

# БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

## МОЕ ПРЕКРАСНОЕ НАВАЖДЕНИЕ

*Воспоминания, письма, беседы  
1962–2010*

{ ПЕРСОНА }  
Биографии,  
автобиографии,  
мемуары





ПЕРСОНА  
Биографии,  
автобиографии,  
мемуары

# BERNARDO BERTOLUCCI

LA MIA MAGNIFICA  
OSSESSIONE

*Scritti, ricordi, interventi*  
*1962–2010*

# БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

## МОЕ ПРЕКРАСНОЕ НАВАЖДЕНИЕ

*Воспоминания, письма, беседы  
1962–2010*



Кolibри

МОСКВА



УДК 791.43Бертолуччи  
ББК 85.373(4Ита)–3  
Б52

*Издание осуществлено при поддержке Международного  
литературного агентства Елены Костюкович*

*Перевод с итальянского*

**ТАТЬЯНЫ РИЧЧО**

*Художественное оформление серии*

**АНДРЕЯ РЫБАКОВА**

**Бертолуччи Б.**

Б52 **Мое прекрасное наваждение : Воспоминания, письма, беседы (1962–2010) /**  
**Бернардо Бертолуччи ; Пер. с ит. Т. Риччо. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, —**  
**2012. — 304 с. — (Серия “Персона”).**  
ISBN 978–5–389–02088–7

Бернардо Бертолуччи, признанный во всем мире классик современного кино, в 2011 году отметил свой семидесятилетний юбилей. Журналисты и критики Фабио Франчоне и Пьеро Спила, влюбленные в искусство великого кинорежиссера, собрали его статьи, интервью, беседы, и получилась прекрасная книга — автопортрет человека, фильмы которого завоевали весь мир. Бертолуччи рассказывает о своем детстве, о родителях, о нелегких судьбах своих “детей” — картин, снятых им за долгие годы, а работает он в кино уже почти полвека.

УДК 791.43Бертолуччи  
ББК 85.373(4Ита)–3

ISBN 978–5–389–02088–7

© 2010, Garzanti Libri s. p. a. Milano

© Т. Риччо, перевод на русский язык, 2012

© Фотография на обложку Corbis/Fotosa.ru

© А. Рыбаков, оформление, 2012

© ООО “Издательская Группа “Азбука-Аттикус”, 2012  
КоЛибри®

# Содержание

---

Бернардо Бертолуччи	
<i>Книга, которую я написал, сам того не зная</i> .....	11
Фабио Франчоне и Пьеро Спила	
<i>Бесконечность кино и поэзии</i> .....	13
Авансцена .....	19
I was born in a trunk.....	21
1. О МОИХ ФИЛЬМАХ, О МОЕМ КИНО	
Творить поэзию при помощи изображения	
(“Костлявая кума”) .....	39
Двойственность и неопределенность перед зеркалом	
(“Перед революцией”) .....	42
Весь мир в одной комнате	
(“Агония”) .....	49
Сон о фильме	
(“Стратегия паука”) .....	56

Монолог-крик Бэкона (“Последнее танго в Париже”)	58
Признания режиссера (“XX век”)	68
Антракт Па-де-де на тему “XX века”: крестьяне, мечта, социализм <i>Интервью, данное Клер Пиплоу</i>	72
Сила бессознательного (“Луна”)	103
Сон канатоходца (“Последний император”)	113
Тетради из песка (“Под покровом небес”)	118
Чему я научился у маленького Будды	124
Сегодня я начинаю снимать фильм для маленького экрана (“Плененные”)	130
Мечта о чем-то (“На десять минут старше”)	132
Сжатый кулак в Венеции (“Мечтатели”)	135
<b>2. УЧИТЕЛЯ И ПОПУТЧИКИ</b>	
Аггилио Бертоллуччи/1 <i>Отец-поэт</i>	141
Аггилио Бертоллуччи/2 <i>А я где был?</i>	143



Жан-Люк Годар	
<i>Versus Годар</i> .....	146
Новая волна, Годар и “Кайе дю синема”	
<i>Я дал бы себя убить за кадр Годара</i> .....	151
Пьер Паоло Пазолини	
<i>Ковбой уединенной долины</i> .....	154
Альберто Моравиа	
<i>Его слова — архитектура</i> .....	160
Энцо Сичилиано	
<i>Индийский принц</i> .....	167
Серджо Леоне	
<i>Однажды в Италии</i> .....	169
Джанни Амико	
<i>Если не все, то очень многое</i> .....	172
Энцо Унгари	
<i>Воспоминания об Энцо</i> .....	174
Марко Мелани	
<i>Вечера с Мелани</i> .....	177
Лаура Бетти	
<i>Тот самый призрачный эпизод с Марлоном</i> .....	179
Франко (Ким) Аркалли	
<i>Удовольствие от неожиданного</i> .....	184
Джулиан Бек	
<i>Плот “Медузы”</i> .....	187
Секрет Кубрика.....	189
Виктор Кавалло	
<i>Наездник, который оседлал сам себя</i> .....	191

Филипп Гаррель	
<i>После революции</i> .....	193
Мэтью Спендер	
<i>Война, которая никогда не кончается</i> .....	196
Антонио Марки	
<i>Я к нему ревновал</i> .....	198
<b>3. Если бы я был кинокритиком</b>	
Если бы я был кинокритиком... ..	203
Письмо в “Чинема & Фильм” .....	206
Ангелопулос: идеология плана-эпизода .....	210
Рей-Вендерс	
Безмерная легкомысленность умирающих .....	213
Вечера в базилике Максенция .....	215
Эдгар Рейтц:	
На машине времени.....	217
Греховные удовольствия.....	219
Микеланджело Антониони: трудности Запада .....	224
В защиту Антониони: фильм — это не книга.....	225
Робер Брессон: следы на песке.....	227
Улыбка Ренуара.....	229
Соленые слезы “Огней рампы” .....	231
Макс Офюльс: “Удовольствие”.....	233
Ингмар Бергман: режиссер, который боялся умереть от кино .....	238

Джузеппе Де Сантис: старший брат .....	239
Культура, слово, забытое политикой .....	240
 4. БЕСЕДЫ	
Бернардо Бертолуччи — Энцо Унгари <i>О неореализме и американском кино</i> .....	247
Бернардо Бертолуччи — Адриано Апра <i>Об удовольствии и похитителях кино</i> .....	252
Бернардо Бертолуччи — Вим Вендерс при участии Энрико Гецци <i>Об американском кино, Николасе Рее, Фрэнсисе Форде Копполе и “мэйджорах”.</i> <i>О телевидении и фильмах на телевидении</i> .....	256
Бернардо Бертолуччи — Джованни Миноли <i>О буддизме и Италии “чистых рук”</i> .....	268
Бернардо Бертолуччи — Филиппо Бьянки <i>О музыке</i> .....	279
Бернардо Бертолуччи — Стефано Малатеста <i>О путешествии и путешественниках</i> .....	287
Благодарности.....	295
Список упомянутых фильмов.....	296





## Бернардо Бертолуччи

---

*Книга, которую я написал,  
сам того не зная*

**Э**ЛЕГАНТНЫЙ И ЗАГАДОЧНЫЙ — ТАКИМ показался мне Пьеро Спила, когда он пришел ко мне год назад и предложил собрать мои “кинематографические записки”. Помню, я тогда посмеялся над ним. Обозвал его мечтателем-киноманом и добавил, что ему не найти больше тринадцати-четырнадцати небольших отрывков.. Потом я обо всем этом забыл.

Прошло несколько месяцев — и я уже с подозрением изучал результат брошенного мне вызова. Я держал в руках “Книгу, которую я написал, сам того не зная”. Это название, которое я предложил бы Спила в качестве альтернативы теперешнему — “Мое прекрасное наваждение”. Это скорее его название, чем мое, и именно поэтому ему суждено остаться. Это его отпечаток, свидетельство его наваждения, я сказал бы, его след.

Читая эту книгу, я обнаружил, что не хватает одной моей статьи в поддержку “Охотника на оленей” Майкла Чимино. Этот фильм, показанный в Берлине, шокировал самых тупых левых, которые восприняли его как проамериканскую пропаганду.

Джейн Фонда, входившая в состав жюри, покинула зал в знак протеста. Мне же казалось, что благодаря этому фильму американский кинематограф вновь обрел эпичность, утерянную со смертью Форда и Хоукса. Своей статьей я приветствовал фильм, беспощадный в описании беспощадности вьетконговцев. Может быть, поэтому она навеки потерялась в беспмятном чреве “Паэзе Сера” и ее оказалось невозможно найти. Я вспоминаю эту статью как одну из лучших.

Возвращается американская армия, возвращается американское кино. В конце “Аватара”, который я смотрел в формате 3D в Тривандуруме, на юге Кералы, где люди много ходят в кино, я вместе с другими зрителями страстно и весело аплодировал каждому поражению плохих вплоть до их полного уничтожения. Плохие откровенно напоминали армию США, вторгшуюся в Ирак. Или в Афганистан. Или во Вьетнам, изображенный Чимино.

Но Академия выбрала “Повелителя бури”. Богатейшему кино Кэмерона они предпочли бедный кинематограф Бигелоу. Но это потому, что “Повелитель бури” — фильм, “посвященный” армии США.

Когда я решил предложить Пьеро Спиле и Фабио Франчоне вставить в книгу еще один фрагмент, то вдруг подумал, как недолговечны названия фильмов, имена режиссеров, как сомнительна ценность кинопремий, ведь все это в конечном итоге мимолетно, все обречено на забвение, вплоть до полного погружения во тьму небытия. Я надеюсь, что в этой книге речь идет о фильмах и режиссерах, которым суждено этого избежать и попасть в будущее, скользнуть вперед, как в одном тревеллинге, о котором мне во сне рассказал Офюльс.

Но, дорогой Франчоне, дорогой Спила, кино — это лишь одно из моих прекрасных наваждений.

---



## Фабио Франчоне и Пьеро Спила

---

### *Бесконечность кино и поэзии*

**Б**ЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ ПИСАТЕЛЬ — ЭТО любопытная история. Он начал как поэт в блестящем окружении (его отец Аттилио, Джорджо Капрони, а потом и Пьер Паоло Пазолини), получил признание и престижные премии (Виареджо — Лучший дебют 1962 года), затем, еще совсем юным, пришел прямиком в кино, видя в нем необычную форму поэтического письма, образы, движение, свет. С другой стороны, признается сам Бертолуччи, разве не обречены дети поэтов пытаться визуализировать то, что отцы описывали словами? И найти для этого в высшей степени яркий кинематографический язык, с пылом неопита и подлинным бесстрашием занимаясь поисками, исследованиями и опытами. Поэзия и кино должны существовать в идеальном равновесии, чтобы выразить свою сущность, показать “срезы жизни” и движения человеческого сердца в естественном, как ходьба или дыхание, симбиозе, способном подарить вдохновение и высочайшие творческие возможности. Бертолуччи больше ничего не нужно для жизни, напротив, он так комфортно чувствует себя в кино, что кажется, будто он ничем другим и не занимался. Поэтому, когда почти в самом начале карьеры из-за некоторых проблем ему пришлось

на какое-то время расстаться со съемочной площадкой, для него это стало невыносимой мукой. С годами пришли успех, победы, работа в Голливуде, общение с актерами мирового уровня, путешествия по всему миру (Китай и Тибет, Индия и Африка), “Оскары” — словом, головокружительная карьера под знаком кино и его путеводных звезд. Иногда в перерывах между съемками Бертолуччи продолжал писать для газет и журналов, но только когда его об этом просили или когда он считал это необходимым. Главным образом он выступал, особенно в молодости, в роли кинокритика, демонстрируя потрясающую интуицию и способность к анализу, но прежде всего он писал для того, чтобы самому разобраться, отчего любимое кино (Годар, Мидзогути, Ренуар, Антониони) вызывает у него такое волнение, такой трепет. Иногда он публиковал статьи, приуроченные к выходу его фильмов, но никогда не стремился объяснить словами их смысл и подоплеку, скорее рассказывал о чувствах, из которых они родились, о побудительных мотивах, заставивших его приступить к созданию картины. В последние годы он пишет также о своих учителях и любимых друзьях, о случайных, но памятных и давно желанных встречах (с Ренуаром весенним утром на его вилле в Бэль-Эйр, с Брессоном, только что уволенным Де Лаурентисом, на вечеринке в Риме) или встречах случайных, но оказавших огромное влияние на его жизнь (с далай-ламой и буддизмом в целом). Его строки легки и воздушны, в словах и фразах — богатство отзвуков и ощущений. Они вызывают воспоминания и наводят на размышления, как его стихи, неудержимые и бурные, как кадры его фильмов. Он пишет, чтобы рассказать о том, что его удивило или потрясло, об экзистенциальных воспоминаниях и ощущениях, вызванных собственными фильмами или фильмами любимых режиссеров. Годар говорил, что кино — это свет во тьме. Бертолуччи не такой минималист, для него кино — это воздух, огонь и вода вместе, он напоминает нам об этом каждый раз, когда снимает фильм, но еще и каждый раз, когда говорит об этом в статьях и интервью. Он говорит

то о реке-вселенной “Атланты”, то о ртутном зеркале, пропускающем призраки “Орфея”, то о детском изумлении братьев Люмьер, то о древней мудрости Форда. Или он говорит о том дрожащем плане-эпизоде, что преследует Карину, когда она танцует в “Жить своей жизнью”, или о долгом плане, неподвижном, словно мушка нацеленного ружья, как в каком-нибудь фильме Одзу. Рассказывая разные истории, прибегая к цитатам и удивительным метафорам (плот “Медузы”, трос канатоходца, натянутый над Запретным Городом), Бертолуччи на самом деле обозначает границы эфемерного и влекущего к себе континента, где есть множество мест, врезавшихся в память и сердце; он населен непоседливыми жителями без гражданства, неутомимыми мечтателями, которых связывают общие утопии и общие ощущения: например, освещение в “Правилах игры”, или жестокая реплика в конце одного из фильмов Офюльса, или зависшее в воздухе мгновение у Антониони, или сдержанный жест, или взгляд — тот самый, помните? “Фильмы — как поезда в ночи”, — написал однажды Трюффо. Собеседники Бертолуччи (зрители и читатели), как нам представляется, — это путешественники, не ведающие сна, “мечтатели”, сообщники, разделяющие общую мечту (кино) и живущие ею; она уводит их далеко — или близко, это “праздник чувств” (Барт) или “праздник катастроф”, *terrain vague*<sup>1</sup>, где может произойти все, что угодно, *amour fou*<sup>2</sup>, способная изменить судьбу. Они говорят между собой о мечтах и бегстве вперед, в будущее, но не забывают о реальности, такой привычной и часто их не устраивающей, где люди рождаются, взрослеют, работают, влюбляются, испытывают душевный подъем или спад. Головокружительный вымысел, ошибки в расчетах, тупик и застой, пустота и провалы, на которые невозможно закрыть глаза, все то, на что ополчился Борхес и что Гегель называл “дурной бесконечно-

---

1 Пустырь; здесь: зыбкая почва (фр.).

2 Безумная любовь (фр.).

