгу Федерико Феллини «Делать фильм», 1984.

К стр. 121

Тонино Гуэрра и Элио Бартолини — одни из постоянных соавторов Антониони в написании сценариев.

К стр. 123

«*Мальш*» (1921) — фильм Чарли Чаплина, в котором семилетний Джеки Куган создал трогательный образ бедного приемыша и единственного друга Чарли.

«*Еще не зрел он, не люблю кислятины*». — См.: Г а с п а р о в М. Античная литературная басня, М., Изд. Академии наук СССР, 1962, с. 39.

М Н Е Н И Е Р Е Ж И С С Е Р А : К И Н О — Э Т О П Р А В Д А (Il parere di un regista: Cinema é verità — газета «La Stampa», Torino, 1963, № 163, июль).

Позднее эта статья перепечатывалась под названием «Реальность и прямое кино» (La realtà e il cinema diretto — журн. «Cinema Nuovo», Milano, 1964, № 167).

Это также программная работа Антониони, которая позволяет глубже понять его реалистический метод. Анализируя опыт «прямого кино», «кино факта», и имея за плечами опыт неореализма, он говорит о необходимости осмысления факта, а не просто о его бесстрастной фиксации. Речь идет об одном из знаменитых монтажных экспериментов Л. В. Кулешова, осуществленных им в 1921 г. совместно с его учениками, в числе которых был В. И. Пудовкин, на чье свидетельство и опирается Антониони в данном случае (см.: П у д о в к и н В. Собр. соч. в 3 томах, М., «Искусство», т. 1. 1974, с. 182). Эта работа, включенная в собрание сочинений, при жизни Пудовкина на русском языке не публиковалась, она представляет текст доклада, прочитанный Пудовкиным по-английски на заседании кинообщества в Лондоне 3 февраля 1929 г. Позже под названием «Натурщик вместо актера» она была включена Айвором Монтегю в сборник работ Пудовкина «Film Technique», изданный в Лондоне издательством «Джордж Ньюнес». В книге Кулешова «Искусство кино» (М., 1929) этот эксперимент описывается иначе.

К стр. 124

«*Чинема веритá*» (итал.) — в кинолитературе, в том числе и советской, для обозначения этого направления чаще употребляется французский термин «синема верите», что в дословном переводе, так же как с итальянского, означает «кино-правда».

КАК «ВИДИТ» РЕЖИССЕР (Come "vede" un regista — газета "La stampa", Torino, 1963, № 133, июнь).

Эта статья — попытка передать словами, как видит, мыслит, чувствует режиссер, как факты действительности превращаются в образы, а настроения — в атмосферу фильма. Антониони описывает свое состояние, свое мироощущение в далеком 1942 году, когда уже шла война, а он в Ницце ждал разрешения на отъезд в Париж, где вместе с Карне должен был снимать фильм «Вечерние посетители». (См. комментарий к статье «Марсель Карне, парижанин»).

БЕЛЫЙ ЛЕС (Le bosquet blanc — журн. "Cinema-64", 1964, № 90, ноябрь).

Рассказ-воспоминание о съемках фильма «Красная пустыня». Эти воспоминания по стилистике и духу очень близки к прозе Антониони, его рассказам, которые вошли в сборник «Тот кегельбан над Тибром» и которые сам Антониони называет «мои неснятые фильмы».

ВИДЕНИЕ, КОТОРОЕ ВСПУГНУЛА ТРУППА (Una intensa emozione che la troupe interrompe — журн. "Cinema Nuovo", 1982, № 277).

Рассказ о съемках фильма «Блоу-ап».

К стр. 137

«Поп-арт» (от англ. popular art — общедоступное искусство) — модернистское художественное течение, возникшее во второй половине 50-х гг. в США и Великобритании. «Поп-арт» намеренно культивирует случайное сочетание готовых бытовых предметов, фотографий, репродукций, массовых печатных изданий и т. д., в ранг искусства возводятся культ вещи и «массовая культура».

«Модести Блейз» (1966) — фильм Джозефа Лоузи, в котором снимались Моника Витти, Теренс Стэмп, Дирк Богард.

РАССКАЖУ ВАМ О СЕБЕ, ЧТОБЫ РАССКАЗАТЬ О ФИЛЬМЕ (Vi parló di me per raccontare un film — журн. "Cinema nuovo", 1983, № 284—285).

Рассказ о съемках фильма «Приключение». Фильм снимался раньше, чем «Красная пустыня» и «Блоу-ап», но рассказ написан позже и потому, выдерживая избранный нами принцип хронологической последовательности в расположении материала, мы печатаем его после двух предыдущих рассказов.

К стр. 140

Панареа — остров в группе Липарских островов, которые называются также Эолийскими.

К стр. 141

Липари — самый крупный остров в группе Липарских островов.

ДВА СООБРАЖЕНИЯ (Two statements — в кн.: Film makers on film making. Statements on their art by thirty directors. Penguin books, Indiana University Press, 1967).

Это беседа Антониони со студентами, состоявшаяся в марте 1961 г. в Экспериментальном киноцентре в Риме.

К стр. 147

«...О почти паскалевской концепции жизни». — Паскаль, Блез (1623—1662) — французский религиозный философ, физик, математик. Его концепция о трагическом и неустойчивом положении человека, находящегося между двумя безднами: бесконечностью и ничтожеством («Человек — мыслящий тростник»), изложена в «Мыслях» (1660).

К стр. 150

Блэр, Бэтси (наст. имя Роджер, 1923) — американская актриса, играла в фильмах «Марти» (1955), «Главная улица» (1956) испанского режиссера Х. А. Бардема и др.

К стр. 152

...ничто не является таким, каким ему следует быть в мире, где все неопределенно. — Свободная интерпретация мысли Лукреция о том, что мир не мог быть создан божественной волей уже хотя бы потому, что в нем слишком много пороков и из всех наших знаний о природе вещей самым определенным и достоверным является знание о существовании в мире зла и пороков. Ср.:

Если бы даже совсем оставались мне неизвестны
Первоначала вещей, и тогда по небесным явлениям,
Как и по многим другим, я дерзнул бы считать

достоверным,

Что не для нас и отнюдь не божественной создана волей

Эта природа вещей: столь много в ней всяких пороков.

(Луcretий. О природе вещей. М., Изд-во АН СССР, 1958, кн. V, с. 195—199).

К стр. 157

Рене, Ален (р. 1922) — французский кинорежиссер, представитель «новой волны» — направления, возникшего во Франции в конце 50-х — начале 60-х гг. Для художников этого течения характерна антибуржуазная направленность, своеобразный стиль повествования, в котором документальные приемы изображения сочетаются с метафоризацией реальности в соответствии с субъективным, «авторским» ее видением. Ален Рене — постановщик фильмов: «Хиросима — моя любовь» (1959), «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961), «Провидение» (1977), «Любовь к смерти» (1984) и др.

Годар, Жан-Люк (1930) — один из ведущих режиссеров и теоретиков направления «новой волны». Его картина-дебют «На последнем дыхании» (1959) — своеобразный манифест «новой волны».

К стр. 158

...в фильме, над которым я работаю сейчас. — Имеется в виду «Затмение» (1962).

Интервью

С Ж А Н - Л Ю К О М Г О Д А Р О М (Печатается по книге: *La politique des auteurs*. Ed. Champ Libre, Paris, 1972).

Интервью записано во время Каннского кинофестиваля в 1964 г.

К стр. 167

«Новый роман» — или «антироман» — одно из направлений современной французской прозы 50-х — 60-х гг. Представители этого направления призывали к исследованию общезначимых, но безликих, стертых срезов жизни («магма подсознания» у Н. Саррот, «вещизм» у А. Роб-Грийе), порождаемых отчуждением и бездуховностью существования в современном западном мире.

К стр. 168

Сорейя — одна из жен последнего шаха Ирана Реза Пехлеви, пытавшаяся стать после развода с ним киноактрисой. Антониони снял ее в «Предисловии: кинопроба» (1965) — первом эпизоде фильма «Три лица» (см. фильмографию).

С А Л Ь Б Е Р Т О М О Р А В И А

Интервью было опубликовано в «Литературной газете» (9.X № 41 1968), которая перепечатала его из итальянского еженедельника «Espresso».

К стр. 169

Моравиа, Альберто (наст. имя Пинкерле, 1907) — итальянский писатель, автор романов «Равнодушные» (1929), «Чочара» (1957), сборников рассказов «Римские рассказы» (1954), «Рай» (1970) и др.

С А Л Ь Д О Т А С С О Н Е. О фильме «Профессия: репортер» (Entretien avec Michelangelo Antonioni par Aldo Tassone — журн. «La Revue du cinéma» /Image et son/, 1975, № 298, сентябрь).

К стр. 175

Пиранделло, Луиджи (1867—1936) — итальянский писатель, драматург. Автор известной драмы «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), романа «Покойный Маттия Паскаль» (1904) и др.