стью”, — это неизбежное зло, и кинематограф и киномены с готовностью смирились с ним. Бертолуччи часто говорит об утопии и революции, но вместе с тем — о прелестях жизни “перед революцией”; он сожалеет о прошлом, которое больше никогда не вернется. Пак в фильме “Перед революцией”, стоя на берегу По, говорил: “Надо забыть о реке. Сюда придут с машинами, с драгами, здесь появятся другие люди, загудят моторы. Никто уже не будет думать о том, чтобы не вымерзли тополя, и ничего не останется, больше не будет ни лета, ни зимы. Жизнь кончается, начинается выживание”. Так вот, Бертолуччи в своих записках постоянно говорит об этом выживании, когда дни заполнены волнениями и житейскими перипетиями, о кино как прекрасном наваждении, воплощении его воспоминаний и страстей. И о чуде кино ему помогают рассказать его главные герои и те места, что пробудили его память и творческую фантазию: гумно в Эмилии, заполненное красными флагами весной 1945-го, Париж в мае 1968-го, когда молодые люди, ложась спать, “надеялись завтра проснуться в будущем”, но еще и Азия с Запретным Городом, африканская пустыня со старыми умирающими городами и бирюзовыми пятнами мечетей, и узкие переулки между глинобитными домиками пазолиниевского третьего мира, а еще Рембо и Фрейд одновременно, и геометрическая холодность Ланга, и яростные эмоции Фуллера, “Le bateau ivre”, “Le voyage à travers l'impossible”... <sup>1</sup>

В книгах, газетах и журналах, вышедших как в Италии, так и в других странах, можно найти сотни текстов, приписываемых Бернардо Бертолуччи. Однако подавляющее большинство из них — это записи, пусть даже очень тщательные и точные, его публичных выступлений (пресс-конференций, интервью). Они, разумеется, не могут считаться статьями

1 “Пьяный корабль”, “Невероятное путешествие” (фр.) — стихотворение Артюра Рембо и короткометражный фильм 1904 года по роману Жюль Верна. (Здесь и далее, кроме отмеченных случаев, прим. перев.)

Бертолуччи, хотя и опубликованы за его подписью. Текстов, действительно принадлежащих режиссеру, гораздо меньше — но они всегда очень интересны и написаны тонко и мастерски. Его публикации появляются в прессе уже более сорока лет, начиная с первой статьи (январь 1967 года), посвященной Годару и написанной во время поездки в Париж для “Кайе дю синема”, и заканчивая открытым письмом, появившимся в наши дни (“Культура — забытое слово” в “Ла Република”), когда возмущение подтолкнуло его выступить в защиту всего того, что десятилетия истории и завоевания демократии, казалось, должны были навсегда обезопасить от всякого рода поползновений. Работая над этой книгой, мы приняли решение отобрать — хотя это иногда было трудно — только статьи и очерки, действительно написанные и подписанные Бертолуччи. Именно их мы отыскивали и предлагаем вниманию читателей. Дополнительные тексты (заявления, выступления, публичные презентации), полезные для понимания контекста некоторых фильмов, а также мыслей и мотиваций автора, публикуются в качестве справочных материалов. В результате жесткого отбора в книгу вошли 49 текстов, разбитых на три раздела (“О моих фильмах, моем кино”, “Учителя и попутчики”, “Если бы я был кинокритиком”), им предшествует автобиографический очерк. Кроме того, в отдельную главу мы собрали несколько разговоров режиссера с различными собеседниками (Унгары, Вендерс, Гецци, Апра, Миноли, Бьянки, Малатеста), в которых поднимаются необычайно важные темы и которые свидетельствуют о политической и гражданской чуткости Бернардо Бертолуччи. Закончив наше исследование, мы с полным основанием можем заявить, что упущенных текстов осталось очень мало. Совершенно точно не хватает одного: это статья, написанная Бертолуччи в конце шестидесятых годов в защиту “Охотника на оленей” Майкла Чимино. Несмотря на все усилия, найти ее не удалось, и в конце концов нам пришлось сдаться. Тем не менее мы продолжаем поиски и надеемся рано или поздно найти эту статью.

Критические очерки и короткие комментарии, иногда лишь намеченные, но всегда безупречные, рецензии, воспоминания, беседы. Тексты, опубликованные на этих страницах, оправдывают ожидания и одновременно удивляют. Бертолуччи, когда пишет, говорит не только о своем кино, но о некоей идее кино и об окружающем мире. Он говорит о своих фильмах-эпопеях (“XX век”) и о фильмах-открытиях (“Маленький Будда”), о фильмах эпохальных (по размаху и накалу чувств) и о фильмах маленьких, но насыщенных и тщательно отделанных, как украшения. При этом он всегда заглядывает в будущее, сверяя свой опыт художника (и человека) с опытом своего поколения и поколений более молодых, соотнося результат и развитие своей работы с творчеством других кинематографистов из разных концов мира. Для Бертолуччи-писателя главная точка отсчета — это он сам, однако он ориентируется в своем творчестве и на сообщество объединенных общими взглядами авторов и зрителей, “мечтателей”, людей, понимающих друг друга благодаря общей памяти и говорящих на общем тайном языке. Это история личности и поколения, в которой появляются 35-миллиметровая камера “Митчелл” и объективы “Кук”, незабываемые кадры и необычное освещение, первая тележка Пазолини и слившиеся тела на съемочной площадке “Последнего танго в Париже”, ренуаровская открытая дверь и еще многое другое: условные знаки, слова и озарения “мечтателей”, находящихся в постоянном движении и стремящихся к высшему чуду — преобразению конечности жизни в бесконечность кино и поэзии.

---

АВАНСЦЕНА

---





## I was born in a trunk

---

**В** СЛЕД ЗА ДЖУДИ ГАРЛЕНД В ФИЛЬМЕ “Звезда родилась” я мог бы сказать: “I was born in a trunk in a Paris theatre” (“Я родился в сундуке в парижском театре”). То есть искусство у меня в крови. Я всегда знал, что мой отец, кроме того что преподавал историю искусства в одном из лицеев Пармы, был поэтом. В доме часто звучало слово “поэтический”: оно употреблялось в самых странных, нелепых и неожиданных ситуациях. Моя встреча с поэзией произошла абсолютно естественно: я хотел подражать отцу и до поры до времени с присущим детям конформизмом полагал, что, когда вырасту, стану поэтом, вроде того как сын крестьянина хочет стать крестьянином, сын столяра — столяром, а сын пожарного — пожарным.

Школой поэзии для меня был мой отец и его “окружающая среда” — это называлось именем. Мы жили в пяти километрах от Пармы, в местечке Бакканелли, у развилки дороги, идущей к перевалу Чизы, а затем спускающейся к Ла-Специи. Там был наш дом — “очаг цивилизации”, рядом дом крестьян — “деревня”, а вокруг — принадлежавшая нам земля, имение, совсем не такое, как в фильме “XX век” — гигантской проекции моих давних воспоминаний.

Бакканелли находится примерно на полпути между городом и холмами, и с верхнего этажа дома в ясную погоду можно было увидеть башни Пармы с одной стороны и холмы — с другой. Еще выше, за холмами, возвышались Апеннины, а там — еще одно место из стихов моего отца, деревня Казарола, откуда родом семья Бертолуччи. Мы ездили туда каждое лето на каникулы, проводя месяц-полтора на море, в Форте-деи-Марми. Порой мы месяца по два сидели в этой горной деревушке без дорог, куда не попадали случайные туристы, а зачастую и газеты: почтальонша то привозила их, то нет. Эту вселенную, с виду такую маленькую, я обнаружил в первых же сочинениях, которые с удовольствием стал поглощать, едва научившись читать, — в стихах моего отца. Он был для меня стражем, певцом и королем своего микрокосмоса. У него есть стихотворение, посвященное моей матери, а в нем такие слова (цитирую по памяти): “Ты как белая роза в глубине сада, к ней прилетели последние пчелы...” Дойдя до конца крошечного садика, я находил там белую розу. Из этого примера понятно, почему поэзия для меня никогда не была связана со школьной рутинной, как чаще всего случается. Скорее она имела отношение к моему дому, став частью привычного пейзажа. Хотя у меня остались лишь смутные воспоминания, но я знаю точно, что в раннем детстве путал отцовский и материнский образы и забавлялся, называя мать “мапа”, а отца “пама”. Моя мать родилась в Австралии, в Сиднее, от матери-ирландки и отца-итальянца. Семья вернулась в Италию, когда маме исполнилось два года. Я гордился бабушкой по имени Маллиган, и мне ужасно нравилось, что во мне течет четверть ирландской крови. Мать тоже преподавала — вела литературу, однако всегда держалась в тени отца, служа ему надежной опорой, в которой он вечно нуждался. Я не раскрою никакого секрета, сообщив, что мой отец — великий ипохондрик и всегда пребывает в тревоге, это и так ясно из его стихов, да он и сам постоянно об этом твердит.

Я начал сочинять стихи, как только научился писать, лет примерно в шесть. Разумеется, я показывал их отцу, и так

крепло подражание-соревнование, которое часто возникает между детьми и родителями и лежит в основе всей диалектики отношений отцов и детей. Я знаю, что моя старая няня сохранила тетрадку с моими первыми стихами, написанными еще совсем нетвердым почерком. От шести до двенадцати лет я писал рифмованные стихи, подражая тем, что изучают в школе. Вероятно, у меня сильная склонность к подражанию, поэтому я в конце концов и спрятался за кинокамерой, способной, как никакая иная вещь на свете, создавать подобие жизни, зеркало, которому нельзя солгать (впрочем, его часто используют для распространения лжи).

Лет до двадцати пяти — двадцати шести я всегда вспоминал свое детство и отрочество как время полной безмятежности, счастья, волшебства. Я жил, необыкновенным образом осознавая, как течет время, потому что один из основных элементов поэзии моего отца — это как раз течение времени, течение часов, времен года, лет, минут, секунд. Мое детство прошло в деревне, и сколько же в нем было выдумок и фантазий, сколько игр, недоступных в городе, немыслимых в четырех стенах городских квартир, и с тех пор, даже когда мы переехали в Рим, я всегда испытывал потребность в обширном, ничем не загроможденном пространстве. Это было детство, наполненное пряными деревенскими запахами и играми, которые гораздо раньше, чем в городе, приобщали нас к сексуальным приключениям. В деревне дети очень рано делают открытия в половой жизни, наблюдая и за животными, и за людьми...

Все пять классов начальной школы я проучился в Бакканелли. Моими однокашниками были в основном дети крестьян или рабочих, каждый день ездивших в город, — дети из очень бедных семей скромной послевоенной провинции. Иногда я водил их воровать виноград или помидоры, и каждый раз, организовав этот налет, меня охватывало обостренное чувство собственности, и я, испытывая законное хозяйское раскаяние, пытался прогнать их, и мы ссорились. На следующий день я вновь вел их на грядки подальше от крестьянских глаз,

и все повторялось. В город я ездил только в кино. Мой отец несколько лет работал еще и кинокритиком в “Гадзетта ди Парма” и иногда брал меня с собой. Я очень рано начал смотреть американские вестерны и фильмы о войне. А когда возвращался в деревню, мы с компанией мальчишек, часто приходивших ко мне в гости, играли в фильмы, которые я посмотрел, и это были мои первые постановки, где я отводил себе, разумеется, роль главного героя... или того, кто умирал. Все эти годы, до моих двенадцати лет, я вспоминаю как один длинный сон. По крайней мере, так я думал до тех пор, пока лет в двадцать пять — двадцать шесть не начал ходить к психоаналитику. Вспоминая свои детские и отроческие годы, многие люди злятся — или предпочитают вовсе их не вспоминать, забыть... это не мой случай, хотя теперь я знаю, что уже тогда прорастали зерна моих будущих, взрослых, горестей. С тем временем меня связывают прочные узы, иначе невозможно объяснить, отчего я упорно возвращаюсь “тайным оком” памяти к тем давним местам — в поисках корней, в поисках того света, тех лиц...

Когда мне исполнилось двенадцать, семья переехала в Рим. Вероятно, отец стремился к чему-то большему, чем просто преподавание в пармской школе, ему хотелось влиться в культурную жизнь Рима, найти новых друзей... Впрочем, теперь мне кажется, что это было лишь предлогом. На самом деле, думаю, ему нужно было уехать подальше от своего отца, освободиться от его опеки, чтобы найти самого себя. И мать, и отец устроились на работу в римские школы. Потом отец начал работать на Третьей программе радио. Еще он писал искусствоведческие статьи и статьи о кино в газете, которая называлась “Джоведи”. На мне же переезд из деревни в Монтеверде-Веккьо сказался очень болезненно: меня словно десантировали на территорию врага. Я перестал писать стихи, у меня возникло что-то вроде отторжения. Отец говорил мне: “А, у тебя жила иссякла”. Монтеверде-Веккьо — очень симпатичный район Рима, весь застроенный небольшими виллами, на вершине холма, в ту

пору там было мало машин и много садов, но я все же чувствовал себя не в своей тарелке... например, сменив одноклассников из пармской деревни на римских: первые — в основном крестьянские дети, эти — почти все из римских мелкобуржуазных семей, дети служащих министерства (там рядом находилось Министерство образования). То, что другим представлялось восхождением по социальной лестнице, я воспринимал как переход в более низкую категорию, поскольку, в сущности, в крестьянах есть что-то более древнее, а значит, и более аристократичное, чем в мелкой буржуазии; мне казалось, что в отличие от моих прежних товарищей у новых ценности совсем иные и они куда хуже. Года три-четыре я не писал стихов, зато часто бывал в кино. Я постоянно ходил во все три кинотеатра в нашем районе: в кинотеатр нашего прихода, прямо около дома, на площади Розолино Пило, в “Дель Вашелло” и в “Сан-Панкратио”. “Дель Вашелло” до сих пор существует, я там даже снял одну из сцен “Луны”, ту, в которой Джо и Арианна, вместо того чтобы смотреть фильм, видят, как крыша раздвигается и появляется луна. Наружная часть здания и коридоры сняты в “Адриано” на площади Кавур, интерьеры же я снял там по причинам исключительно сентиментальным, словно воззвав к своим воспоминаниям. Я старался бывать в кино каждый день и часто ходил один: мои товарищи забредали туда лишь раз в неделю. Проблема состояла в том, что один и тот же фильм мог идти два, три, четыре дня, и это ужасно раздражало. Я тогда еще не ездил, как говорили в Монтеверде-Веккьо, “в город”. Когда я жил в деревне, фильмы, которые я смотрел, позволяли мне сбежать из нее. Теперь, в Риме, киноленты в каком-то смысле возвращали меня в деревню, на два часа вырывали из контекста такой милой и такой уродливой площади Розолино Пило и всего окружающего города. Города, который жил своими воспоминаниями, ни о чем не подозревая. Это были пятидесятые годы. Каждый раз, когда выпадало несколько дней каникул, мы возвращались в деревню, где у нас по-прежнему был дом: там жил мой дедушка. В тот год,

когда мне исполнилось пятнадцать, во время больших летних каникул в Казароле я снял свой первый маленький фильм — “Канатная дорога”, а через несколько месяцев, зимой, второй — “Смерть свиньи”. Сейчас я спрашиваю себя, почему я их снял... наверно, потому что я больше не писал стихов и говорил себе: “Ну, тогда вместо стихов я буду делать что-нибудь другое, буду делать фильмы”.