...У Николсона в том году было еще несколько контрактов. — Антониони имеет в виду Джека Николсона — американского киноактера, исполнителя главной роли в его фильме «Профессия: репортер».

К стр. 177

Хайдеггер, Мартин (1889—1976) — немецкий философ (ФРГ), один из основоположников немецкого экзистенциализма. Основу его учения составляет противопоставление подлинного существования (экзистенции) и мира повседневности, обыденности. По Хайдеггеру, постижение смысла бытия заключается в осознании бренности человеческого существования («Бытие и время», 1927).

К стр. 181

...если вспомнить о современном положении вещей в этой области. — Антониони намекает на последствия «сексуальной революции» и современную свободу цензуры в отношении вопросов морали и нравственности.

«Замужняя женщина» (1965) — фильм Ж.-Л. Годара.
Бертолуччи, Бернардо (1941) — итальянский кинорежиссер, автор фильмов «Двойник» (1968), «Конформист» (1970),

«XX век» (1976) и др. Здесь, вероятно, имеется в виду его фильм «Последнее танго в Париже» (1972).

К стр. 184

«Кино-правда» — это было кинематографическое «издание» газеты «Правда». — Имеются в виду хроникальные репортажи типа современного киножурнала «Новости дня», выходившие в 20-е гг. Основоположником этого жанра в советской документалистике был Дзига Вертов.

К стр. 185

...это было в эпоху моего сотрудничества в журнале «Чинема». — См. об этом в предисловии В. Баскакова «Путь исканий» (с. 23, 27), а также в интервью с Льеттой Торнабуони и в комментариях к нему.

Янчо, Миклош (1921) — венгерский кинорежиссер, постановщик фильмов «Бессмертные» (1959), «Звезды и солдаты» (1967, сов.-венг.), «Пока народ еще просит» (1973) и др.

План-эпизод — эпизод, снятый единым куском, одним планом, крупным, средним или общим.

К стр. 186

Поллок, Джэксон (1912—1956) — американский живописец, основоположник «абстрактного экспрессионизма». Это направление абстрактного искусства возникло в 40-е гг., суть его сводилась к интуитивному, неконтролируемому разумом творчеству.

К стр. 188

Моно, Жак Люсьен (1910—1976) — французский биохимик и микробиолог, автор философской книги «Случайность и необходимость».

С А. КАРАГАНОВЫМ

Интервью печатается по сборн. «Экран 75/76», М., «Искусство», 1977.

А. В. Караганов, советский литературовед, критик театра и кино встречался с М. Антониони во время IX Московского международного кинофестиваля.

К стр. 194

Флаяно, Эннио — итальянский писатель, сценарист, часто сотрудничал с Ф. Феллини.

С ЛЬЕТТОЙ ТОРНАБУОНИ (Intervista a Michelangelo Antonioni a cura di Lietta Tornabuoni — в кн.: Album Visconti a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Milano, "Son-zongo", 1978).

К стр. 195

Аликага, Марио (1918—1966) — главный редактор газеты «Унита» в 1943—1944 гг. (в подполье) и в 1960—1966 гг. С 1940 г. член ИКП, с 1956 г. — член руководства ИКП, публицист.

Тромбадори, Антонелло (1918) — итальянский общественный деятель, публицист, кинокритик.

Пуччини, Джанни (1914—1968) — итальянский режиссер. В годы, о которых идет речь, сотрудничал в «Чинема», работал с Висконти над картиной «Одержимость» (1942). В дальнейшем принимал участие в написании сценариев для фильмов Джузеппе Де Сантиса. Поставил картины: «Венецианский капитан» (1952), «Слово вора» (1957) вместе с Н. Лоем, с ним же фильм «Муж» (1958), «Танк 8 сентября» (1960), одним из сценаристов которого был Пьер Паоло Пазолини, и «Семь братьев Черви» (1968).

Визентини, Джино — один из молодых сотрудников журнала «Чинема», критик, киновед, прогрессивный деятель итальянского кино.

«Чинема» — журнал, основан в 1936 г. Молодые сотрудники журнала в пределах цензурных возможностей боролись за обновление итальянского кино, почти все они стали потом видными деятелями неореализма. В 1948 г. выпуск журнала «Чинема» возобновился при новом руководстве. 19 декабря 1952 г. вышел первый номер журнала «Чинема нуово». Возглавленный Гвидо Аристарко, он стал ведущим итальянским теоретическим киножурналом левого направления.

Лонганези, Лео (1905—1957) — итальянский писатель, издатель, сценарист. В 1926 г. основал журнал «Л'Итальяно», один из номеров которого (январь — февраль, 1933) был целиком посвящен кино. Лонганези призывал итальянских кинематографистов «выйти на улицу», «снимать жизнь, как она есть».

К стр. 196

Солароли, Либеро — кинокритик, историк и теоретик кино, социолог, экономист, организатор кинопроизводства, преподаватель Экспериментального киноцентра, соратник Умберто Барбаро — основоположника марксистской эстетики в Италии,

прогрессивный общественный деятель. Сыграл заметную роль в становлении реалистического итальянского киноискусства, был страстным пропагандистом советского кино, одним из первых теоретиков неореализма.

К стр. 197

Праголини, Васко (1913) — итальянский писатель и сценарист, представитель неореализма. По его роману «Повесть о бедных влюбленных» К. Лидзани снял в 1955 г. одноименный фильм. Вместе с С. Чекки Д'Амико и Висконти он написал сценарий для его фильма «Рокко и его братья» (1960).

Пьювене, Гуидо (1907—1974) — итальянский писатель и публицист. Автор романов «Жалость против жалости» (1946), «Холодные звезды» (1970), рассказов и репортажей.

Пьетранджели, Антонио (1919—1968) — итальянский кинорежиссер, один из наиболее активных поборников нового итальянского кино, группировавшихся вокруг журналов «Бьянко е nero», «Чинема». Постановщик фильмов «Солнце в глаза» (1953), «Холостяк» (1955), «Сувенир из Италии» (1956), «Я ее хорошо знал» (1965).

К стр. 198

Уэллс, Орсон (1915) — американский кинорежиссер, актер. Исполнитель главных ролей в поставленных им фильмах «Гражданин Кейн» (1941), «Макбет» (1948), «Отелло» (1952), «Фальстаф» (1966) и др.

К стр. 200

Кокто, Жан (1889—1963) — французский писатель, художник, драматург, кинорежиссер и сценарист, близок к сюрреализму.

Гуттузо, Ренато (1912) — итальянский живописец, график, общественный деятель. Член Итальянской компартии с 1940 г., член ЦК ИКП с 1956 г. Почетный член Академии художеств СССР. Глава социально-реалистического направления в современной итальянской живописи.

Страсберг, Ли (род. 1901) — американский режиссер, театральный деятель, один из ведущих педагогов США, последователь системы Станиславского. С 1951 г. руководитель знаменитой Студии актера, превративший ее в одну из самых прогрессивных актерских школ США. Его воспитанники — известные актеры и режиссеры: М. Брандо, Дж. Харрис, М. Степлтон. В 1934—1936 гг. приезжал в Советский Союз.

Стоппа, Паоло (1906) — популярный итальянский актер,

снимался, как правило, в характерных ролях в фильмах: «Чудо в Милане» (1951), «Рим, 11 часов» (1952), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1962).

К стр. 201

Чекки Д'Амико, Сузо (1914) — писательница, автор сценариев многих неореалистических картин, сотрудничала с Висконти.

С А Л Ъ Д О Т А С С О Н Е (Aldo Tassone: Parla il cinema italiano.— "Il formichiere", Milano, 1979).

К стр. 203

«Попытка самоубийства» (1953) — новелла, снятая Антониони для фильма «Любовь в городе» (см. фильмографию). Это своего рода опыт «прямого» или репортажного кино. Эпизод смонтирован из интервью с людьми, пытавшимися покончить с собой.

К стр. 204

...материал был увезен на север страны «республиканцами».— Имеются в виду «фаши-республиканцы». В сентябре 1943 г. на Севере Италии была образована марионеточная «республика Сало», ставшая последним оплотом Муссолини.

К стр. 206

Кортасар, Хулио (1914) — аргентинский писатель, автор романов «Выигрыши» (1960), «Последний раунд» (1969) и др.

К стр. 207

Понти, Карло — итальянский продюсер.

Пинелли, Туллио — один из постоянных сценаристов **Ф. Феллини**.

К стр. 208

...документы... Италии периода «бума»...— имеется в виду период начала 60-х гг., время относительной экономической стабильности и подъема.

«XX век» (1976) — сюжет этого фильма Бертолуччи вписывается в контекст итальянской истории с начала XX века и до освобождения Италии войсками союзников в годы второй мировой войны.