У одного из двоюродных братьев моего отца в горах, в Казароле, была 16-миллиметровая камера “Болекс Пайар”, и я ее у него выпросил. Актерами в “Канатной дороге” были мой девятилетний брат и две двоюродные сестренки, еще немного младше. После обеда, когда взрослые уходят отдыхать, Джузеппе с сестренками отправляется на поиски канатной дороги, которую он видел, когда был маленький (куда уж меньше, ему и так было всего девять...). Они идут, идут по лугам. Добираются до леса и нечаянно натыкаются на эту заброшенную канатную дорогу с тросами, обрушившимися на землю и заросшими травой, почти как будет потом в финале “Стратегии паука”, где трава проросла на железнодорожных путях. Потом они теряются, пугаются на мгновение, затем находят дорогу домой. Вот и все. Фильм длился десять минут, я сделал несколько субтитров. Когда я увидел, что на этой пленке действительно что-то материализовалось, у меня исчезли все сомнения. Теперь я был совершенно уверен: когда вырасту, стану режиссером. На пленке проявилось изображение — это означало, что я могу снимать кино. С того самого момента, как я взял в руки кинокамеру, я сразу, сам не знаю почему, почувствовал себя профессиональным режиссером. Как будто объективная реальность совпала с детской мечтой о всемогуществе. Вероятно, именно эта яростная решимость заставила меня снять первый фильм в двадцать один год, второй — в двадцать три и дальше так и продолжать.

Сюжет фильма “Смерть свиньи”, снятого вскоре после “Канатной дороги”, тоже возвращался в мои фильмы: он есть в “XX веке”, как и в “Трагедии смешного человека”. Наши

крестьяне держали свинью, и рано утром, когда только начало светать, я снял, как два свинобойца приехали на велосипедах, чтобы забить свинью и обработать тушу как полагается — так делают до сих пор. Но их приезд на велосипеде показался мне недостаточно “эпическим”. Помню, я тогда попросил свинобойцев надеть теплые накидки вместо пальто и подойти к дому через поле пешком, по снегу, — так начало фильма получится, как мне казалось, более волнующим. Но прежде всего я выстроил мизансцену. Они не понимали, говорили: “Он нас фотографирует”. “Смерть свиньи” вся снята с точки зрения крестьянского ребенка лет семи-восьми. Мать дает ему в руки портфель, чтобы он шел в школу, а он заворачивает за угол дома, возвращается и, спрятавшись, наблюдает за всем, что происходит. Свинобойцы входят в загон с пробойником, которым закалывают свинью (на диалекте он называется “коррадор”). Как правило, один из них опрокидывает свинью, ухватив ее за передние ноги, а другой наносит удар в сердце. Но, вероятно, выбитый из равновесия присутствием кинокамеры, мясник промазал. Свинья в ярости вырвалась из загона и начала носиться по двору, разбрызгивая кровь по снегу. И я, стоявший там, впервые убедился, что случай порой играет решающую роль в кино. Метания свиньи, заливающей кровью снег, пусть и на черно-белой пленке, — разве я мог бы такое предвидеть? Этот эпизод оставил глубокий след в моей памяти.

Тогда же я вновь начал писать стихи. Я вздохнул с облегчением, когда понял, что способен на что-то еще, что мне суждено быть не только поэтом. Стихи, написанные в эти годы, я потом опубликовал в книжке “В поисках загадки”, которая получила премию Виареджо за литературный дебют в том же 1962 году, когда вышел мой первый фильм “Костлявая кума”. После “Смерти свиньи”, в семнадцать лет, я подумал о более амбициозном фильме — истории священника, живущего в горах, во время войны помогавшего партизанам и убитого немцами. Я снял всего несколько кадров: проект оказался

слишком большим, требовалось много денег на пленку. Фрагменты так и не снятого фильма я отнес Чезаре Дзаваттини, старому другу моего отца. В двадцатые годы Дзаваттини преподавал в Парме, в колледже Марии Луиджи, среди его учеников был и мой отец. “Дза” совершенно меня околдовал. Когда я, трепеща от страха, показал ему материал, Чезаре воскликнул: “Ура! Ура! У нас есть режиссер!” Присутствовавший там светловолосый голубоглазый юноша, на год или два меня постарше, скорчил гримасу и заявил: “Слишком много кадров с нижней точки”. В тот момент я его возненавидел, но когда спустя годы мы встретились на Венецианском фестивале и мне было уже далеко не семнадцать лет, мы очень подружились, обнаружив друг в друге неодолимую страсть к кино. Его звали Адриано Апра. Получилось так, что еще в юности он стал кинокритиком и начал с меня. Прошло несколько лет, и он написал очень умно и доброжелательно о фильме “Перед революцией”, который почти все итальянские критики невзлюбили.

Сдав экзамены на аттестат зрелости, я попросил у родителей поездку в Париж. Я обожал французское кино и чувствовал себя гораздо ближе к французским режиссерам, чем к итальянским. Начинались времена комедии по-итальянски, неореализм понемногу забывался. Я отправился в путешествие прежде всего ради того, чтобы ходить во Французскую синематеку. Это была своего рода инициация. Я посмотрел тогда множество фильмов. Позже, сняв “Костлявую куму”, я наивно и вызывающе заявил бравшим у меня интервью журналистам, что предпочел бы говорить по-французски, ибо это язык кино. Я был убежден, что все новое случается в Париже. Я провел там месяц, и, когда бродил по городу, мне казалось, что я постоянно нахожусь внутри годаровского “На последнем дыхании” — фильма, снятого от начала до конца на парижской натуре, днем и ночью. Еще на меня произвел впечатление большой экран Синематеки во дворце Шайо. В большом зале, длинном и узком, экран занимал всю стену. Несколько лет спустя я спросил у Анри Ланглуа, основателя и вдохновителя



Синематеки и, косвенным образом, новой волны, зачем нужен такой огромный экран. А он ответил: “Ah, c’est pour les films de Rossellini<sup>1</sup>, — и добавил: — Рамка его кадра может в любой момент раздвинуться вверх, вправо, вниз, влево, и надо быть к этому готовым”.

Я вернулся в Италию и год или два спустя стал у Пазолини ассистентом режиссера на картине “Аккаттоне”. В Риме только что вышел “На последнем дыхании”, и я всеми силами пытался убедить Пьера Паоло пойти его посмотреть. Он не был киноманом, видел совсем немного фильмов. Он любил “Страсти Жанны д’Арк” Дрейера (и это заметно: “Аккаттоне” преимущественно снят крупными планами, как “Жанна д’Арк”) и обожал Чаплина. Мне казалось, ему непременно следует посмотреть фильм Годара: ведь нужно же хотя бы иметь представление о том, что происходит в кино за пределами Италии. Я был влюблен в этот фильм и хотел, чтобы Пазолини разделил со мной эту любовь. Он ужасно разочаровал меня. В один прекрасный день — это был понедельник, и я уже почти перестал настаивать — он сообщил: “Вчера сходил на твой “На последнем дыхании”. Фильм уже шел третьим экраном где-то на окраинах вроде Торпиньяттара; его друзья, какие-то местные парни, страшно смеялись, освистали картину и, по мнению Пьера Паоло, поделом, потому что она претенциозная. Я это воспринял как личное оскорбление. Несколько лет спустя Пьер Паоло написал длинное стихотворение, в котором рефреном повторялась строчка “Как в фильме Годара...”. Пьер Паоло полностью принял его, и я считал это своей большой победой.

Я знал Пазолини с детства, они с моим отцом часто встречались и очень дружили. Впервые я его увидел вскоре после переезда в Рим, а когда мне было лет двенадцать или тринадцать, он посвятил мне стихотворение под названием “Мальчику”, где рассказывает мне историю своего брата, ушедшего в горы с пистолетом, спрятанным в книге Монтале, и траги-

---

<sup>1</sup> Это для фильмов Росселлини (фр.).

чески погибшего в стычке между партизанами-католиками и югославами. Мой отец очень ему помогал, привел Пазолини с его первым романом “Лихие парни” к Гардзанти. Сначала Пьер Паоло жил в районе Понте-Маммоло, потом несколько раз переезжал все ближе к центру, сначала на улицу Фонтеяна, а потом на улицу Карини, где до сих пор живут мои родители: он жил на втором этаже, а мы — на шестом. Пьер Паоло в какой-то степени занял в моем сердце место отца. Что-то подобное произошло потом с Годаром. Когда позже, во второй половине шестидесятых, я почувствовал возникшую между мной и Пазолини отчужденность, мне показалось, что это он меня отодвинул в сторону. На самом деле, как всегда бывает в отношениях двух людей, ответственность несут обе стороны. Я был буквально околдован Годаром, но поскольку своим рождением в кино я был обязан Пьеру Паоло, он, возможно, переживал мою страсть как предательство... предательство ученика по отношению к учителю. В те годы я давал читать Пазолини мои стихи и находился под его сильным влиянием. Он тогда не занимался кино, не считая нескольких сценариев — “Бурная ночь”, “Сумбурный день”, — написанных им для Мауро Болоньини, и одного эпизода для “Сладкой жизни”. Но однажды, случайно встретив меня на лестнице, он сказал: “Знаешь, я, наверное, сниму фильм...”

Воспоминания об “Аккаттоне” — это мои воспоминания о том, как мечта о кино осуществилась. Раз уж мы жили в одном доме, первой моей обязанностью было сопровождать Пьера Паоло из дома на съемочную площадку. Мы встречались рано утром в гараже, и он, пока вел свою “джульетту”, рассказывал мне свои сны, которые всегда очень влияли на съемки. Когда мы приезжали на съемочную площадку, я должен был заниматься “сутенерами”. Там была компания из шести-семи настоящих сутенеров, друзей Аккаттоне, и я должен был проверять, выучили ли они наизусть диалоги, и следить, чтобы они вели себя тихо... Некоторые из них придумывали себе более респектабельные профессии, типа торговых агентов,

но на самом деле это были самые настоящие сутенеры, впрочем, в основном вполне симпатичные. Пьер Паоло всегда окружал себя людьми, обладавшими какими-нибудь ярко выраженными свойствами, рядом с ним не было ни одного человека никчемного или неинтересного. Из странного знакомства с сутенерами я извлек урок. В двадцать лет все склонны к морализаторству, и я думал об этих эксплуататорах только самое плохое... однако при ближайшем рассмотрении дело обстояло иначе. Большинство этих молодых людей находилось в полном подчинении у своих женщин и не имели над ними никакой власти. Они мчались домой на своих родстерах и грели воду для макарон, чтобы к двум часам ночи, когда женщина возвращается с работы, ужин был готов. Они очень любили Пьера Паоло, он умел расположить к себе, потому что со всеми общался на равных. Пазолини обладал склонностью к перевоплощению, и это понятно даже по его литературным произведениям. Поразительно, как его романы впитали римский диалект. Он подражал своим персонажам, их образу мыслей, их манере говорить и одеваться. Когда я его увидел впервые, было воскресенье, вторая половина дня, на нем были синий выходной костюм и белая рубашка, а прядь волос он зачесал волной — настоящий парень с окраины.

После “Аккаттоне” события развивались стремительно. У продюсера Антонио Черви был сюжет Пьера Паоло — несколько страничек под названием “Костлявая кума”, но Пазолини уже думал о “Мама Рома” и предложил: “Почему бы тебе не заказать сценарий Серджо Читти и Бертолуччи?” Черви сказал: “Хорошо, если ты за ними присмотришь...” — и стал искать режиссера. Мы с Читти написали этот сценарий, Тонино Черви он очень понравился, и он мне сказал: “Как ты думаешь, смог бы ты снять этот фильм?” И с полной его и моей безответственностью мы ввязались в эту авантюру. Черви сильно рисковал, и я ему очень благодарен. “Аккаттоне” имел большой успех, так что “Костлявую куму” мне предстояло снять “в манере Пазолини”.

Я был совсем молодым: мне исполнился двадцать один год. Пришлось завоевывать признание группы, одной из римских съемочных групп, которые не отличаются снисходительностью. Думаю, мне это удалось, причем в первые же дни. Мы снимали на черно-белую пленку, у нас ее было немного и времени тоже мало — шесть недель. Главный оператор говорил мне, что ему редко приходилось делать так много съемок с движения. Я не знаю толком, что мною руководило, скорее всего нечто иррациональное, скажем, необходимость выразить себя, но думаю, в первую очередь я испытывал огромное удовольствие оттого, что нахожусь на съемочной площадке, оттого, что я режиссер, наслаждение, радость, которые, кажется, присутствуют во всех моих фильмах и которые, как я в какой-то момент обнаружил, стали одной из конечных целей моего кино. Я не хочу сказать, что радость создателя фильма обязательно передастся тем, кто его смотрит, но, когда я смотрю фильм, для меня очень важно удовольствие, которое я от него получаю.

В Венеции “Костлявая кума” была представлена на информационных показах, большинство критиков плохо приняли фильм, некоторым он понравился. Премия Виареджо, присужденная моей книжке стихов, тоже вызывала ко мне зависть и антипатию. Думаю, я многих раздражал. Некоторые критики написали: “Это фильм в духе Пазолини”. А по-моему, он совсем не такой, ему как раз не хватает религиозности, присутствующей в фильмах Пьера Паоло, да и зрительно он мне кажется совершенно другим. Напротив, мне кажется, что в “Костлявой куме” много тем, которые появляются в других моих фильмах.

Пазолини пришел посмотреть “Костлявую куму” и сказал мне: “Сколько у тебя съемок с движения, сколько панорамирования! Камера никогда не стоит на месте!” Ему больше понравился мой второй фильм, “Перед революцией”. Он даже написал очерк под названием “Поэтическое кино”, в котором в качестве примера кино, говорящего языком прозы, приводил

фильм Эрманно Ольми “Время остановилось”, а поэтического кино — “Перед революцией”.

В эти годы я не общался с миром итальянского кино. Дружил с бразильцами, французами, старался как можно больше ездить за границу. Как я уже говорил, я не чувствовал себя итальянским режиссером. В Италии очень мало моих ровесников работали в кино. Единственный, кто приходит в голову, — Марко Беллоккьо, которого я очень уважал и с которым, хотя мы очень редко виделись, меня связывали приятельские отношения, выразившиеся не столько в словах, сколько в том, как я смотрел его фильмы, а он мои. Несколько раз я встречался с Роберто Росселлини, обожал его, но издалека. Его совершенно не приняли в Италии, а во Франции открыли заново. На самом деле я смотрел на него сквозь призму знаменитого журнала “Кайе дю синема”. Меня поразила абсолютная естественность, с которой он говорил о своей работе. Я расспрашивал о его фильмах, мне казалось, что современное кино начиналось с “Путешествия в Италию” и что без этой ленты не могло появиться “Приключение” Антониони, еще один основополагающий фильм. Он изобразил Юг абсолютно не живописный, абсолютно не фольклорный, увиденный глазами Джорджа Сандерса и Ингрид Бергман, и я понял, что этим путем пойдут все, кто намерен рассказать современные истории современных героев. Поразительно, насколько ловко ориентировался Росселлини в дебрях кинопроизводства. Он был гениальным и циничным, но цинизм всегда служил ему средством поймать в фокус те или иные предметы и явления и выразить свою гениальность.

После “Костлявой кумы” начался трудный период. Наконец я нашел молодого миланского промышленника Марио Бернокки, который очень любил кино, и дал ему прочитать сценарий “Перед революцией”. Ему понравилось, и он решил стать продюсером. Эта история может быть поучительной для тех, кто сегодня начинает снимать кино. Возникли проблемы

с прокатом, и тогда я поехал в Милан, чтобы поговорить со старшим Риццоли<sup>1</sup>. Я преодолел целый ряд барьеров, секретарш и ассистентов, мне все-таки удалось добраться до него и сказать: “Извините, после обеда я должен вернуться в Рим, мне обязательно надо поговорить с вами сейчас”. И он ответил: “Ну пойдёмте, молодой человек”. Я ворвался к нему, как террорист в какое-нибудь посольство. Прежде мне не доводилось видеть Риццоли, однако он принял меня и даже выразил ко мне симпатию, не отпускал несколько часов, показал новые типографии, потом стал говорить о себе и в конце концов заявил, что займётся выпуском моего фильма. Разумеется, речь шла о весьма скромных суммах, кажется, я попросил тридцать миллионов. За две недели до начала съёмок я позвонил в Милан продюсеру Марио Бернокки, к телефону подошел камердинер и сообщил: “Очень жаль, но синьор Марио был вынужден уйти в армию”. Ему было двадцать шесть или двадцать семь лет, мне — двадцать три года. “Как — в армию? Нам через две недели фильм начинать...” — “Пришли карабинеры. Ему пришлось пойти”. — “А где он?” — “В Палермо, в “учебке”. Я немедленно помчался в Палермо, разыскал Бернокки, который тем временем успел поругаться с сержантом и попал за решетку. Мне удалось добиться свидания, и я ему сказал: “Как быть с фильмом? Пора начинать съёмки”. А он: “Мне очень жаль, я здесь и ничего не могу поделать”. Тогда мы стали думать, и тут он вспомнил имя человека, который, возможно, знаком с важной персоной из сицилианской мафии. Я вышел из казармы, позвонил этому типу... В общем, мне удалось найти таинственного мафиози. Меня доставили на встречу с ним в один из лучших ресторанов Палермо, и я привел единственный аргумент, который мог подействовать на этого представителя старой мафии: “Бернокки, знаете

1 Анджело Риццоли (1889–1970) — предприниматель, издатель и кинопродюсер, основатель издательства “Rizzoli Editore”, одного из крупнейших в Италии, и продюсерской компании “Cineriz”.

ли, — видный миланец, он принадлежит к старинной семье текстильных промышленников..” Словом, дал ему понять: ты поможешь ему, когда-нибудь и он сумеет помочь тебе. Этот синьор уже о нем слышал, к тому же есть велогонка под названием “Кубок Бернокки”. Таким образом, при посредничестве мафии я за три дня избавил Бернокки от армии. И фильм запустился в назначенный день.

“Перед революцией” был моим первым автобиографическим фильмом — таким, в который человек вкладывает всего себя. Кроме того, этим фильмом отмечено мое возвращение в Парму. В Италии он не имел никакого успеха. Короткий прокат, пресса в основном отрицательная. Один известный критик написал: “Бертолуччи, бросай ты это дело!” Фильм показали в Каннах, французские критики заговорили об “открытии”, англичане и американцы — об “откровении”, и фильм получил премию молодых критиков и премию Макса Офюльса. Я тогда еще ничего не видел из Офюльса. Так что я принялся искать его фильмы, и он стал одним из моих самых любимых режиссеров.

(Опубликовано в кн. “Qui comincia l'avventura del signor...”. Под редакцией Андреа Гарибальди, Роберто Джаннарелли, Гуидо Джустини. La Casa Usher, Firenze, 1984.)

---





1. О МОИХ ФИЛЬМАХ,  
О МОЕМ КИНО

---



## Творить поэзию при помощи изображения

---

(*“Костлявая кума”*)

**Я** снял первый кадр “Костлявой кумы” в лесу: высокие эвкалипты, туфовые гроты снаружи и изнутри. У меня было искушение “панорамировать” над головами героев и вдруг, словно по волшебству, обнаружить совсем рядом силуэты огромных зданий ЭУР.<sup>1</sup> Причину такого выбора природы я никому не раскрывал, даже продюсеру. Возможно, я боялся безликих, не имеющих прошлого улиц окраины, а может, хотел соблюсти “ритуал”. Как бы то ни было, я хотел продолжить игру, прерванную несколько лет назад, летом 1956 года, хотел вновь сыграть по тем же правилам и испытать то же волнение. Я открыл для себя кино в игре, и тогда действие тоже происходило в лесу. Правда, тогда были не эвкалипты, а огромные каштаны в Апеннинах неподалеку от Пармы, и я помню, что за передними планами моих маленьких актеров всегда проглядывали ветви и листья в ровном, нежном, импрессионистском освещении. Я все делал сам: сценарий, постановку, оператор-

---

1 ЭУР (EUR) — современный деловой и жилой район характерной архитектуры фашистского периода на юго-западе Рима, был заложен в 1937 году по приказу Муссолини для несостоявшейся Всемирной Римской выставки.

скую работу, монтаж, и делал с такой же любовью, с какой пятнадцатилетний механик возится с шестеренками своего мотоцикла. Думаю, что тогда я впервые смутно ощутил в средствах кинематографа что-то знакомое, быть может, изначально мне присущее, а именно возможность использовать изображения, чтобы творить поэзию, снимать в стихах.

Сейчас это ощущение превратилось в ясное осознание глубокой взаимосвязи кино и поэзии: монтировать кадры в эпизод — это как нанизывать слова в строфу. Помню, субтитры для этого сказочного приключения детей в лесу я написал в стихах, причем рифмованных. Взаимоотношения кино и поэзии мне представляются очень простыми, и сводятся они к следующему: я снимал “Костлявую куму”, ничего толком не умея, и моим единственным стилистическим и — почему бы и нет — техническим багажом, который я использовали в котором действительно испытывал потребность, была поэзия, письмо стихами.

Сюжет “Костлявой кумы” придумал Пазолини, сценарий написали мы с Серджо Читти, и я тогда еще не знал, что буду ставить этот фильм. И мы стали поперебой поправлять друг друга: он сдерживал мою нежность к героям, я — его извечную рассудительность, заставлявшую смотреть на них с усмешкой. Но я еще не нашупал путеводную нить, настоящий смысл этой истории, такой богатой, разнообразной, но несколько размытой, ускользающей. Я разобрался в ней, когда мне предложили стать режиссером, и помогла мне не логика, а поэзия. Первое ощущение того, чем должна стать “Костлявая кума”, пришло с мыслью, неопределенной, как облако, и так, от облака к облаку, выстроилась ясная мысль. Действительно, основная линия фильма тоже туманна, как облако: бедную жалкую проститутку убивают ночью на берегу Тибра. Бюрократическое колесо полиции начинает вертеться, но именно как колесо, только вокруг своей оси. Ищут убийцу, но не настоящий мотив. Каждый подозреваемый представляет алиби, и каждый раз это целая история. Убийцу, совершившего преступление всего лишь ради нескольких сотен лир, арестовывают — и это,

собственно, все. Контрапунктом, сцепляющим зубцы этого вращения вхолостую, могла стать только она, убитая. Следовало по прихоти рассказчика перенестись от подозреваемого к этой женщине, чтобы разглядеть ее вблизи, прежде чем ее убьют. Оказаться в ее комнате, когда она, лежа в кровати с открытыми глазами, прислушивается к раскатам грома, или проследить во всех подробностях за ее движениями, простыми и точными: как она берет кофейную чашку или шпильки для волос, как перед зеркалом подкрашивает губы. Рассмотреть ее фигуру, ее одежду. Смысл драмы — именно в незаметной череде часов, которая подспудно нарушает привычный ритм жизни, ежедневный ритуал, кажущийся вечным и нерушимым. Человеческая драма — это не судьба, это неотвратимость течения времени.

(Опубликовано в "Paese sera" 18 августа 1962 года)

---

## Двойственность и неопределенность перед зеркалом

---

(*“Перед революцией”*)

**В** КИНО Я ОСОБЕННО ЛЮБЛЮ ВРЕМЯ И СВЕТ. Вся жизнь куртизанки О-Хару, юность, зрелость, старость — в трех тысячах метрах пленки; Германия минувшего (двадцатого) века в прекрасном среднеметражном фильме Штрауба; единство времени в “Семи женщинах” Форда — день или два, как в классических трагедиях; время во вневременных фильмах Годара...

И свет. Нельзя забыть про освещение фильма. Освещение в “Правилах игры” предвещает начало войны, другое освещение, в “Путешествии в Италию”, предвосхищает “Приключение” Антониони, а с ним и все современное кино, а освещение в “На последнем дыхании” — предвестье шестидесятых годов. Свое особое освещение, я думаю, есть и в фильме “Перед революцией”.

Он должен был бы стать историческим фильмом. Я снял его в 1963–1964 годах, но действие происходит в 1962-м, в год смерти Мэрилин Монро. Исторический фильм о двойственности и неопределенности.

Фабрицио, родившийся слишком поздно, чтобы участвовать в Соппротивлении, и слишком рано, чтобы разделять новые молодежные пристрастия, двойствен и неопределенен.

Его идейный учитель Чезаре тоже двойствен и неопределенен, такой же была в те годы и итальянская компартия, так же как и мелкобуржуазная среда в Парме, где разворачивается действие фильма. Короче говоря, “Перед революцией” — это двойственность и неопределенность, которые смотрят на себя в зеркало.

Однако изначально у меня не было такого замысла. Идея родилась вместе с фильмом. Это самое прекрасное, что есть в кино, кроме времени и освещения, — творчество, расцвет идей во время работы, когда наконец все проясняется, едва только камера входит в контакт с реальностью, с той реальностью, которая, по словам Пазолини, уже сама по себе — длинный план-эпизод.

Но большинство кинематографистов продолжают задаваться ложными вопросами. Они напоминают мне тех, кто борется против туберкулеза, не зная, что стрептомицин давно изобретен и от туберкулеза больше не умирают. По моему мнению, кино каждый раз надо открывать заново, с нуля. И истинный вопрос для любого кинематографиста звучит так: что значит снимать?

У меня есть предложение: нужно принять закон, запрещающий монтаж или, по крайней мере, не позволяющий делать больше двадцати склеек в одном фильме. И давайте говорить о звуке: “Пойдем послушаем изображения “Уик-энда”, или: “Пойдем посмотрим звуковую дорожку фильма Штрауба об Анне Магдалене Бах”.

(“L’ambiguité et l’incertitude au miroir”, опубликовано в “L’Avant-scène du cinéma”, июнь 1968 года, N° 82)

\* \* \*

### *Материалы 1*

— Кино — это вопрос стиля, а стиль — это вопрос морали.  
Ты меня больше не слушаешь, что с тобой?

— Я влюбился.

— А, ну тогда это уже вопрос не стиля, а содержания.

— Я теперь понимаю, что это со мной впервые, и я не знал, что это значит.

[...]

— Ты думал, что любовь — это такое излишество, а на самом деле женщина есть женщина. В жизни случаются вещи, смысл которых вот так, сразу, непонятен. Но это важно, ты от этого меняешься. Например, тревеллинг — это стиль, но стиль — это вопрос морали. Я помню круговую панораму Николаса Рея, на триста шестьдесят градусов. Клянусь, это одно из самых высокоморальных, а значит, предвзятых мест в истории кино. Триста шестьдесят градусов движения тележки, триста шестьдесят градусов морали.

— Наверное, здесь я должен рассмеяться, но не могу...

— Я зануда, перечисляющий фильмы, а тебе сегодня надо побыть одному. Я, должно быть, тебе надоел...

— Похоже, ты прав... Я пойду...

— Пока. Фабрицио! Возьми мой шарф. На улице дикий холод.

— Ничего страшного.

— Я-то живу в двух шагах отсюда, мне приятно будет, если ты возьмешь шарф.

— Спасибо.

— Пока. Помни, Фабрицио, без Росселлини жить нельзя...

(“Перед революцией”)

## Материалы 2

### Правые и левые против “Перед революцией”

Итальянцы и правых и левых взглядов нападали на фильм “Перед революцией” в первую очередь из идеологических соображений. Столкновение поколений. Мы относимся к поколению, которое родилось слишком поздно, чтобы участвовать



в Соппротивлении, и слишком рано, чтобы разделять идеологию битников или им подобных. Мы открыли для себя политику, когда общественная жизнь пошла на спад. Это было время пустоты, поэтому мой фильм двойствен и прямо об этом заявляет. Он даже дважды двойствен — и в политическом плане, и в плане эстетики, кинематографического языка. Уверен, что режиссеры, особенно молодые, формирующиеся, должны отдавать себе отчет, кто они такие, не только перед лицом мира, общества или истории, но также и перед лицом кино. Надо неустанно спрашивать себя, в чем суть кино, хотя на этот вопрос и нельзя дать однозначный ответ. Замечательно, когда, смотря фильм, через него открываешь “все кино”.

В картине “Перед революцией” я хотел показать героя победенного, бессильного; ему кажется, будто он что-то собой представляет, но на самом деле он ничто. В каком-то смысле Фабрицио — это я, точно так же, как Джина — это я, Пак — это я, Чезаре — это я. Я искренне привязан к этим героям: мне это бросилось в глаза, когда я пересматривал фильм спустя два года после съемок. Впрочем, режиссеры любят всех своих персонажей. Если бы мне пришлось снимать фильмы с действительно отрицательными героями, не знаю, как бы я к этому отнесся. Фабрицио символизирует невозможность буржуа быть марксистом. В нем воплотилось то, чего я боялся, снимая фильм, — моя собственная неспособность быть буржуазным марксистом.

Это проблема, которую я до сих пор не разрешил: по моему, единственный способ стать марксистом — это вобрать в себя динамизм, необычайную жизненную энергию пролетариата, народа — единственной подлинно революционной силы в мире. Я пристраиваюсь где-то в хвосте этого движения и позволяю себя тянуть, не давая вытолкнуть вперед. А что касается фильма, то должен заметить: я с самого начала хотел выражаться двусмысленно. Очень важно отчетливо осознавать свою двойственность и пытаться ее преодолеть. Я двойствен, потому что я буржуа, как Фабрицио из фильма, и я снимаю

фильмы, чтобы избавиться от опасностей, страхов, боязни проявить слабость или струсить. Я родом из буржуазии, а она страшно коварна: все заранее предвидела и теперь принимает с распростертыми объятиями и реализм и коммунизм. Очевидно, что этот либерализм — маска, за которой прячется ее лицемерие. Кстати о реализме: мне не нравится, что итальянское кино не реалистическое, а натуралистическое, и мы упорно называем “реализмом” карикатуру на него, а это весьма и весьма сомнительно. Кино Годара, например, реалистично. А единственный великий реалист в Италии — Росселлини.