К стр. 211

Феноменология — идеалистическое философское направление, принципы которого в начале XX века сформулировал

Э. Гуссерль и которое явилось одним из источников экзистенциализма.

К стр. 212

Comportamentismo, или бихевиоризм, — распространенная в современной буржуазной (особенно американской) психологии теория (Дж. Уотсона), игнорирующая сознание и всецело сводящая поведение человека к физиологическим реакциям.

К стр. 213

«Одержимость» (1942) — фильм Висконти по роману американского писателя Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды».

«Земля дрожит» (1948) — фильм Висконти по роману Джованни Верга «Семья Малаволья». Висконти экранизировал романы известных писателей: по роману Камилло Бойто Висконти снял фильм «Чувство» (1954), по повести Достоевского — «Белые ночи» (1957), по роману Альбера Камю — фильм «Посторонний» (1967), по роману Томаса Манна — «Смерть в Венеции» (1971), по роману д'Аннунцио — «Невинный» (1976).

К стр. 215

Трюффо, Франсуа (1932—1984). — французский кинорежиссер, один из зачинателей направления «новой волны», постановщик фильмов «400 ударов» (1959), «Стреляйте в пианиста» (1960), «Американская ночь» (1973) и др.

К стр. 216

«Дамы Булонского леса» (1945) — фильм Робера Брессона (1907) по мотивам «Жака-фаталиста» Д. Дидро.

Казарес, Мария (наст. имя Касарес Кирога, 1922) — французская актриса театра и кино, испанка по национальности. Играла в фильмах «Дети райка» М. Карне, «Дамы Булонского леса» Р. Брессона и др.

Читто Мазелли (сокр. от Франческо) — Мазелли Франческо (1930) — итальянский кинорежиссер, дебютировавший в 1955 г. фильмом «Разгромленные». Последний свой полнометражный фильм «Подозрение» Мазелли снял в 1974 г.

К стр. 217

Ecole du regard — «школа взгляда» (франц.) — термин, употребляемый в литературоведении для обозначения одной

из особенностей поэтики французского «нового романа».

«Я получил телеграмму...» — В книге Альбера Камю «Избранное» (М., «Прогресс», 1969, с. 51) эта фраза звучит так: «Я получил из богадельни телеграмму: “Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем”».

К стр. 218

«Эссе, которые я пишу для «Коррьере делла сера». — Речь идет о рассказах, которые на протяжении ряда лет Антониони публиковал в «Коррьере делла сера» и которые вошли в сборник «Тот кегельбан над Тибром». (1983)

Зонтаг, Сьюзен — американский литературовед и теоретик искусства леворадикального направления.

Чандлер, Раймон — американский автор детективных романов.

К стр. 220

Барт, Роллан (1915—1980) — французский литературовед, семиолог.

С СОТРУДНИКАМИ ЖУРНАЛА «КАЙЕ ДЮ СИНЕМА» СЕРЖЕМ ДАНЕЕМ И СЕРЖЕМ ТУБИАНА (La methode de Michelangelo Antonioni. Entretien réalisé par Serge Toubianà et Serge Daney — журн. “Cahiers du Cinema”, 1982, № 342, декабрь).

К стр. 221

«Бегущий по лезвию бритвы» (1982) — фильм американского режиссера Ридли Скотта.

«Инопланетянин» (1982) — фильм американского режиссера Стивена Спилберга.

К стр. 223

Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226) — итальянский проповедник, основатель ордена францисканцев, автор религиозно-поэтических произведений.

К стр. 227

«Птицы большие и малые» (1966) — фильм итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини.

Вендерс, Вим (1945) — один из режиссеров «нового немецкого кино».

К стр. 228

Спилберг, Стивен (1947) — американский кинорежиссер.

К стр. 231

Хоукс, Говард — американский кинорежиссер, продюсер, известен как специалист по фильмам на военные сюжеты, такие, как «Утренний патруль» (1930), «Путь к славе» (1936). В 1941—1945 гг. поставил серию фильмов о войне: «Военно-воздушные силы» (1943), «Иметь и не иметь» (1944).

«Буря» (1958) — фильм итальянского режиссера Альберто Латтуады по повести Пушкина «Капитанская дочка».

К стр. 232

Хичкок, Альфред — англо-американский кинорежиссер, известный постановщик детективных фильмов: «Шантаж» (1929), «Веревка» (1948), «Психо» (1960), «Птицы» (1963), «Безумие» (1971) и др.

К стр. 234

Рабочее название — «Экипаж» — перевод названия фильма условный. Буквально слово “сiугта” означает гребцы на галерах (истор.), в переносном значении — шайка, сброд.

С П А С К У А Л Е К Е С С А (Pasquale Chessa. E firma: Antonioni — журн. “L’Europeo”, 1983, 3 сентября).

К стр. 237

Арган, Джулио Карло — итальянский теоретик искусства, член руководства ИКП.

К стр. 240

...одного из фильмов Латтуады — речь идет о фильме «Буря».

Бриньоне, Гуидо (1887—1958) — старейший итальянский кинорежиссер, постановщик коммерческих фильмов, в том числе боевиков из жизни Древнего Рима; умер во время съемок картины «Под знаком Рима», и Антониони снимал ее, отказавшись от авторства. В датировке он ошибся, съемки происходили в 1958 году.

С С О Т Р У Д Н И К А М И Ж У Р Н А Л А «П О З И Т И Ф» Ф Р А Н С У А З О Й О Д Е И П О Л Ь - Л У И Т И Р А Р О М (Francois Audé, Paul-Louis Thirard. Entretien avec Michelangelo Antonioni — журн. “Positif”, 1983, № 263).

К стр. 243

...в последнем фильме Вендерса...— Речь идет о фильме западногерманского режиссера Вима Вендерса «Хэмметт» (1982).

К стр. 244

...фильм Вима Вендерса об умирающем Николасе Рее.— Имеется в виду «Фильм Ника» («Молния над водой», 1979).

К стр. 249

«Путь» (1981—1982) — фильм режиссера Йылмаза Гюнейя получил главный приз Каннского кинофестиваля 1982 г., разделив его с картиной Коста Гавраса «Пропавший без вести».

«Макарони» — киносюжет, написанный М. Антониони и Т. Гуэррой.

С ЭНРИКО МАРУССИГОМ (Dal Roc a San Francesco passando attraverso Papa Borgia — журн. “Epoca”, Milano, “Mondadori”, 1984, апрель).

Поводом к этому интервью, в котором журналист Энрико Маруссиг задает режиссеру вопросы относительно его будущих планов, послужила снятая Антониони четырехминутная цветомузыкальная фантазия под названием «Фотороманс» с участием Джанны Наннини и ее рок-группы.

К стр. 251

Люмет, Сидней (1924) — американский кинорежиссер, постановщик фильма «Двенадцать рассерженных мужчин».

Коппола, Фрэнсис Форд (1939) — американский кинорежиссер, сценарист, продюсер, постановщик фильмов «Крестный отец» (часть первая — 1971, часть вторая — 1975), «Разговор» (1974) и др.

Лэндис, Джон (1951) — американский кинорежиссер, постановщик фильма «Братья Блюз».

К стр. 252

Борджиа, Борджа — знатный род испанского происхождения, игравший значительную роль в XV — начале XVI вв. в Италии. Наиболее известны Родриго Борджиа (папа Александр VI) и Цезаре (Цезарь) — его сын, ставший проводником политики папы.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

*Фильмы, в которых М. Антониони выступает
в качестве ассистента режиссера*

- 1942: ДВОЕ НЕИЗВЕСТНЫХ
Режиссер Энрико Фулькиньони.
- 1942: ВЕЧЕРНИЕ ПОСЕТИТЕЛИ
Режиссер Марсель Карне.

*Фильмы, в которых М. Антониони выступает
в качестве сценариста*

- 1942: ДВОЕ НЕИЗВЕСТНЫХ
*В соавторстве с Дж. Кампаниле Манчини, Мино
Долетти, Энрико Фулькиньони.*
- 1942: ПИЛОТ ВОЗВРАЩАЕТСЯ
*В соавторстве с Розарио Леоне, Уго Бетти, Массимо
Мида, Герардо Герарди. Режиссер Роберто Росселлини.*
- 1947: ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА
*В соавторстве с Джузеппе Де Сантисом, Карло
Лидзани, Чезаре Дзаваттини, Коррадо Альваро, Умберто
Барбаро, Туллио Пинелли. Режиссер Джузеппе Де
Сантис.*
- 1952: БЕЛЫЙ ШЕЙХ
*В соавторстве с Ф. Феллини, Туллио Пинелли.
Режиссер Ф. Феллини.*

*Документальные и короткометражные фильмы,
в которых М. Антониони был сценаристом
и режиссером*

- 1943— ЛЮДИ С РЕКИ ПО
- 1947: *Производство: ICET. Оператор: Пьеро Порталупи.
Музыка: Марио Лаброка. 9 минут. Сюжет: поездка на
баркасе по реке По, документальная съемка прибрежных
деревень, портреты местных жителей, рыбаков. Окон-
чательный вариант фильма вышел в 1947 году.*
- 1948: МЕТЕЛЬЩИКИ УЛИЦ
Производство: ICET. Оператор: Джованни Венти-

милья. Музыка: Джованни Фуско. 9 минут. Сюжет: один день из жизни римских подметальщиков улиц.