Работая над “Перед революцией”, я проявил мужество и в то же время испытал удовольствие: проявил мужество, потому что этот фильм — что-то вроде заклинания, я пытался с его помощью сжечь мосты, соединявшие меня с детством и отрочеством; испытал удовольствие — потому что сумел преодолеть горечь, вызванную этим добровольным разрывом. Мне было двадцать три года, и я не знал “сладости жизни”. Отсюда фраза Талейрана в эпиграфе<sup>1</sup>. Поначалу я хотел поставить ее в конце фильма: ее смысл приобрел бы особую силу. Пожалуй, даже слишком большую, поэтому я и предпочел предварить ею фильм, чтобы подготовить к восприятию его красок, его настроения.

Меня всегда поражал тот факт, что в любимых фильмах больше вспоминается освещение, нежели содержание, рассказанная история. Так, есть свое освещение в “Путешествии в Италию”, совсем непривычное для итальянского юга, не такое, как, например, в “Сальваторе Джулиано”, а иное,

---

1 Бертолуччи предваряет фильм сокращенным переводом высказывания Талейрана: “Тот, кто не жил в годы перед революцией, не может понять сладость жизни”. В оригинале оно звучит так: “Celui qui n’a pas vécu au dix-huitième siècle avant la Révolution ne connaît pas la douceur de vivre et ne peut imaginer ce qu’il y a de bonheur dans la vie” — “Тот, кто не жил в восемнадцатом веке перед Революцией, не может понять сладость жизни и представить себе, что значит жить счастливо” (фр.).

выдуманное. Есть свое освещение в “На последнем дыхании”, я думаю, оно останется для нашего поколения самым характерным освещением шестидесятых годов. Так вот, вероятно, есть свое освещение и в “Перед революцией”.

Мой фильм живет в атмосфере Стендаля, потому что его Парма — это воображаемый город. Его описания совершенно не соответствуют реальности, в своих путевых записках он пишет просто: “Парма — город достаточно плоский” — и сразу меняет тему. Думаю, что место действия своего знаменитого романа “Пармская обитель” он выбрал исключительно из любви к Корреджо. К тому же, как всем известно, в Парме никогда не было картезианского монастыря.

В моем фильме четкая роль отведена Верди, который олицетворял в конце XIX века революционный дух, а в наши дни — дух буржуазный. “Макбет” на большой сцене Оперного театра — в моем фильме это храм буржуазии, грандиозный и достойный осмеяния.

В кино часто пытаются создавать метафоры, но в этом нет смысла, потому что метафоры рождаются сами собой. Мне очень не нравятся нарочитые метафоры, вроде большой рыбы в последних кадрах “Сладкой жизни”. Не нужно ничего специально подстраивать, метафоры появляются, как только начинает монтироваться один план за другим. Это очень странно, потому что кино по своей сути не метафорично: изображения четки и однозначны, а вот слова, напротив, метафоричны. Если слово “дерево” встречается в стихотворении, читатель может представлять себе все деревья на свете, это слово — символ. Когда же дерево появляется в кадре, это конкретное дерево, оно не может быть символом других деревьев. Но странность кино в том, что абсолютный характер изображения уничтожается, как только за ним следует другое изображение, — и тогда рождается метафора. До фильма “Перед революцией” я думал, что кино и поэзия — это одно и то же. Потом мое мнение изменилось, но я по-прежнему считаю, что кино ближе к поэзии, чем театр или роман. Не из-за иллюзии общности языка,

но просто потому, что, снимая кино, можно обладать огромной свободой, такой же, как у поэта. А романист, по-моему, гораздо менее свободен.

Я всем обязан моему отцу. Это он познакомил меня с поэзией. Он не учил меня теориям или догмам, но развил во мне восприимчивость к всеобщей поэзии жизни. Я начал писать стихи в шесть лет, подражая ему, а перестал, чтобы больше не подражать ему, потому что было бы странно подражать ему всю жизнь. Мой отец был также кинокритиком. Мы жили в деревне близ Пармы, и два или три раза в неделю он возил меня в город смотреть фильмы. Так я познакомился с Джоном Фордом и другими великими авторами. Он приобщил меня как к кино, так и к поэзии.

Режиссеры, которых я больше всего люблю, — это Пазолини и Годар. Я обожаю их обоих, это два великих ума и два великих поэта, и именно поэтому я хочу снимать фильмы против Пазолини и против Годара, ибо убежден, что необходимо воевать с теми, кого любишь больше всего, если хочешь шагнуть вперед и дать что-то другим.

(Выступления Бернардо Бертолуччи, записанные Жан-Андре Фьески и опубликованные в "Cineforum", № 73, март 1968 года)

---

## Весь мир в одной комнате

---

(“Агония”)

**В**СЕ ПРОИСХОДИТ В ТЕМНОТЕ. ЭТО ПЕРВАЯ ужасная, абсурдная ошибка. У меня нет голоса, я не могу заорать: “Включите свет!” — и знаю, что пленка “Истменколор” практически нечувствительна и экспонировать ее будет не так-то просто. Первым падает на кровать Джулиан, я узнаю его по белым, очень худым ногам, за ним следует весь Ливинг-театр. Двадцать четыре полета в темноте, и вот уже можно различить клубок тел, который вздрагивает, сплетается и распутывается, словно в экстазе, в исступлении, скорее похожем на счастье. Так умеют только они. Стоящие рядом техники называют это “коллективным отчаянием” или “безумием самоубийц”. Тьма крошечная. Где светящееся небо, что придумали мы с оператором Пикконе в первый же день съемок, чтобы порадовать Лоренцо Торнабуони, мою ходячую “цветовую совесть”, который уже целый месяц твердил одно и то же: стены белые, как холст, никаких теней, разноцветные существа будут двигаться, четко выделяясь на белом фоне. Где 35-миллиметровая “Митчелл”, адаптированная к широкоэкранному формату? Кто-то говорит: мы ее потеряли. Где микрофон “Электройс”, способный записать дыхание и хруст сочленений? Исчез. Я ничего не могу сделать, притаился и застыл как парализованный.

Все это сон. Хотя бы один раз за ночь я просыпаюсь в поту. Каждую ночь сон повторяется: это сцена из новеллы “Агония”, которую я только что закончил снимать и которая войдет в фильм “Любовь и ярость”. Если быть честным, к этому эпизоду я едва прикоснулся кинокамерой и не сумел его снять так, как он мне снился.

Я вижу все больше снов, и они угнетают меня все больше и больше; ночные сны — лишь приложение к дневному сну, это сны, которые мне приснились в другом сне, продолжавшемся тринадцать дней и тринадцать ночей, с момента приезда Ливинг-театра в Рим и до его отъезда в Париж.

Мне никогда не нравился формат киноновеллы. Режиссеры, которых я люблю (например, Годар и Пазолини), тоже всегда снимали свои новеллы, строя кислые гримасы, будто у них неполадки с пищеварением или они левши, вынужденные по непонятным причинам держать ручку в правой руке. Новелла, о которой идет речь, вдохновлена притчей о бесплодной смоковнице, которую хозяин хочет спилить, а крестьянин предлагает еще раз полить и удобрить навозом. Если на следующий год дерево не принесет плодов, оно будет спилено.

Я преодолел недоверие к формату новеллы и согласился снимать эту “Бесплодную смоковницу” только в тот момент, когда родилась идея снять умирающего человека: двадцать пять минут агонии, затем смерть. Мне казалось, что невозможно найти более бесспорную тему для фильма-притчи. К этому впоследствии добавились и второстепенные причины: искушение вновь снять фильм после нескольких лет вынужденного простоя, до сих пор не реализованное желание поработать с Ливинг-театром, возникшее еще на премьере “Мистерии” в 1964 году, интерес к цвету и к широкоэкранному формату.

Умирающий грешил черствостью, а значит, бесплодием, как смоковница. Так же как смоковница, он не причинял зла, но и не делал добра. При жизни он уже был мертвецом среди живых. Ему предоставился последний шанс. Удобрение, о котором говорит евангелист Лука, — это действительность,

которую этот человек избегал всю жизнь. Действительность ворвется в его спальню, заняв все тридцать пять квадратных метров пола, стены, шторы, кровать, вытеснив весь воздух, она обрушится и на тело агонизирующего, едва не задушив его.

Итак, этот человек — одна из тех печальных душ, что “прожили, не зная ни славы, ни позора смертных дел”, он один из “дурной стаи” ангелов, “что, не восстав, была и не верна”, один из тех, кого “свергло небо... и пропасть ада их не принимает”, — словом, один из бездеятельных Третьей песни “Ада”. Они бежали и бежали без остановки, обнаженные, терзаемые слепнями и осами. Кровь, смешавшись со слезами, стекала у них по щекам наземь, “и мерзостные скопища червей ее глотали тут же под ногами”<sup>1</sup>. Это пророческое видение впечатлило меня еще и тем, что оно словно бы предвосхищало появление театра Антонена Арто. Вот почему я подумал о Ливинг-театре.

Попытаюсь вкратце, возможно немного сумбурно, поведать о нескольких из тринадцати дней съемок “Бесплодной смоковницы”. Быть может, что-то так и останется таинственным и недосказанным, но таков характер эпизода.

Первый день, первое солнце, первые цикады, первая встреча с Ливинг-театром в Чинечитта<sup>2</sup>. “Для меня большая честь работать с вами, благодаря вам я испытал глубочайшее волнение во время спектакля, пожалуй единственный раз в жизни. Поэтому я ничего не хочу заимствовать из ваших постановок. Вас двадцать пять плюс еще я — всего нас двадцать шесть. Давайте поговорим, попробуем, посмотрим, что получится”. “Cool”, “trip”, “feeling”<sup>3</sup> — вот слова, которые я слышу чаще всего и которыми можно все сказать. Я попросил зал для репе-

---

1 Данте Алигьери. Божественная Комедия. Ад. Перевод М. Лозинского.

2 Чинечитта (Cinecittà) — всемирно известная итальянская киностудия, открытая в Риме в 1937 году, место съемок “Сладкой жизни” Феллини и других известнейших итальянских и американских фильмов.

3 Клево, улет, чувства (англ.).

тиций, и мне дали просмотрный зал с линолеумом на полу. Но администратор, как только увидел на своем линолеуме босые ноги и грязные джинсы, ехидно ухмыляясь, выставил нас оттуда. Потом нас отправили в темный пыльный зал заброшенного клуба. В конце концов мы облюбовали облезлую лужайку на окраине Чинечитта. Мы напоминали краснокожих из фордовской “Осени шайенов”, кочующих вместе со своими детьми, разноцветным тряпьем и съестными припасами. Здесь до восьми часов вечера нас никто не беспокоил. Я, наверное, никогда в жизни столько не говорил, но зато, надеюсь, они уже не заблуждались относительно смысла и интонации фильма. Я много раз повторил, что главным элементом и видений, и живых существ будет физическая природа, телесность. Поэтому никаких трюков, перебивок, игры отражений и так далее. Время от времени я ищу взглядом Джулиана Бека и радуюсь, что он такой, каким я описал его в начале: настолько одухотворенный профиль, что это даже слишком для живого человека.

Второй день. Сегодня говорят они. Меня завораживают их общие, а потому безымянные идеи. Я настаиваю на том, что они — одна семья, но это просто сказки, и скоро все закончится. К вечеру мне уже хочется увидеть нечто определенное, какой-то набросок, какое-то движение. И что-то происходит. Нона Хоуард выходит из кружка, растягивается на земле и, лежа неподвижно, издает долгий протяжный звук. Стивен Бен Израэль и Генри поднимают ее, и их голоса сливаются с ее голосом. Арто, описывая ограниченность актеров буржуазного театра, говорит о том, что они умеют только разговаривать и забыли, как люди орут. Стивен, Генри и Нона своим криком выпускают кишки всему буржуазному театру.

На третий день я снял первый кадр с Джулианом, Миленой Вукотич и Джулио Чезаре Кастелло. Милена смотрела на меня своими большими глазами и ждала, чтобы я рассказал ей о ее героине — кто она, о чем думает, что у нее в душе. А я ее только попросил: “Будьте естественны, подойдите сюда, пойдите туда, откройте дверь”. Я чувствовал себя немного вино-



ватым: наверняка она сравнивала меня с Дзеффирелли, а тот всегда подробно описывает актерам их героев. Но у меня другой метод. Очаровательный умница Джулиан молча смотрел на меня и все понимал.

Четвертый день. Сегодня праздник, и нас всех заперли в Театре Гольдони. Наконец я увидел, как осуществляется моя старая идея: из массы голов, тел, рук впервые появляются живые создания. Они дали этому свое название — “Дерево”. Хор на первой репетиции ужасал и завораживал.

Пятый день. Сегодня мы снимаем “Дерево”, долгий монотонный кадр, однако это монолит на колесах. Часть из этих трех с половиной минут снята с тележки, что должно придать идее, рожденной для театральной сцены, кинематографический трепет. Труппе Ливинга следовало подготовиться с помощью одного из своих секретных ритуалов, на которых съемочной группе не позволялось присутствовать. Кроме меня остались лишь Мишель и мой ассистент Джанлуиджи, оба очень “cool”<sup>1</sup>. Я выпроводил остальных на пятнадцать минут из павильона: они “uncool”<sup>2</sup>. Когда в воздухе распространился аромат ладана, я с ужасом подумал, что они не смогут повторить “Дерево”, как на вчерашней репетиции. Но я ошибся. “Дерево” получилось прекрасно, мы сняли его всего с двух дублей. Они настоящие профессионалы.

Шестой день, день удушения. Я позволил им четыре раза повторить, как, по их разумению, нужно это сделать. Потом я попросил их послушать меня и сыграть удушение в пятый раз — холодно, четкими автоматическими жестами. Все засомневались, но Джулиан со мной в итоге согласился.

Седьмой и восьмой день, мы все чувствовали усталость и подавленность. Я не говорил, а мямлил, они витали в облаках, от энтузиазма первых дней не осталось и следа. Мной овладела тоска, и вот почему: герои, над образами которых можно

---

1 Клевые (англ.).

2 Не клевые (англ.).

было бы работать, отсутствовали, и вообще я пытался выстроить нечто на пустом месте. Настал момент разобщить группу, грубо разрушить ее прекрасное анархическое единение. Это потребовало от меня много сил. Я стал придумывать новую сцену. Трое или четверо актеров должны подойти к человеку и преподать ему урок: научить его смеяться, плакать, то есть делать то, что он давно уже забыл. Все обернулось катастрофой. Выбранные мной актеры словно нарочно постарались не понять, чего я от них хочу, — а мне-то идея представлялась очень простой и поэтичной. Остальные двадцать человек сидели в стороне и поглядывали меня, словно стервятники на добычу. Джулиан попытался мне помочь. Ничего не вышло, они не стали его слушать. Я настоял на том, что следует играть порознь, придумал еще одну сцену — позы любви. Пока снимал, почувствовал, что что-то происходит, мне начинает нравиться, я буду это монтировать. Дженни начала кричать, что мы теряем время. Я спросил, все ли у нее в порядке с головой. Мы накинулись друг на друга, она выкрикнула “дерьмо”, а мне впервые захотелось придушить человека, чтобы не слышать его голос. Актеры недоумевали, почему двое из них должны встать в неестественные позы и не двигаться, если это сцены любви. Я объяснил: не сцены любви, а позы любви. Они меня послушали, по моему указанию приняли определенные позы, а потом вдруг начали пыхтеть, и все это стало просто смешно. Я вынужден был снимать, ничего им не говоря, пока они, не двигаясь, ждали команды “мотор!”. Если бы у меня было больше времени, я бы долго говорил с ними о кино, но настало время заканчивать. Ночью мне позвонили Пуччи и Бадаласси, журналисты-католики, которые придумали идею фильма по евангельским притчам. Они тревожились: какая-то газета написала, что фильм получится богохульный. Я их успокоил: не будет никакого богохульства.

На восьмой день я вновь обрел голос и способность говорить и сурово обвинил актеров в желании свести все к балету, к пантомиме Марсея Марсо, к банальной символике, к дека-

дентству. Упомянул Д'Аннунцио, правда, о нем слышал только Джулиан. И тут мы навсегда потеряли Дженни, дочь Бена Хекта, — она ушла, хлопнув дверью. Джулиан тем не менее меня внимательно слушал. Может быть, он не до конца понял, чего я хочу, но следил за моими мыслями на каком-то другом уровне, не предполагающем долгих объяснений. В частности, на него произвело впечатление, когда я сказал: “Вы появились через тридцать лет после Арто, а выстраиваете композиции, словно на иллюстрациях 1890 года. Пройдите-ка перед камерой по одному, произнесите ваше имя и первую фразу, которая придет в голову. Мне нужны ваши лица, ваши голоса, цепочка коротких бредовых интервью”.

С этого момента все пошло хорошо. Работа продолжалась изящно, радостно, в горячем поту, как в первые дни. Для меня и моей кинокамеры они опять стали объектом любви. А я для них? Не знаю, но я заметил, что некоторые улыбаются так, будто и вправду полюбили меня — беспричинно и безоглядно. Мы закончили на день раньше, чем планировали.

(Опубликовано в “L'Espresso”, № 31, 1967, затем в книге: Julian Beck, “Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre”, Edizioni Socrates, Roma, 1994)

---

## Сон о фильме

---

(*“Стратегия паука”*)

**Ф**ильм “СТРАТЕГИЯ ПАУКА” ОБЯЗАН СВОИМ появлением на свет моей потребности противостоять двойственности истории и развенчать героические образы наших буржуазных отцов-антифашистов; неожиданному открытию, что ночи в долине По так же светятся синим, как ночи Магритта, а огромные местные комары, атакующие микрофоны прямой записи звука, создают массу проблем. Съемки с движения у меня получались все время сбоку, параллельно людям и стенам, в них было множество пауз и остановок: они напоминали пассажирские поезда Пармской низменности, следовавшие со всеми остановками. Все это стало полезным для меня опытом. Моравиа сказал бы, что фильм значит то, что он значит. Если когда-нибудь возникнут мысли о региональном кино, я был бы рад услышать спустя несколько лет, что “Стратегия паука” — первый региональный фильм, пусть еще грубо сработанный, кустарный. Поэтому мысленно я с удовольствием посвящаю его Эмили-Романье и ее правительству.

Этот фильм — также пример “киноправды”. Все статисты — это люди, которых я знал еще ребенком и превращал в мифические персонажи. Фильм был снят в состоянии

транса, похожего на сон, это сон о фильме, правдивое кино моей памяти. Ассистентом у меня работал мой брат Джузеппе, оператором-постановщиком, впервые, — Стораро, съемочная группа насчитывала всего несколько человек. Было 38 градусов в тени, и съемки сводились к поискам тени листвы. Такой зелени, как в августе в этом фильме, больше не существует нигде на Земле. Не меньше половины фильма — синего цвета, потому что я много снимал в коротком промежутке между дневным и вечерним освещением. А в этих условиях, если снимать без фильтров, цвет можно получить только в течение нескольких минут летним вечером сразу после захода солнца. Это особенный, ясный синий цвет, которого тогда боялись все операторы. Мы же начинали снимать именно тогда, когда обычный оператор сказал бы: “Хватит!”

(Опубликовано в “Генеральном каталоге Международного Венецианского кинофестиваля” (“Catalogo generale della Mostra internazionale del cinema di Venezia”), 1970, затем в книге “Scene madri di Bernardo Bertolucci”. Под редакцией Энцо Унгари, Ubulibri, Milano, 1982)

---

## Монолог-крик Бэкона

---

*(“Последнее танго в Париже”)*

**А**НГЛИЙСКАЯ КУЛЬТУРА ОСНОВЫВАЕТСЯ НА диалектике, на сравнениях, на диалоге. Великий художник Фрэнсис Бэкон черпал вдохновение в нарушении этого правила. Диалогу он противопоставлял свой монолог, проявляя в нем беспощадность к себе и другим. Весной 1972 года, готовясь к съемкам “Последнего танго в Париже”, я часто бывал в Гран-Пале, где проходила первая большая выставка Фрэнсиса Бэкона. Я брал с собой то оператора-постановщика, то художника, то костюмершу и играл при них роль гида. Последний поход я совершил с Марлоном Брандо. Я хотел, чтобы мои ближайшие соратники испытали то же, что и я, чтобы они были так же потрясены и очарованы этим отчаянием плоти, этим ужасным монологом-криком.

Помню, картины висели далеко одна от другой и напоминали планеты в бесконечном пространстве, а мы перемещались внутри этой опасной Бэкон-бесконечности. Когда мы закончили монтировать фильм, я обнаружил, что во время этих походов в Гран-Пале родилась скрытая сердцевина фильма. Мне показалось, что от влияния, которое Бэкон оказал на всех нас, в фильме осталось тревожное ощущение

опасности. Поэтому начальные титры “Последнего танго в Париже” проходят на фоне двух фигур Фрэнсиса Бэкона, мужчины и женщины.

(“Che fascino la disperazione carnale di Bacon”, опубликовано в “Corriere della Sera” 1 мая 2007 года)

\* \* \*

### *Материалы 1*

*На перроне железнодорожного вокзала*

*ТОМ: Осторожно!*

*ЖАННА: За кого они нас принимают?*

*ТОМ: Не видишь, мы снимаем! Если ты согласна, отлично. Если я тебя поцелую, может быть, получится кино, если я поглажу твои волосы, может быть, получится кино...*

*ЖАННА: Что ты несешь? Ты их знаешь?*

*ТОМ: Это долгая история. В двух словах: “Портрет девушки”. Я представил проект на телевидении, и они согласились. А девушка — это ты!*

*ЖАННА: Ты с ума сошел! Ты должен был спросить меня заранее.*

*ТОМ: Это сюрприз. И потом, я хотел начать с того, что девушка с портрета приходит на вокзал и встречает своего жениха. А эти люди — моя съемочная группа.*

*ЖАННА: Значит, ты сейчас обнимал меня, зная, что это для кино? Ну ты и трус, предатель.*

*ТОМ: Да нет же! Это прежде всего фильм о любви... Дорогая, скажи, что ты делала, пока меня не было?*

*ЖАННА (иронично): Я думала о тебе днем и ночью, я плакала. Любовь моя, я без тебя не могу...*

*ТОМ (кричит): Отлично, стоп! Потрясающе!*

(Из “Последнего танго в Париже”)

*Материалы 2*

*Скандал вокруг “Последнего танго”*

Около года назад одна из газет опубликовала список самых успешных картин в истории итальянского кино, и на первом месте оказался фильм “Последнее танго в Париже”. В пересчете на сегодняшние деньги он собрал около 150 миллиардов лир. Огромная сумма. Я тут же снял трубку, позвонил Бенини и сказал: “Роберто, твой фильм “Жизнь прекрасна” великолепен, ты собрал 60–65 миллиардов, но у меня для тебя плохая новость: “Последнее танго” собрал в два раза больше”. Роберто сделал вид, что сердится, принялся возражать, опровергать мои слова. Конечно, мы оба просто шутили, ведь мы друзья.

О “Последнем танго” у меня сохранилось много воспоминаний. Например, эпизод первой встречи Марлона Брандо и Марии Шнайдер в пустой квартире. Это одна из тех сцен, которую нельзя долго репетировать перед съемкой, нужно в какой-то степени отдать себя во власть импровизации. И нет ничего более волнующего, чем актер, который, пока пленка крутится в камере, невольно начинает играть не так, как ему велел режиссер. Так вот, в какой-то момент Марлон должен был подойти к Марии и сорвать с нее шляпу, а потом, как я попросил его, взять девушку на руки и отнести к стене. Он ее поднял, но не так, как мы репетировали: он просунул руку ей между бедер, поднял и отнес туда, куда мы договаривались. Это порывистое движение Марлон придумал прямо во время съемки. Я решил сделать план-эпизод, потому что считал правильным отснять сцену, не прибегая к монтажу. Эпизод должен был тут и закончиться, но этого не произошло. Я сидел на операторской тележке и, видя все это, чувствовал, что не надо останавливать съемку. И действительно, камера едет вперед, оператор тоже очень внимательно следит за происходящим. Все происходит довольно медленно, в какой-то момент в прямой звукозаписи слышен мой голос: “Падайте



на пол”. Оба актера соскальзывают на пол, и тогда я прошу механика начать отводить тележку с камерой назад. Все это родилось, пока мы снимали, первоначально сцена должна была быть гораздо короче. В конце сцены, например, Мария катится по полу и показывает себя камере, мы видим ее порванные чулки, пальто, которое обернулось вокруг тела, приоткрывая бедра. Я помню, что в этот момент я попросил Марию принять позу эмбриона. После этого кадра — ножницы и завершение эпизода при помощи монтажа.

Показ первого монтажа фильма происходил в студии “Фонорома”, присутствовали только Ким Аркалли, продюсер Альберто Гримальди и я. Мы впервые видели фильм на большом экране и, конечно, немного волновались. Показ закончился, зажегся свет, мы с Кимом тревожно переглянулись. Внезапно нас охватили сомнения, мы подумали: разве кто-нибудь пойдет на такой мрачный фильм, где главный герой — отчаявшийся человек, только что потерявший жену и разом превратившийся в древнего старика? Мне тогда был тридцать один год, и Марлон казался мне ужасно старым. Мы повернулись к Гримальди: он довольно потирал руки. Он подошел ко мне и произнес: “Вот увидишь, придется несладко, но я рад, что выпустил этот фильм”.

На самом деле именно Гримальди разработал стратегию выпуска “Последнего танго”. Он все сделал сам, я же еще совершенно не понимал, насколько сильна эта картина, и не предполагал, что случится потом. Еще раз повторяю: я невиновен — в том смысле, что я не отдавал себе отчета в том, насколько далеко зашел с этим фильмом.

Гримальди решил, что было бы правильно отправить фрагменты фильма на Дни кино, которые устраивались в Венеции. После показа коротких эпизодов присутствующие коллеги-режиссеры подходили ко мне перекинуться парой слов, и по их поведению я понял, что все они под впечатлением. Тогда я, кажется, впервые начал отдавать себе отчет в происходящем. И понял, что реализовалось одно из моих четких

представлений о кино: фильм вырвался из рук автора и отправился в самостоятельный путь, и никто уже не сможет повлиять на направление этого пути.

Официальная премьера “Последнего танго в Париже” состоялась на Нью-Йоркском кинофестивале. Во время показа я видел, как многие люди вставали и покидали зал Линкольн-центра, осыпая оскорблениями картину и режиссера. Но те, кто остался, смотрели фильм с искренним сопереживанием и в конце устроили настоящую овацию. Полин Кель, признанная гуру американской кинокритики, опубликовала в “Нью-Йоркере” восторженную статью, полную дифирамбов, и заявила, среди прочего, что “Последнее танго” в истории кино играет ту же роль, какую “Весна священная” Стравинского сыграла в истории музыки. Это было очень важно, потому что американские критики получили тем самым возможность любить наш фильм, не испытывая смущения. “Тайм Мэгэзин” и “Ньюсуик” вышли с Марлоном Брандо и “Последним танго” на обложке. В это время фильм вышел на американские экраны, и люди наконец смогли его посмотреть. Это был огромный успех с некоторыми серьезными последствиями. Друзья из “Ньюсуика”, очень поддержавшие фильм, через несколько дней позвонили мне и сказали: “Знаешь что? Мы потеряли больше половины наших постоянных рекламодателей из-за статьи о “Последнем танго” и иллюстрации к ней, вынесенной на обложку. Что будем делать?”

Фильм вышел в американский прокат с пометкой “X”, что означало “строго запрещено детям до 18”, мало того, после “Последнего танго” фильм с пометкой “X” мог выйти в прокат, только отказавшись от рекламы в прессе.

В Италии дела обстояли еще хуже. Комиссия по цензуре, собравшаяся, чтобы оценить фильм, просматривала его в подвалах Министерства туризма и зрелищ на улице Феррателла: там очень неудобные сырые залы, которые, конечно, не способствовали доброжелательности цензоров. Это был важный момент в судьбе моего фильма. В своем протоколе комис-

сия предложила “продюсеру и режиссеру внести изменения и существенно сократить продолжительность картины, изъяв наиболее скабрёзные подробности из сцены первого совокупления, совершенного героями внезапно, в стоячем положении и с животным пылом”. Помню, мы с председателем Комиссии по цензуре подошли к монтажному столу, вместе пересмотрели сцену, и, прокручивая пленку взад-вперед, я сумел в конце концов вырезать только восемь секунд из “преступной” сцены. Если бы я этого не сделал, фильм не получил бы разрешения на прокат. Это была победа, хоть и далась она непросто. Сначала мне показалось, что я потерпел тяжелое поражение, эти восемь секунд я словно отрезал от собственного тела и лучше бы мне получить настоящее увечье. Но Гримальди убедил меня в том, что по сравнению с более чем двумя часами фильма эти восемь секунд ничего не значат. И он оказался прав.

Первое судебное разбирательство состоялось в Болонье в феврале 1975 года. Я сидел в зале, участвовал в прениях, и когда государственный обвинитель в своей пылкой речи начал ссылаться на некоторые моменты фильма, я, кинорежиссер, привыкший внимательно наблюдать за людьми, невольно удивился: его слова и тон показались мне какими-то нездоровыми, словно отягощенными чувством греха, характерным не для тех, кто осуждает грех, а для тех, кто его совершает.