1948: СУЕВЕРИЕ

Производство: ICET. *Оператор:* Джованни Вентимилья. Музыка: Джованни Фуско. 9 минут. Сюжет: о суевериях, бытующих среди жителей деревни, расположенной недалеко от Камерино в провинции Марке. Окончательная версия фильма отличается от той, которую первоначально задумал Антониони, — на завершающем этапе работы продюсер отозвал его в Рим.

1948— ЛЮБОВНОЕ ПРИТВОРСТВО

1949: *Производство:* «Фильмус». *Оператор:* Ренато Дель Фрате. Музыка: Джованни Фуско. *Ассистент режиссера:* Франческо Мазелли. *Актеры:* Анна Вита, Серджо Раймонди, Анни О'Хара, Сандро Роберти. 10 минут. Сюжет: из жизни звезд комиксов.

1950: СЕМЬ КАНН¹, ОДИН КОСТЮМ

Производство: ICET. *Оператор:* Джованни Вентимилья. 10 минут. Сюжет: документальный фильм о мануфактурном производстве, снимался в Торвискозе, недалеко от Триеста.

1950: ВИЛЛА МОНСТРОВ

Производство: «Фильмус». *Оператор:* Джованни Де Паоли. Музыка: Джованни Фуско. 10 минут.

1950: КАНАТНАЯ ДОРОГА В ФАЛОРИИ

Производство: Тео Узуэлли. *Операторы:* Гоффредо Беллизарио, Гедина. Музыка: Тео Узуэлли. 10 минут. Сюжет: канатная дорога между Кортина-д'Ампеццо и Фалорией. Антониони не смог сделать фильм так, как задумал, из-за ограниченности средств.

1972: КИТАЙ

Производство: «Радио телевидение итальяна». Текст: Андреа Барбатто. *Оператор:* Лучиано Товоли. Музыка: Лучиано Берно. Полнометражный документальный фильм.

Художественные фильмы

1950: ХРОНИКА ОДНОЙ ЛЮБВИ

Производство: «Виллани фильм» (Франко Виллани, Стефано Каретта). *Сценарий:* М. Антониони, Даниэле Д'Анца, Сильвио Джованинетти, Франческо Мазелли, Пьеро Теллини, по сюжету М. Антониони. *Оператор:* Эн-

¹ Канна — мера длины в Италии и Испании, около двух метров.

цо Серафин. *Художник*: Пьеро Филлипоне. *Музыка*: Джованни Фуско. *Ассистент режиссера*: Франческо Мазелли. *Актеры*: Лючия Бозе (Паола Молон), Массимо Джиротти (Гуидо), Фердинандо Сарми (Энрико Фонтана), Джино России (детектив). Фильм снимался в Милане и его окрестностях. 96 минут. *Премьера*: Рим, 25.XI.1950.

1952: ПОБЕЖДЕННЫЕ

Производство: «Фильм Костеллационе», SGC (Париж). *Сценарий*: М. Антониони, Сузо Чекки Д'Амико, Джорджо Бассани, Диего Фаббри, Тури Вазиле, Роже Нимье (французский эпизод). *Оператор*: Энцо Серафин. *Художник*: Джанни Полидори. *Музыка*: Джованни Фуско. *Ассистенты режиссера*: Франческо Рози, Алэн Куни. *Актеры*: французский эпизод Жан-Пьер Моки (Пьер), Этшика Шуро (Симон) и др.; итальянский эпизод Франко Интерленги (Клаудио), Анна-Мария Ферреро (Марина), Эви Мальтальяти (мать Клаудио), Эдоардо Чанелли (отец Клаудио) и др.; английский эпизод Питер Рейнолдс (Эбрей), Фей Кемптон (мистер Пинкертон), Патрик Барр (Кент Уоттон) и др. Фильм снимался в Риме, Лондоне, Париже. 110 минут. *Первый показ*: Венецианский кинофестиваль, 4.IX.1953.

1952—1953: ДАМА БЕЗ КАМЕЛИЙ

Производство: ENIC (Доменико Форджес Даванцати). *Сценарий*: М. Антониони, Сузо Чекки Д'Амико, Франческо Мазелли, П. М. Пазинетти по сюжету М. Антониони. *Оператор*: Энцо Серафин. *Художник*: Джанни Полидори. *Музыка*: Джованни Фуско. *Ассистент режиссера*: Франческо Мазелли. *Актеры*: Лючия Бозе (Клара Манни), Андреа Чекки (Джанни Франки), Джино Черви (Эрколе), Иван Дезни (Нардо Рускони), Алэн Куни (Лоди), Моника Клей (Симонетта) и др. Фильм снимался в Риме, Венеции, Милане, зимой 1952—1953 гг. 105 минут. *Премьера*: Рим, февраль 1953 г.

1953: ПОПЫТКА САМОУБИЙСТВА (эпизод в фильме «Любовь в городе»)

Производство: «Фаро фильм». *Сюжет и сценарий*: М. Антониони, Чезаре Дзаваттини, Альдо Буцци, Луиджи Кьярини, Луиджи Мальэрба, Туллио Пинелли, Витторио Вельтрони. *Оператор*: Джанни Ди Венанцо. *Художник*: Джанни Полидори. *Музыка*: Марио Нашимбене. *Актеры*: непрофессиональные исполнители, а также очевидцы реального события. Это фильм-репортаж, организованный по инициативе «Ло Спеттаторе» — киножурна-

ла под редакцией Чезаре Дзаваттини, Рикардо Гионе, Марко Феррари. Фильм снимался в Риме. *Премьера:* Рим, 27. XI. 1953. 20 минут.

1955: ПОДРУГИ

Производство: «Трионфальчине» (Джованни Аддесси). *Сценарий:* М. Антониони, Сузо Чекки Д'Амико, Альба Де Чеспедес по повести Чезаре Павезе «Среди женщин» — последней части трилогии «Погожее лето». *Оператор:* Джанни Ди Венанцо. *Художник:* Джанни Поллатори. *Музыка:* Джованни Фуско. *Актеры:* Элеонора Росси Драго (Клелия), Валентина Кортезе (Нене), Габриэле Ферцетти (Лоренцо), Франко Фабрици (Чезаре), Этторе Мани (Карло), Мадлен Фишер (Розетта) и др. Фильм снимался в Турине. *Первый показ* — на Венецианском кинофестивале, 7 сентября 1955. *Премьера:* Рим, 18. X. 1955. 104 минуты.

1957: КРИК

Производство: SPA Чинематографика (Франко Канчелльери), «Роберт Александр продакшн», Нью-Йорк. *Сценарий:* М. Антониони, Эннио Де Кончини, Элио Бартолини по сюжету М. Антониони. *Оператор:* Джанни Ди Венанцо. *Художник:* Франко Фонтана. *Музыка:* Джованни Фуско. *Актеры:* Стив Кокран (Альдо), Мирна Джигарди (Розина), Алида Валли (Ирма), Бэтси Блэр (Эльвира), Дориан Грэй (Розина), Лин Шоу (Андреина) и др. Фильм снимался в долине По, зимой 1956—1957 гг. *Первый показ:* на кинофестивале в Локарно, июль 1957. *Премьера:* Рим, 29. X. 1957. 116 минут.

1960: ПРИКЛЮЧЕНИЕ

Производство: «Амато Пенн» для «Чино дель Дука», «Продюциони чинематографике Эуропее» (Рим), «Сосьете синематографик Лир» (Париж). *Сценарий:* М. Антониони, Элио Бартолини, Тонино Гуэрра, по сюжету М. Антониони. *Оператор:* Альдо Скаварда. *Художник:* Пьеро Полетто. *Музыка:* Джованни Фуско. *Актеры:* Габриэле Ферцетти (Сандро), Моника Витти (Клаудиа), Леа Массари (Анна), Доминик Бланшар (Джулия), Джеймс Аддамс (Коррадо) и др. Фильм снимался в Риме, в Сицилии (Липарские острова, Милаццо, Катания, Таормина), сентябрь 1959 — январь 1960. *Премьера:* Болонья, 25. VIII. 1960. 145 мин.

1961: НОЧЬ

Производство: «Эммануэле Кассуто» для «Непифильм» (Рим); «Сильва-фильм» (Рим), «Софитедип»

(Париж). *Сценарий*: М. Антониони, Эннио Флаяно, Тонино Гуэрра по сюжету М. Антониони. *Оператор*: Джанни Ди Венанцо. *Художник*: Пьеро Дзуффи. *Музыка*: Джорджо Газлини. *Актеры*: Марчелло Мастрояни (Джованни Понтано), Жанна Моро (Лидия), Моника Витти (Валентина Герардини) и др. Фильм снимался в Милане, июль — август 1960. *Премьера*: Милан, 24.I.1961. 122 минуты.

1962: ЗАТМЕНИЕ

Производство: «Роберт и Раймонд Хаким» для «Интеропа-фильм», «Чинериз» (Рим), «Париж фильм продюсьюн» (Париж). *Сценарий*: М. Антониони, Тонино Гуэрра, Элио Бартолини, Оттьери Оттьери по сюжету М. Антониони и Т. Гуэрра. *Оператор*: Джанни Ди Венанцо. *Художник*: Пьеро Полетто. *Музыка*: Джованни Фуско. *Актеры*: Моника Витти (Виттория), Ален Делон (Пьеро), Франческо Рабаль (Риккардо), Лилла Бриньоне (Мать Виттории) и др. Фильм снимался в Риме и Вероне осенью 1961 г. *Первый показ*: Каннский кинофестиваль, 1962. *Премьера*: Париж, август 1962. 125 минут.

1964: КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ

Производство: «Антонио Черви» для «Фильм Дуемила», «Чинематографика Федериз» (Рим), «Франкориз» (Париж). *Сюжет и сценарий*: М. Антониони, Тонинс Гуэрра. *Оператор*: Карло Ди Пальма (техникolor). *Художник*: Пьеро Полетто. *Музыка*: Джованни Фуско. *Электронная музыка*: Витторио Джелметти. *Актеры*: Моника Витти (Джулиана), Ричард Харрис (Коррадо), Карло Кьонетти (Уго), Ксения Вальдери (Линда), Рита Ренуар (Эмилия), Альдо Гротти (Макс) и др. Фильм снимался в Равенне и Сардинии, октябрь — декабрь, 1963. *Первый показ*: Венецианский кинофестиваль, 1964. 120 минут.

1965: ПРЕДИСЛОВИЕ: КИНОПРОБА (первый эпизод в фильме «Три лица»)

Производство: «Дино Де Лаурентис». *Сценарий*: Пьеро Този. *Оператор*: Карло Ди Пальма. *Художник*: Пьеро Този. *Музыка*: Пьеро Пиччони. *Актеры*: Сорейя, Ивано Даволи, Джорджо Сартарелли, Пьеро Този, Дино Де Лаурентис, Альфредо Де Лаурентис, Ральф Серпе (американский продюсер).

1966: БЛОУ-АП

Производство: «Бридж фильм» (Карло Понти) для MGM. *Сценарий*: М. Антониони и Тонино Гуэрра по рас-

сказу Хулио Кортасара. Английские диалоги: в сотрудничестве с Эдвардом Бондом. *Оператор*: Карло Ди Пальма (метроколор). *Художник*: А. Гортон. *Фотографии*: Джон Кауэн. *Музыка*: Герберт Ханкок. *Актеры*: Ванесса Редгрейв (Джейн), Дэвид Хеммингс (Томас), Сара Милс (Патриция), Петер Боулс (Рон) и др. Фильм снимался в Лондоне, в MGM студии. *Премьера*: Нью-Йорк, декабрь 1966. 111 минут.

1969: **ЗАБРИСКИ ПОЙНТ**

Производство: MGM — «Карло Понти». *Сценарий*: М. Антониони, Фред Гарднер, Сэм Шепард, Тонино Гуэрра. *Оператор*: Альфио Контини (панавизьон, метроколор). *Художник*: Георг Нельсон. *Дизайнер*: Дин Тавуларис. *Специальные эффекты*: Эрл Мак-Кой. *Музыка*: Пинк Флойд. Популярные шлягеры исполняют группы: «Калейдоскоп», «Роллинг Стоунз», «Янгблудс», «Грейтфул Дед» и др. *Актеры*: Марк Фрекетте (Марк), Дария Хэлприн (Дария), Род Тэйлор (Ли Аллен), Поль Фикс, «Открытый театр» Джо Шейкина и др. 110 минут.

1975: **ПРОФЕССИЯ: РЕПОРТЕР**

Совместное производство: «Компания чинематографика Шампьон» (Рим) — «Ле Фильм Конкордия» (Париж) — «CIPИ чинематографика» (Мадрид). *Продюсер*: Карло Понти. *Сценарий*: Марк Пеплоу, Питер Уоллен, М. Антониони. *Сюжет*: М. Пеплоу. *Оператор*: Лучано Таволи (метроколор). *Художник*: Пьеро Полетто. *Музыка*: (музыкальный монтаж) Сандро Петикка, Франка Сильви. *Музыкальный консультант*: Иван Вандор. *Актеры*: Джек Николсон (Дэвид Локк), Мария Шнайдер (Девушка), Дженни Ранэйкер (Рейчел Локк), Ян Хендри (Мартин Найт), Чак Мак Вехилл (Робертсон).

1980: **ТАЙНА ОБЕРВАЛЬДА**

Совместное производство: «Радио телевизоне итальяна» (Рим) — «Политель Интернациональ» (Гамбург). *Сценарий*: М. Антониони, Тонино Гуэрра (по пьесе Ж. Кокто «Двуглавый орел»). *Оператор*: Лучано Таволи. *Музыка*: Штраус, Брамс, Шёнберг. *Актеры*: Моника Витти (Елизавета Австрийская), Франко Бранчароли (Себастьян), Паоло Боначелли (глава полиции) и др.

1981: **ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЖЕНЩИНЫ**

Производство: «Интерфильм» (Рим) — «Гомон SA» (Джорджио Ночелла и Антонио Макри). *Сценарий*: М. Антониони, Жерар Брак, Тонино Гуэрра, по сюжету М. Антониони. *Оператор*: Карло Ди Пальма. *Художник*:

Андреа Крисанти. *Музыка*: Джон Фокс (в фильме использованы также произведения Петера Баумена, Эдоардо Беннато, Клаудио Дантеса, Гуальди и др.). *Актеры*: Томас Милян (Никколо), Кристин Буассон (Ида), Даниэла Сильверйо (Мави), Марсель Боццуфи (Марио) и др. Фильм снимался в Риме и Венеции. *Премьера*: Каннский кинофестиваль 1982 г. 128 минут.

Другие работы

- 1955: Антониони выступил в качестве продюсера короткометражного фильма ЛИШНИЕ ЛЮДИ (*режиссер* — Никколо Феррари) по заказу Международного Комитета по делам эмиграции в Европе (СИМЕ). Фильм был посвящен проблемам перенаселения и эмиграции в Италии.
- 1957— Антониони работал в качестве театрального режиссера.
- 1958: В частности, он поставил в театре «Элизео» в Риме две пьесы: ТАЙНЫЕ СКАНДАЛЫ (пьеса была написана Антониони вместе с Элио Бартолини) и Я — КАМЕРА, в которой играла Моника Витти. В том же году Антониони участвует в качестве технического консультанта в работе над полнометражным документальным фильмом ЭТО НАШ МИР (*режиссеры*: Уго Ладзари, Эрос Макки, Анджело Негри).

Нереализованные сценарии

ЛЕСТНИЦЫ (1950), ИДА И СВИНЬИ (1956) в соавторстве с Эннио Де Кончини и Родольфо Сонего; ВЕСЕЛЫЕ ДЕВУШКИ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОГО ГОДА (1956), ОДИН ИЗ НАШИХ СЫНОВЕЙ (1952), сценарий написан вместе с Джорджо Бассано и Сузо Чекки Д'Амико и первоначально был задуман как итальянский эпизод для фильма ПОБЕЖДЕННЫЕ, но запрещен цензурой. Makaroni (1958) — сценарий написан вместе с Тонино Гуэррой.