Суд первой инстанции в Болонье оправдал фильм; таким образом, его разрешали показывать в кинотеатрах с февраля и до даты апелляционного суда. Все эти месяцы, с февраля по июнь 1975 года, я ездил в Париж, Лондон, Нью-Йорк на премьеры фильма, и всякий раз они заканчивались триумфом. Так что я приехал на апелляционный суд абсолютно спокойным, получив повышенную дозу международного признания. Когда председатель суда стал зачитывать приговор, я сначала не понял, что происходит, — язык приговоров всегда очень запутанный. Но мне казалось, что все идет хорошо, хотя я видел, что у Гримальди и у наших защитников лица помрачнели. И вдруг до меня дошло: продюсер Альберто Гримальди,

режиссер Бернардо Бертолуччи и актеры Марлон Брандо и Мария Шнайдер были приговорены к двум месяцам тюрьмы условно. Такого поворота я никак не ожидал. Я и подумать не мог, что кто-то пойдет против фильма, имевшего такой большой международный успех и почитавшегося во всем мире значительным, но уж никак не порнографическим произведением. Однако я ошибся. И что же послужило защитной реакцией? Благодаря этому приговору, этим двум месяцам условно я испытал ни с чем не сравнимый экстаз мученика.

Перенесемся в 1976 год. Я сижу в зале перезаписи с “XX веком”, напрочь забыв о “Последнем танго”, но именно в эти дни собирается Кассационный суд третьей, последней инстанции. Я навсегда запомнил момент, когда Гримальди позвонил мне на работу и сообщил новость: “Мы проиграли”. Кассационный суд подтвердил приговор апелляционного суда. Это означало, что фильм по-прежнему не допускался к прокату, а его негатив надлежало уничтожить. Разразился большой скандал, газеты немедленно окрестили уничтожение негатива “аутодафе “Последнего танго”.

На самом деле я знал, что негатив был контрабандой вывезен во Францию, так что, к счастью, речь шла о символическом действии, но к самому этому факту следовало относиться серьезно. Я даже думал публично сжечь одну из копий фильма на площади Кампо-де-Фьори у подножия статуи Джордано Бруно.

Были и другие последствия. Перед выборами 1976 года я не получил документов для голосования. Сначала я не придал этому значения, решил, что произошла накладка, что-то перепутали на почте. Пошел на избирательный участок, чтобы самому получить документы. Совсем как в фильме Дзампы пятидесятых годов, ко мне подошел служащий в черном лоснящемся плаще, с огромной книгой, и начал в ней рыться. Дойдя до моей фамилии, удивленно сказал: “Конечно, господин Бертолуччи, вы не получили избирательных документов, потому что вы не имеете права голосовать”. Как это понимать —

не имею права голосовать? И он мне объяснил, что вследствие приговора, вынесенного за “Последнее танго в Париже”, я лишился всех гражданских прав, в том числе избирательных. В ту минуту я впервые почувствовал себя униженным и оскорбленным. Зарубцевавшаяся была рана вновь открылась.

В 1982 году группа героических любителей и знатоков кино, тех самых, что участвовали в организации фестиваля “Римское лето” в базилике Максенция, а затем объединились в кооператив с прекрасным названием “Невыполнимая миссия”, организовала мероприятие, названное “Похитители кино”. Каждый вечер один из приглашенных режиссеров имел возможность покаяться в своих “кражах”, потому что каждый режиссер совершал их за свою карьеру не раз и не два: присваивал идею, подсматривал у кого-нибудь движение камеры, эпизод. И каждый приглашенный режиссер имел возможность показать свой фильм. Я тоже был среди гостей мероприятия, и мне пришла в голову мысль: почему бы не показать “Последнее танго в Париже”? Я заговорил об этом как о чем-то абсурдном, но идея очень понравилась организаторам, и они сразу же принялись за дело. Кое-кто шепнул мне, что есть припрятанная копия фильма. Дело было сделано, и я вспоминаю, что участвовал в этом вечере с радостью и предварил показ фильма небольшим выступлением.

Дело, конечно, было сделано, но не обошлось без последствий. Вмешался какой-то судья, который начал следствие, чтобы выяснить, несу ли я какую-то ответственность за случившееся, иными словами, не я ли предоставил пленку. Но расследование показало, что пленка поступила к организаторам при содействии немецкого режиссера Райнера Вернера Фассбиндера. Разумеется, это была неправда, но я считаю, что ребята из “Невыполнимой миссии” поступили правильно, используя имя недавно умершего великого режиссера для инсценировки кражи фильма.

Через несколько лет после этих событий ведущий дело прокурор Марини пожелал вновь посмотреть “Последнее

танго в Париже”, чтобы получить представление о масштабах преступления. И тогда прокурор, проявив широту взглядов, решил, что состав преступления отсутствует. То, что могло считаться оскорблением общественной морали в 1973 году, в 1986-м уже таковым не являлось. Судебное разбирательство наконец закончилось.

(Выступление в телепередаче *Speciale Ultimo Tango* 15 апреля 1999 г.)

### *Материалы 3* *“Похитители кино”*

Меня больше всего веселит в сегодняшней встрече, что кино-маны, то есть ничтожное меньшинство публики, заняв киностудию Сафа Палатино, устроили что-то вроде взятия Зимнего дворца. Прекрасно, что группа молодых ребят смогла привлечь множество людей к участию в таком мероприятии, как “Похитители кино”. Это значит, что обычной публике предоставлена возможность встретиться с авторами и вместе с ними поразмышлять о кино.

Я считаю, что есть хорошие и плохие похитители кино. Похитители из “Невыполнимой миссии” — хорошие. А плохие — это, например, продюсеры, которые вторгаются в самое существо фильма, нанося ему увечья, или прокатчики, когда они плохо делают свою работу и препятствуют выходу фильма; а еще есть цензура, которая затемняет фильмы и вырезает из них куски, а еще — суды, которые приговаривают их к сожжению на костре.

“Последнее танго в Париже” — это фильм, который больше не может быть показан в Италии, а значит, это фильм, украденный у публики. “Невыполнимая миссия” смогла найти безымянного коллекционера, таинственного любителя кино, сохранившего копию фильма. А организация киноманов, которую я полностью поддерживаю, под патронатом мэрии Рима сумела сотворить почти невозможное, и фильм, которого уже

## 1. О моих фильмах, о моем кино

---

нет, раз он сожжен, материализовался. Я очень благодарен вам за то, что вы здесь, и предупреждаю: возможно, сегодня вечером вы все — соучастники преступления.

(Выступление на кинопоказе “Похитители кино”, состоявшемся в Риме 15 октября 1982 года)

---

## Признания режиссера

---

(“XX век”)

**М**ОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О КИНО ВСЕ ВРЕМЯ находится в эволюции. Может быть, те, кто не любит мои фильмы, скажут “в инволюции”. Во всяком случае, мою точку зрения когда-то высказал Ренуар: кино — это огромный механизм, в котором все отлажено заранее, но в который неожиданно, через нарочно оставленную открытой дверь, вторгается реальность и грубо рушит, что было отлажено. Импровизация, случайность и преднамеренность, слитые воедино. И еще эмоции, как говорил Сэмюель Фуллер.

Вернувшись с “XX веком” в Эмилию, я решил проверить, сумею ли рассказать о том крае, в котором родился. Смогу ли говорить о сформировавшем меня периоде жизни, о детстве и отрочестве, избавившись от литературных — в каком-то смысле “прустовских” — фильтров, что всякий раз мешали мне с того самого момента, когда я стал говорить о родном крае, снимать его.

При выборе актеров следуешь правилам, которые на самом деле правилами не являются. Иногда копаешься в памяти. В Стерлинге Хэйдене я попытался вновь найти то же лицо, те же усы, тот же цвет кожи — оттенка хлебной горбушки, —



что и у старого крестьянина, работавшего рядом с нашим домом во времена моего детства. Его звали Джузеппе, и он был для меня почти как дедушка. Еще один дедушка, вдобавок к настоящему. Я думаю, у меня получилось, но я хотел бы проверить, отыскав его фотографию у какого-нибудь внука, живущего где-то в долине По.

Берт и Стерлинг. Глядя на них, я почти физически чувствую, почему выбрал Берта на роль дедушки-хозяина, а Стерлинга — на роль дедушки-крестьянина. Я всегда ощущал в Стерлинге поэтическое начало. Берт же, как мне кажется, создан из прозы.

Может быть, это немного ограниченный взгляд, но так чарующе представлять себе крестьян поэтами, а буржуа — прозаиками.

Этот фильм идет по бесконечно многим дорогам, тропинкам. Вот тропинка, которая ведет в Ольо, под тополя. Танец крестьян под тополями притягивает и старого хозяина, и старого главу крестьянской семьи. Притягивает и отталкивает одновременно.

В последнюю минуту я подумал вот о чем: пусть прощание Ланкастера, то есть старого хозяина, начнется с того, что его тащат вперед шесть-семь свирепых охотничьих собак. Они ведут его, а он плетется позади.

Я ему велел сказать: “Это не я веду вас, ублюдки, это вы меня ведете. Куда вы меня тащите? Что на вас нашло?” На самом деле они ведут его к смерти, потому что после этого танца он идет в хлев и вешается.

В основе “XX века” — классовая идеология, меняющиеся взаимоотношения между классами хозяев и крестьян. И столкновение этих классов. Именно поэтому я, постоянно помня о собственном прошлом, отказался от создания только одного героя. Напротив, я построил все на отношениях двух молодых людей, которых мы видим сначала детьми, потом юношами, потом мужчинами и, наконец, стариками: Альфредо и Ольмо. Хозяина и крестьянина.

Боб Де Ниро, американец, и Жерар Депардьё, француз. Одного взгляда на Жерара достаточно, чтобы понять: его герой-крестьянин словно вырос из земли, кажется, будто у него в почве корни, как у растения.

Боб Де Ниро, хозяин, напротив, прозрачен, как хрустальный бокал, поблескивающий в полумраке дома сельского буржуа.

Я только что сказал, что, снимая “XX век”, хотел преодолеть автобиографичность других моих фильмов. Ну так вот, автобиографичность — это болезнь наших дней, которой невозможно избежать. В сущности, Боб и Жерар, хозяин и крестьянин — это раздвоение одного призрачного образа, что живет во мне.

Мне очень нравится снимать женщин. Нравится снимать их движения, походку, жесты, то, как они улыбаются, или плачут, или кричат.

Когда я работаю с ними, у меня возникает ощущение происходящих родов. Будто я помогаю им вытащить на свет то, что в них есть, но чего они еще не знают. Это и похоже на настоящие роды.

Так произошло и на сей раз — и с Доминик, и со Стефанией.

Когда я приехал на площадь Гуасталлы и увидел перед собой семь или восемь сотен крестьянских лиц, я сразу понял, как нужно снимать. Я сказал себе: это не должен быть ни вымысел в чистом виде, ни документальная съемка, нужно добиться того, чтобы люди испытали волнение, чтобы развязался наконец тот страшный узел, который образовался во время фашистской расправы над стариками в Народном доме, и добиться этого при помощи стиля, языка.

Я придумал начать съемку с операторской тележки, как в мюзикле — музыка и на самом деле звучала, играл деревенский духовой оркестр, — с некоего подобия полета, с особенного голливудского дыхания, с напряжения, которое сразу создало бы ощущение кинематографического вымысла.

Затем я попросил оператора подниматься на кране, держа камеру в руках, и как только он достигнет высоты человеческого роста, чтобы он спустился на землю и начал очень длинный тревеллинг вручную. Таким образом, я получил бы и документ, и вымысел. Все в одном кадре.

Работая над “XX веком”, я делал фильм о времени, действие которого начинается на заре XX века, доходит до 1945 года и одним небольшим эпизодом переносится в будущее. Однако я отдаю себе отчет, что время, суть времени в кино — это лишь те несколько секунд, что длится кадр. Те несколько секунд, в течение которых кинокамера, по словам Кокто, снимает, как смерть трудится над актерами.

Я говорю “мотор”, потом “начали”, камера снимает десять, двадцать, тридцать секунд актерской игры, может быть, больше, даже минуту или десять минут, как это делал Хичкок. Так вот, когда я говорю “стоп”, прошло какое-то время, за это время актеры состарились перед камерой, приблизились к смерти.

(Опубликовано в книге “Il Novecento di Bernardo Bertolucci nelle immagini di Angelo Novi”. Под редакцией Туллио Мазони и Гуидо Конти. MUP, Parma, 2005)

---

## Антракт

Па-де-де на тему “XX века”:  
крестьяне, мечта, социализм

---

*Интервью, данное Клер Пиплоу*

**С**няв “XX век”, ты снял фильм о деревне. О деревне и о колбасе, а колбаса вызывает во мне мысли о свинье, вернее, об убийстве свиньи, жестоком и заворачивающем ритуале, когда животное издает пугающе похожие на человеческие, а потому особенно тревожащие крики, когда кровь стекает струями на землю. Нельзя рассуждать о крестьянской культуре, не учитывая и этот языческий ритуал. Фильм, который я снял в пятнадцать лет, описывал именно смерть свиньи.

*Интересно, а я-то всегда считала, что “XX век” — это еще и дань уважения колбасе как фаллическому символу, фильм ведь на самом деле несколько фаллократический. Начинается с крика “Мальчик родился!” — потом рассказывается история пробуждения политического сознания героя-крестьянина без единого упоминания эксплуатации женщин...*

Ты совершаешь ошибку многих феминисток: не фильм фаллократический, а культура тех лет, о которых идет речь. В начале фильма мы только вступаем в двадцатый век и хорошим веком прошедший. Вместе с новым веком рождаются два главных героя фильма, мужчины. Не я фаллократичен, а исторический момент. Это важно помнить.

*Я понимаю, но и в те годы были женщины, которые работали, становились социалистками, участвовали в первых забастовках. А ты в своем фильме следишь за развитием страны через истории двух мужчин. Думаю, можно было бы больше показать женское участие...*

Но я не хотел снимать феминистский фильм, он вышел бы ограниченным и патерналистским, а с моей точки зрения, еще и неискренним. Я, например, считаю, что никто лучше чернокожего не снимет фильм об эксплуатации негров в Америке девятнадцатого века. Однажды меня пригласили в Алжир, чтобы снять фильм о Панафриканском фестивале. Я поехал, но не чтобы снимать, а чтобы сказать алжирцам, что никто не сделает это лучше североафриканского кинематографиста. Я с ними почти поссорился, потому что алжирцы хотели получить продукт, который можно было бы экспортировать во все страны мира, поэтому и подумали обо мне. Может, они рассудили правильно, но я не был готов за это взяться. По той же причине я не собирался делать феминистский фильм, потому что...

*Нет, ты не должен был снимать феминистский фильм, но я думаю, что феминизм касается не только женщин, но и отношений между мужчинами и женщинами, а значит, в первую очередь мужчин. И почему ты тогда снимаешь фильм о крестьянах, если ты не крестьянин?*

Мой дедушка был крестьянином.

*Нет, он был хозяином.*

Он был крестьянином.

*Хорошо, твой дедушка был крестьянином, а что делать тем, у кого нет дедушки? Мир состоит из грез.*

Я все детство провел среди крестьян, и "XX век" — это фильм о диалектике отношений хозяев и крестьян. Если ты этого не поняла, ты не поняла смысл фильма.

*Но он мог бы быть также фильмом о диалектике отношений мужчины и женщины. В фильме же есть женщины.*

Там и на самом деле есть диалектика отношений мужчины и женщины.

*Да, но женщина-социалистка умирает почти сразу.*

Как феминистка, ты учишь меня, что Роза Люксембург тоже умерла молодой. Анита умирает в родах, что в каком-то смысле делает ее героиней.