СОДЕРЖАНИЕ

Путь исканий. <i>Баскаков В. Е.</i>	5
---	---

СТАТЬИ, ЭССЕ

Заметки к фильму о реке По. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	31
Трактир мертвых в Голливуде. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	35
Школа жен. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	38
Марсель Карне, парижанин. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	43
Веселые девушки двадцать четвертого года. <i>Перевод Л. Аловой</i>	80
Снимать фильм означает для меня жить. <i>Перевод Л. Мельвиль</i>	89
Болезнь чувств. <i>Перевод Л. Мельвиль</i>	94
Кинематограф по Антониони. <i>Перевод Т. Нусиновой</i>	105
Размышления об актере. <i>Перевод О. Бобровой</i>	113
Из книги «Четыре киносценария». <i>Перевод О. Рязановой</i>	116
Мнение режиссера: кино — это правда. <i>Перевод О. Бобровой</i>	124
Как «видит» режиссер. <i>Перевод О. Бобровой</i>	128
Белый лес. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	131
Видение, которое вспугнула труппа. <i>Перевод О. Бобровой</i>	137
Расскажу вам о себе, чтобы рассказать о фильме. <i>Перевод О. Бобровой</i>	140

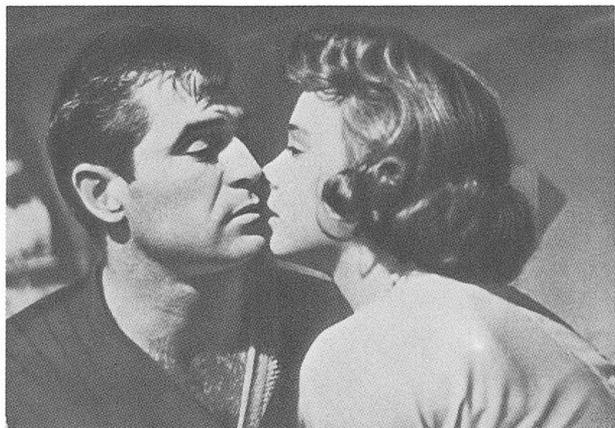
ИНТЕРВЬЮ

Два соображения <i>По материалам коллоквиума, состоявшегося в Экспериментальном киноцентре (1961 г.). Перевод О. Рязановой</i>	145
С Жан-Люком Годаром. <i>Перевод Н. Нусиновой</i>	159
С Альберто Моравиа. <i>Перевод Э. Двин</i>	169
С Альдо Тассоне. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	174
С А. Карагановым	190
С Льеттой Торнабуони. <i>Перевод О. Бобровой</i>	195
С Альдо Тассоне. <i>Перевод Е. Викторовой</i>	203
С сотрудниками журнала «Кайе дю синема» Сержем Данеєм и Сержем Тубиана. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	221
С Паскуале Кесса. <i>Перевод Э. Двин</i>	236
С сотрудниками журнала «Позитиф» Франсуазой Оде и Поль-Луи Тираром. <i>Перевод Г. Кремнева</i>	243
С Энрико Маруссигом. <i>Перевод О. Бобровой</i>	251

ТОТ КЕГЕЛЬБАН НАД ТИБРОМ

Перевод Э. Двин

Горизонт событий	255
Антарктида	263
Две телеграммы	263
Молчание	269
Тело, слепленное из грязи	270
Драка	276
Хроника одной несостоявшейся любви	277
Захотелось... чего?	285
Четверо в море	286
Там, где нет домов	293
Тот кегельбан над Тибром	294
Трагическая охота	298
Девушка, преступление	298
Первые дни весны	304
Без названия	308
К границе	309
С тоски	322
Денежная пустыня	323
Просто чушь	329
Нагромождение лжи	330
Кого-то убили	331
Опасная связь вещей	332
Кто он, тот третий?	337
В чашечке лилии	337
Колесо	338
Три дня	346
Фильм, который можно сделать	347
И снова диалоги	349
Побыть вместе	351
С тридцать седьмого этажа над центральным парком	353
Утро и вечер	356
Не ищи меня	356



Кадры из фильма «Крик»



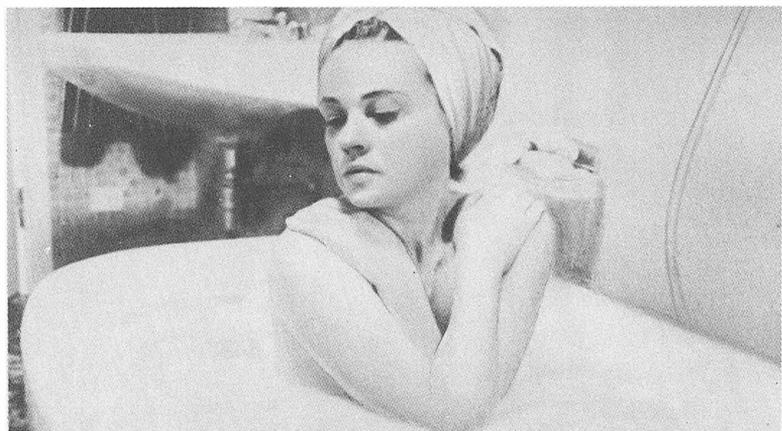


Кадры из фильма «Крик»





Кадры из фильма «Крик»

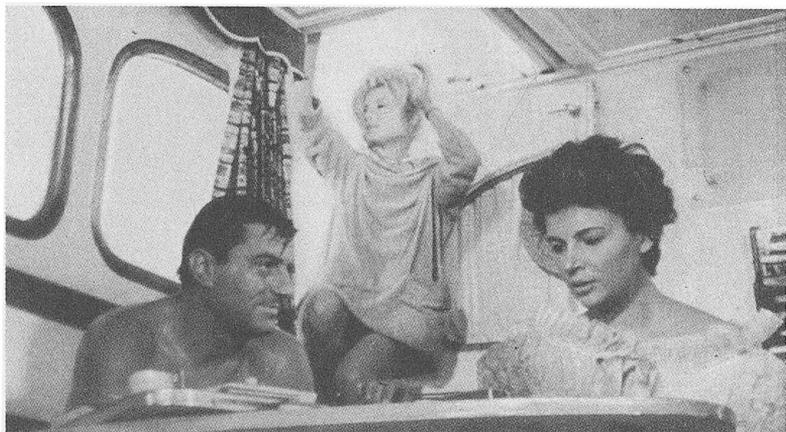


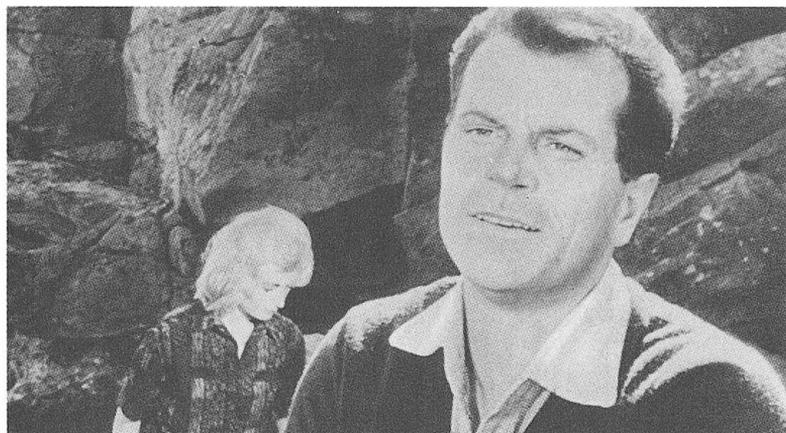


Кадр из фильма «Ночь»

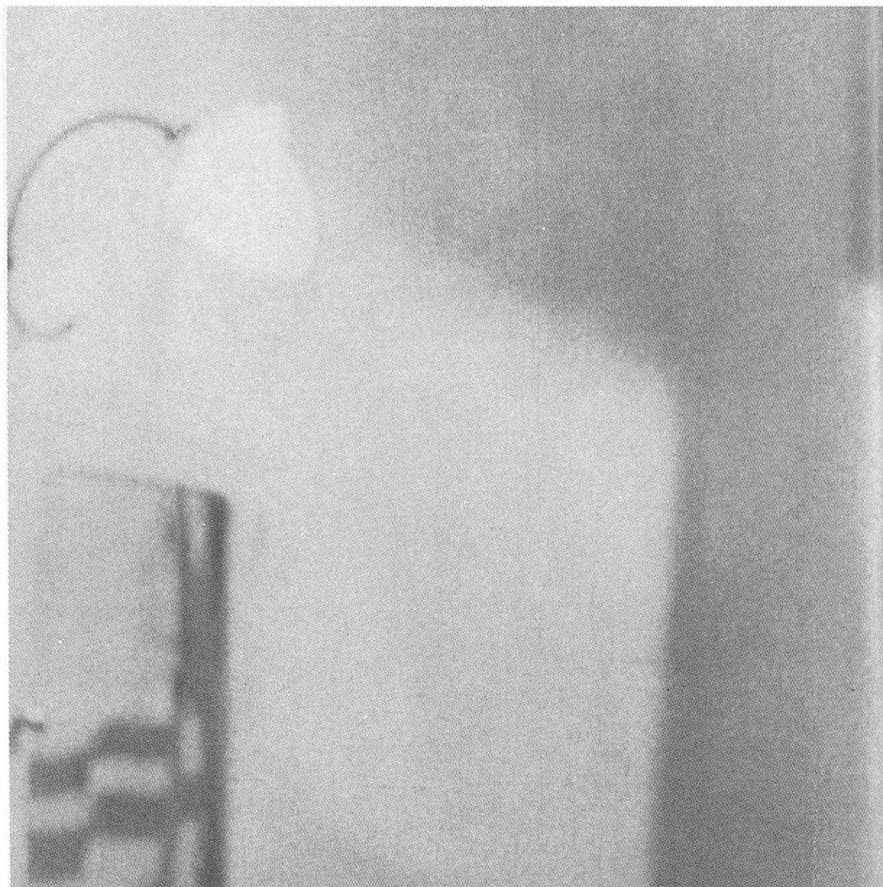








Кадры из фильма «Приключение»





Кадры из фильма «Приключение»



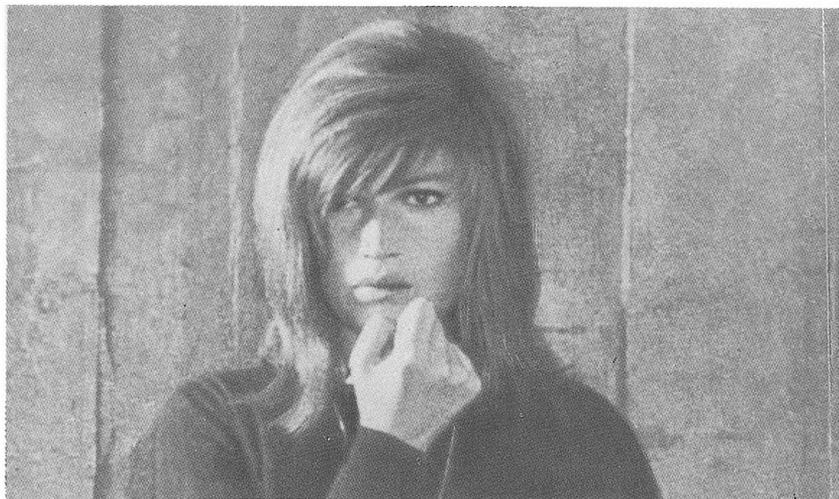


Кадры из фильма «Загмение»





Кадры из фильма «Затмение»

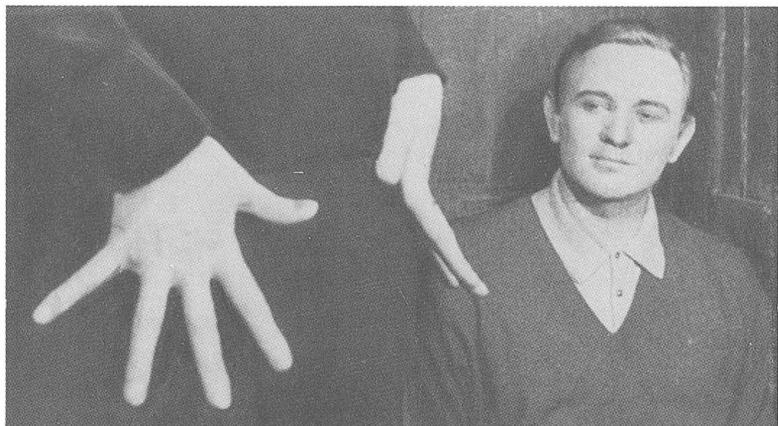


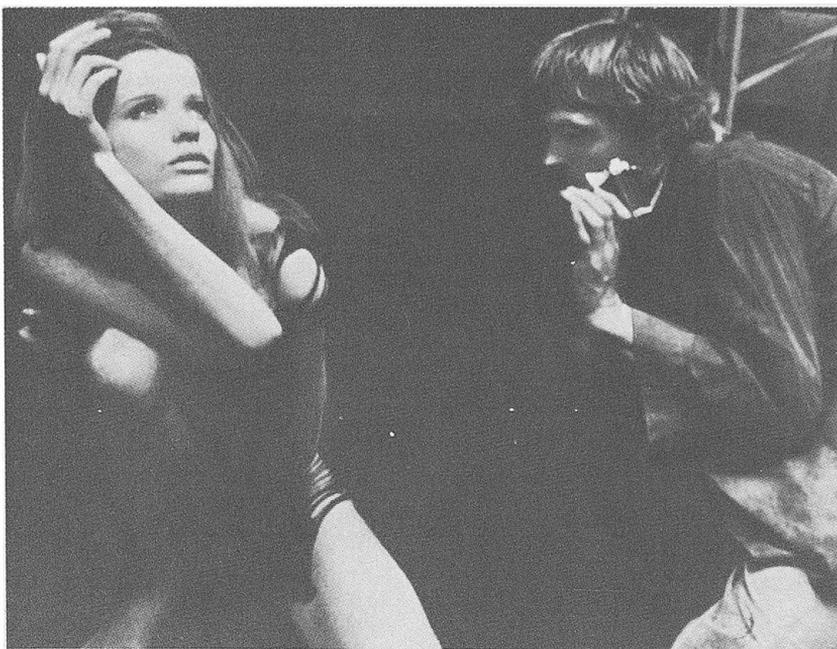


Кадры из фильма «Красная пустыня»

Кадры из фильма «Красная пустыня»

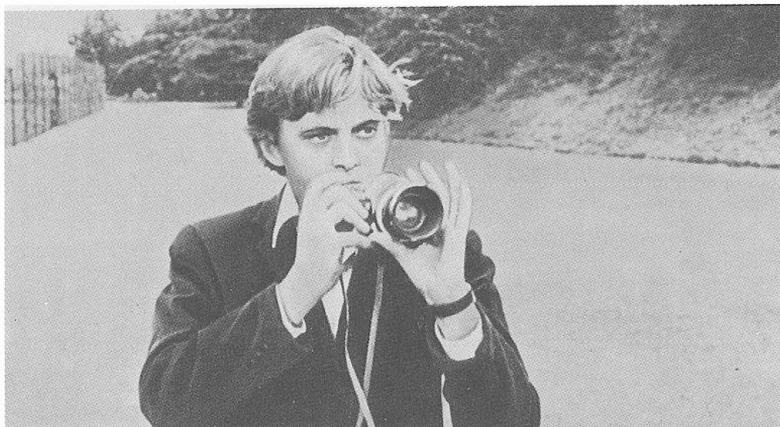


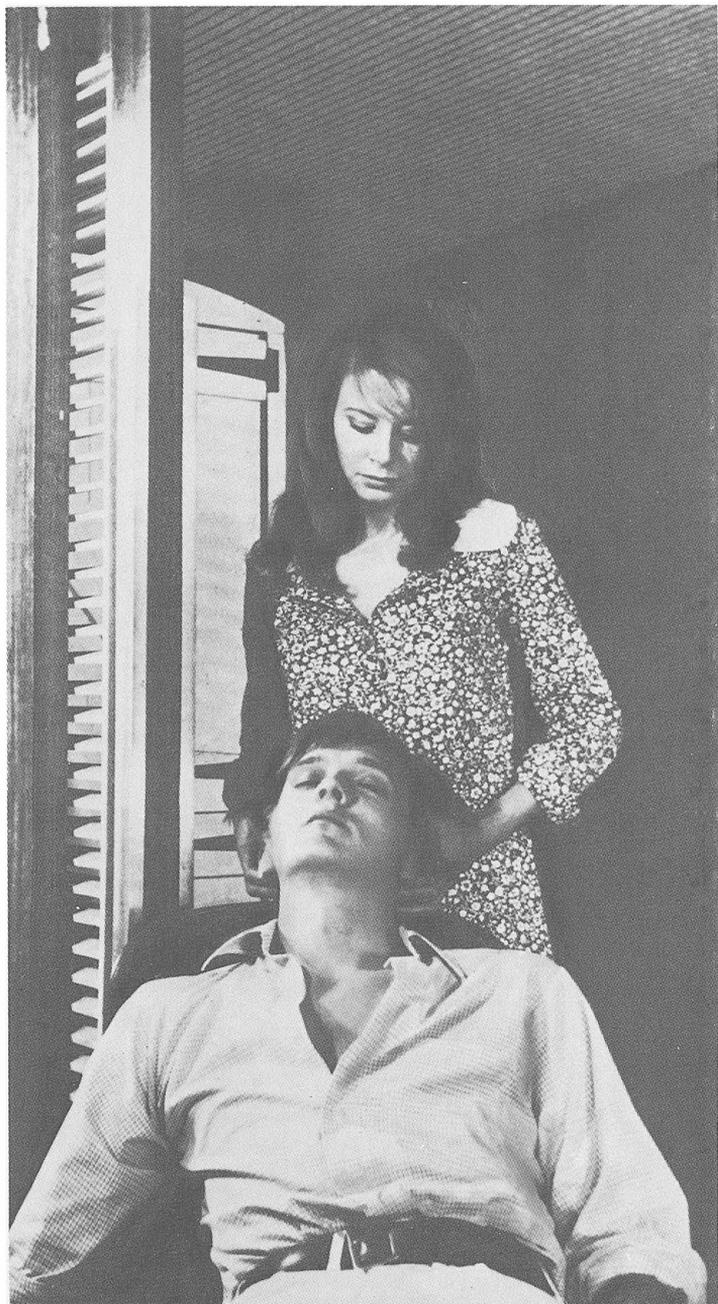






Кадры из фильма «Блю-ап»

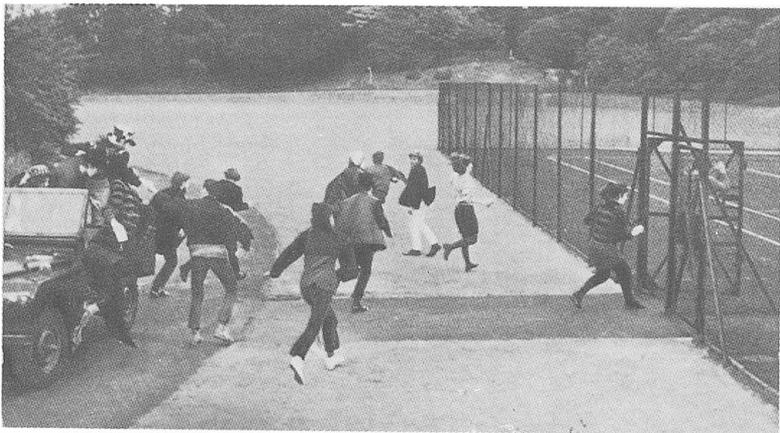
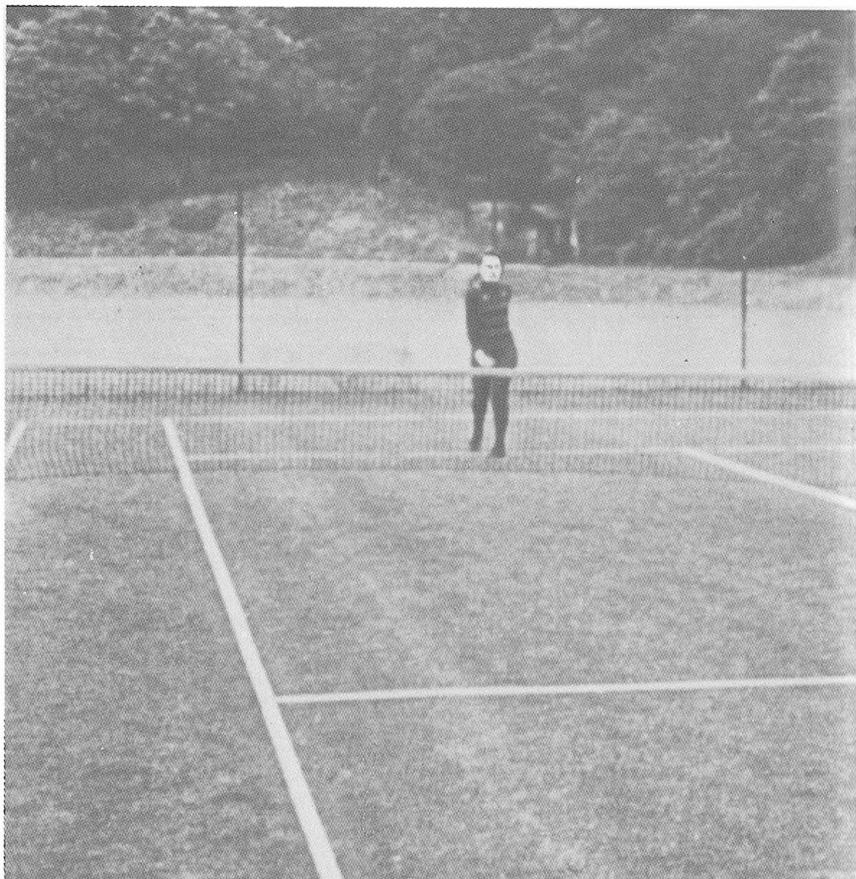




Кадры из фильма «Блю-ап»









Кадры из фильма «Блю-ап»

Кадры из фильма «Профессия: репортер»

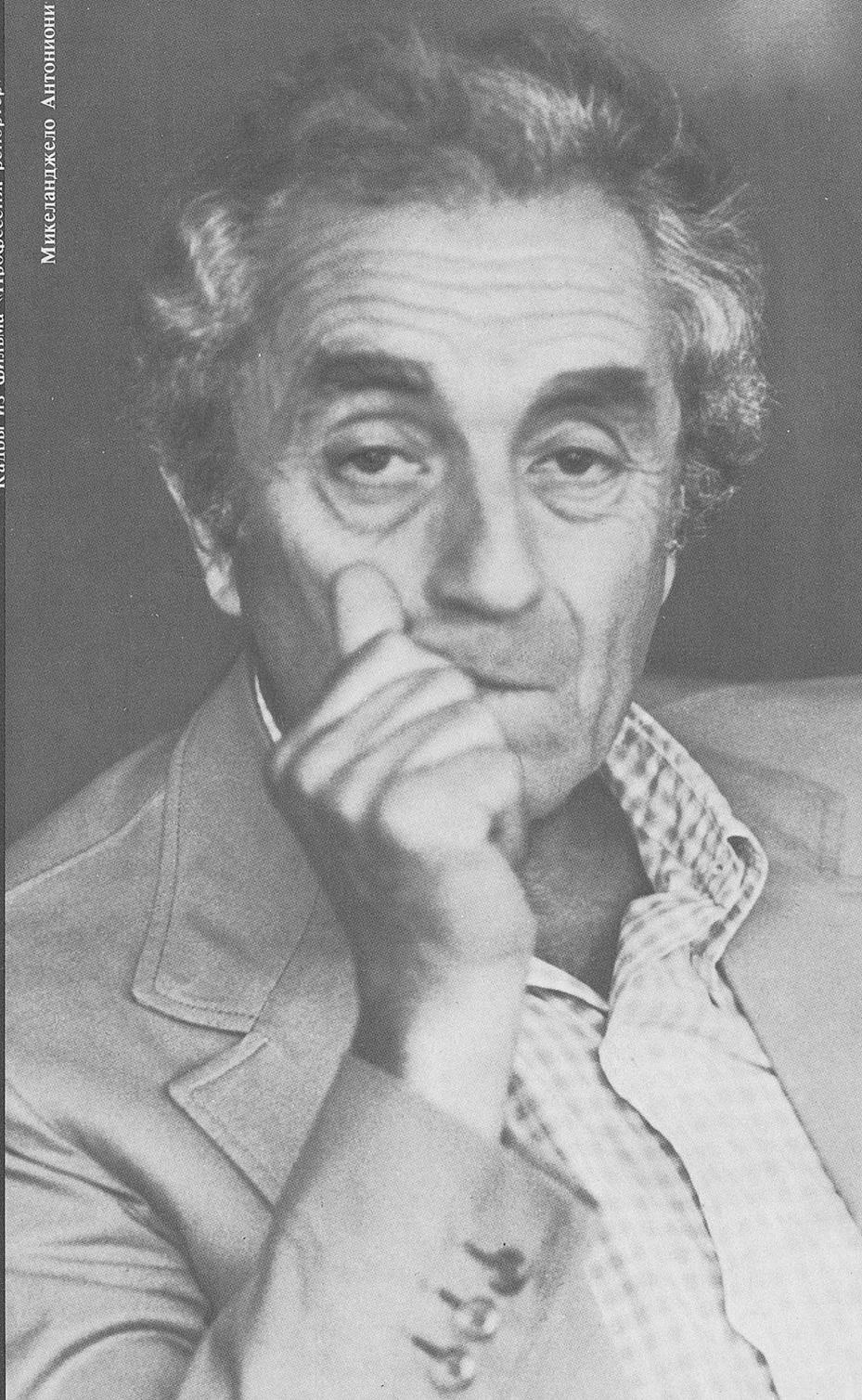




Кадры из фильма «Профессия: репортер»

Кадр из фильма «Профессия: репортер»

Микеланджело Антониони



Редактор З. ФЕДОТОВА
Художник В. ХАРЛАМОВ
Художественный редактор А. АЛТУНИН
Технический редактор Н. ДОЛЖИКОВА
Корректор Е. РУДНИЦКАЯ

ИБ № 2187

Сдано в набор 26.09.85. Подписано в печать 4.10.86.
Формат 84x108/32. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс.

Печать офсет. Усл. печ. л. 21,0 + 1,68 п. л. вкл.

Усл. кр.-отт. 45,99. Уч.-изд. л. 23,53. Тираж 40000 экз.

Заказ № 462. Цена 1 р. 80 к. Изд. № 1883.

Издательство "Радуга" Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Zubovskiy bulvar, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов Можайского
полиграфкомбината Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.

Можайск, 143200, ул. Мира, 93

на ордена Трудового Красного Знамени Калининском
полиграфическом комбинате Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
г. Калинин, пр. Ленина, 5.



ОБ АНТОНИОНИ

АНТОНИОНИ