*А я думаю, что ты не мог вынести умной женщины в фильме, который весь строится на отношениях двух мужчин, на их дружбе, начавшейся в детстве, имеющей оттенок гомосексуализма.*

Ну, если ты именно это хочешь увидеть в фильме, значит, так оно и есть.

*Я хочу только сказать, что смерть этой женщины имеет значение.*

Это уже не интервью, это диалектическое сопоставление двух точек зрения на фильм. Так тоже неплохо, но тогда скажи об этом прямо, потому что тогда мы начнем, быть может, еще более интересную дискуссию...

*Извини, я не хотела с тобой препираться, особенно потому, что знаю фильм и знаю тебя. Это естественные возражения...*

Пусть будут возражения, но они затронули деликатную тему. На "Последнее танго" тоже нападали некоторые группы феминисток, тогда как другие их группы, в особенности в США, его полюбили. По-моему, тут большое недоумение, которое относится не к феминистской идеологии, но к прочтению фильма, в данном случае — "XX века", а три года назад — "Последнего танго". Слишком часто путают описываемую ситуацию с правдой, которую автор старается донести до зрителя. Но фильмы надо читать по-другому. "Последнее танго" было фильмом о паре и о садомазохизме, и это вовсе не я занимался содомией с Марией Шнайдер, как почувдилось многим феминисткам. В то время я постоянно вспоминал один эпизод, связанный с очень популярным фильмом, кажется, он назывался "Погребенная заживо", который сразу после войны показывали в одном из кинотеатров Неаполя. Это было что-то вроде бульварного романа с таким злым героем, что в какой-то момент один из зрителей вскочил со своего

места и с криком “Я тебя убью!” пять раз выстрелил в экран. Некоторые феминистки отреагировали точно так же, отождествив меня с мачо — героем “Последнего танго”. И ты, говоря, что в “XX веке” я даю умереть единственной положительной героине, совершаешь похожую ошибку. Я же думаю, что в фильме есть нечто очень интересное с женской точки зрения, а именно раздвоение героев. На мужском уровне два главных героя, хозяин и крестьянин, эксплуататор и эксплуатируемый, объединены общим чувством и потому порой перестают быть личностями и становятся двумя полюсами одной проблемы. Нечто похожее происходит и на уровне женском. Сначала есть женский образ, Анита, которую играет Стефания Сандрелли, созидательная фигура, революционерка двадцатых годов, свободомыслящая, немного анархистка. Она единственная, у кого осенью 1922 года при виде похорон жертв поджога Народного дома появляется четкое ощущение, что свобода закончилась, что впереди двадцать лет фашизма, тогда как ее мужчина и товарищ Ольмо, более восторженный и наивный, этого не видит. Значит, именно женщина обладает интуицией правды. Когда Анита умирает, она в каком-то смысле преобразуется и превращается в Аду, героиню, сыгранную Доминик Санда. Это два женских образа, которые меня очень интересуют: революционерка из народа и буржуазная декадентка, неспособная изменить свое социальное положение, но считающая невыносимым продолжать жить в таком обществе. Однако она не может сделать ничего практического, только представлять себя слепой, чтобы убежать от этой реальности. Анита и Ада — это в какой-то степени одна и та же героиня, на эти роли я выбрал актрис из другого моего фильма, “Конформист”. В “XX веке” Анита не могла выжить при фашизме, как Роза Люксембург не могла выжить при нацизме, она умирает по историческим причинам и превращается в Аду. У нее другие грани, но это та же героиня. В “XX веке” есть еще одно новшество, оно касается принятия мной законов, а иногда и условностей построения романа девятнадцатого века. В один день рождаются

двое детей, и уже это достаточно странно, потому что дома, в которых они рождаются, находятся в пятидесяти метрах один от другого. Кто эти дети? Один из них сын хозяина, другой — сын крестьянина, это, говоря словами Верди, сила судьбы, романическая атмосфера, которая связывает героев и определенные моменты их жизни. В “XX веке” я показал некоторые из этих моментов, например рождение детей, а затем смерть обоих дедушек. Они тоже, пережив конец века, не могли пережить новую политическую действительность, зарождающееся новое народное сознание. Один из них, старый хозяин, умирает потому, что его класс будет сметен социализмом, другой, крестьянин, — потому, что в своем видении мира, таком архаичном, таком еще неполитизированном, он не выдерживает потрясения — первой забастовки, в которой участвует. Это две силы прошлого, обе опрокинутые центральной идеей фильма — победой социализма. Итак, возвращаясь к исходному вопросу, отмечу, что феминистский взгляд как способ оценки произведения искусства очень сужает рамки, потому что схемы, быть может очень правильные сегодня, через двадцать лет устареют. Нельзя критиковать произведение только потому, что оно не вписывается в эти схемы.

*Согласна, но всегда есть какая-то причина, по которой придумывается одно вместо другого. И потом, ты искренен, не притворяешься.*

Я всегда искренен, когда выражаюсь посредством кино, но я не возвожу истину в абсолют, мне это неинтересно. Мне интересно снимать в такт с ударами своего сердца, с его прерывистым биением.

*Сейчас я хотела бы поговорить о Киме Аркалли, который монтировал “Последнее танго” и “XX век”, а также участвовал в написании сценария. Достаточно оригинальный способ оказаться в самом начале и в самом конце работы над фильмом. Как возникло ваше сотрудничество?*

Сначала Ким был мне навязан в “Конформисте” продюсером фильма, моим двоюродным братом Джованни Берто-



луччи. У меня в то время был другой монтажер, Роберто Перпиньяни, с которым я сделал “Перед революцией”, “Партнера”, новеллу “Агония” с Ливинг-театром и “Стратегию паука”. Так что работал с Кимом я не по собственному выбору, а по принуждению, но в итоге все сложилось как нельзя лучше, потому что эта замена совпала с моим переходом к другой модели кино. До того момента я переживал монтаж как отрицательный и ненавистный момент в работе над фильмом, с Кимом я начал его принимать и даже полюбил. Впрочем, его вкусы сильно отличаются от моих.

*В каком смысле?*

У меня вызывало подозрение кино, которое он делал до этого момента, он сотрудничал с Тинто Брассом, Патрони Гриффи, работал в других неинтересных коммерческих итальянских фильмах..

*Разве его не интересовало также экспериментальное кино шестидесятых?*

Интересовало, но иначе, нежели меня. Думаю, что в этом мы повлияли друг на друга. Сейчас Ким, например, любит фильмы Штрауба, а я полюбил определенный тип советского кино, которое раньше не понимал. Работая с Кимом, я стал принимать в моих фильмах многие элементы, которые раньше считал порочными. В шестидесятые годы я был своего рода воинствующим киноманом и проявлял садомазохистские наклонности в отношении к своим фильмам и особенно в отношении к зрителям. Я не случайно использовал термин “садомазохистский”, потому что зрители, с одной стороны, подвергались садизму некоторых моих абсолютно темных и недоступных для понимания вещей, с другой стороны, они могли отомстить, отвергая мой фильм. А я переживал это с покорностью непонятого, непринятого деятеля кино. Болезненная, именно мазохистская позиция. И одним из пунктов, где ярче всего проявлялась моя непримиримость, был монтаж, который я воспринимал как диктаторский момент в создании фильма, наступающий после творческого чуда просмотра

необработанных отрывков, сотканных из инстинктивных движений. Монтаж — это работа садовника, который, подстригая живую изгородь, срезает все торчащие побеги. Я считал, что монтаж все смягчает, делает банальным, а значит, его следует отвергнуть. Снимая “Партнера”, я сказал себе: мне нужно снять фильм, в котором монтаж не играл бы никакой роли, должны иметь значение только кадры, каждый словно маленький фильм. В “Партнере”, моем самом болезненном фильме, именно так и было. Потом наступил переходный момент, также отмеченный огромным творческим счастьем, потому что противоречия в конце концов всегда плодотворны и даже логичны. Я снял “Конформиста” и, работая с Кимом, познал радость монтажа, а главное, я понял, что отснятый материал — это неистощимый кладезь вещей неожиданных и драгоценных, которые я, режиссер, не мог предвидеть. Ким на конкретных примерах, работая над фильмом, доказал мне, что материал дает бесконечные возможности для трактовки, изменений, манипуляций. И что во время монтажа можно, как и во время съемок, оставить дверь открытой для случая, для судьбы. Например, прервав кадр, который я снял в качестве самостоятельного плана, и резко склеив его с другим кадром, который в этом месте не предполагался, Ким вдруг высвечивал смыслы, о которых я сам даже не догадывался. Позже я понял, что этому человеку есть что сказать и что он может сказать это сам, напрямую. Тогда я попросил его быть рядом со мной и использовал его так, как я использовал Марлона Брандо в “Последнем танго”, как я использовал крестьян в “XX веке”, то есть таким образом, словно он существовал не вне фильма, а был его действующим лицом. В таком виде это очень ценный сотрудник — присутствующий в фильме, но невидимый.

*Для “XX века” оказался полезным и его партизанский опыт?*

Оказалась полезной его жизнь. Он был известным партизаном, вступил в отряд в пятнадцать лет, сказав товарищам, что ему восемнадцать, чтобы его приняли и чтобы иметь больше

авторитета. В четырнадцать лет он уже был политкомиссаром одной из Гарибальдийских бригад<sup>1</sup>, совершившей незабываемые подвиги. Но в фильме был нужен не этот его опыт, а то, что он вынес из этих лет и из всей последующей жизни, от послевоенных лет до наших дней. Ким родился в рабочей семье, по одной линии из Венеции, по другой — из Модены, долго жившей в Риме, семье исконно коммунистической. В его доме уже в тридцатые годы тайно печатали газету “Унита”, усыновившие его дядя и тетя угодили за это в тюрьму, и ему в десять лет пришлось жить одному, так как его отец умер, а мать скрывалась во Франции. В послевоенные годы он стал заниматься своим образованием абсолютно самостоятельно. Ким — живой образец национальной народной культуры, глубоко буржуазной. Это человек, чье сердце отдано пролетарской культуре, а в голове время от времени возникают яркие вспышки культуры буржуазной. Это интересно особенно в тех случаях, когда речь идет о написании сценария, когда люди выступают как сценаристы, не будучи писателями. Ким не написал ни строчки. Сценарий “XX века” состоит из сотен и сотен страниц, полностью написанных мной и моим братом Джузеппе. Ким давал только устный материал. Очень ценный, но не имевший ничего общего с формой и стилем письменной речи. Для него время стилия наступает потом, при монтаже, когда он извлекает из кадров в том числе и то, что в них скрыто.

*В фильме принимал участие твой брат Джузеппе Бертолуччи. Это было важно для тебя?*

Безусловно. Одной из новаций “XX века” было появление моего брата Джузеппе, которого я считаю своей политической душой. Я не знаю, чувствует ли он себя в чем-то немного ниже меня, наверное, такие моменты есть, но знаю одно: я неизмеримо слабее него в политике. Джузеппе всегда был корректнее, правильнее, строже меня. Он рассматри-

---

1 Ударные партизанские отряды движения Сопротивления в Италии в 1943–1945 годах, состоявшие в основном из коммунистов.

вает многое с точки зрения политики, тогда как я предпочитаю искать средства выражения своих идей в других сферах. Именно поэтому участие Джузеппе в фильме было очень важным, потому что мы с Кимом не слишком сильны в политике и являем собой полную противоположность моему брату. А вот идея “Последнего танго” полностью принадлежит мне, она меня давно преследовала и проистекала просто из желания иметь сексуальные отношения вне каких бы то ни было социальных коннотаций. Однажды я сидел в баре на Пьяццадель-Пополо с моим двоюродным братом Джованни: мы с ним только что сняли “Конформиста”, принесшего мне большое удовлетворение и имевшего громкий успех в Соединенных Штатах. Мы обсуждали возможность снять новый фильм. Имелось несколько замыслов, но они мне не нравились, и тогда я ему сказал: представь себе мужчину и женщину, которые встретились случайно, например в таком же баре, и захотели друг друга. Они овладевают друг другом, занимаются любовью и решают повторить, продолжить этот опыт, так и не узнав друг о друге ничего, даже имени, даже кто где живет и чем занимается. Я написал несколько строчек, практически то же, что сейчас сказал, и из этих нескольких строчек мы собрали фильм. Потом много чего случилось, мы пережили множество испытаний, должны были сниматься одни актеры, а снимались в итоге другие. Когда появился Ким, у меня был первый набросок сценария, в котором действие происходило в Милане, и речь шла о рабочем, который встречает женщину. Но что-то у меня не клеилось. Над этим наброском работало еще несколько человек: молодой болонский поэт Марко Герарди, затем Фабио Гарриба, я и у Серджо Читти попросил помощи... Мы с Кимом все это выкинули: это было явно не то, что я искал. Мы начали обсуждать историю, которая сидела у меня в голове. “Последнее танго” родилось по большому счету из этого диалога.

*Ты провел детство в деревне, но твоё представление о деревне пропущено через фильтр стихов твоего отца.*

Это правда. Живешь, живешь, и вдруг внутри начинает что-то бурлить, переполняться, возникает что-то вроде рвотных спазмов. В общем, более грубый вариант прустовских пирожных “мадлен”. В какой-то момент появляется желание говорить, думать и особенно вспоминать о некоторых периодах жизни. Я хотел вспомнить детство, а оно почти все прошло в деревне. Деревне, пропущенной, как ты говоришь, сквозь фильтр поэтического мира моего отца, но еще сквозь фильтр поэзии, которую я воспринимал как форму высочайшего ремесла. Отцу удавалось с помощью поэзии физически передать целый мир, географию, микрокосмос своего дома и его окрестностей. В этом микрокосмосе есть все, даже классовая борьба и фашизм, несмотря на то что в самих стихах никогда не говорится ни о фашизме, ни о классовой борьбе или коммунизме. Отец уже лет пятнадцать, может быть больше, пишет поэму, большой роман в стихах вроде “Освобожденного Иерусалима”, или “Неистового Роланда”, или “Евгения Онегина”. Я очень люблю это произведение, хотя пока читал только три или четыре песни, то есть главы. Позавчера на сеансе у психоаналитика я подумал, что, наверное, в основе “XX века” не колбаса, как я раньше пошутил, и даже не столь любимая деревня моего детства; на самом деле в основе — здоровая состязательность с моим отцом. Я имею в виду вот что: я захотел доказать самому себе, что то, что он делает в поэзии, я могу делать в кино. Впрочем, в детстве я писал стихи, как и он, и продолжал это делать до двадцати лет. То есть до той поры, когда я осознал этот механизм, и у меня появилась потребность в собственном “я”.

*Как ты это понял?*

Не знаю. Я прекратил писать стихи за день до того, как начал снимать “Костлявую куму”. И больше не написал ни строчки. Кино навсегда заняло место поэзии.

*Как начиналась твоя карьера?*

Я думаю, что представляю собой достаточно редкий случай, потому что до сих пор у меня была счастливая возможность

снимать только те фильмы, которые я хотел. Это огромное преимущество, потому что кино — суровое ремесло, существует по этому поводу блестящее и жесткое определение Глаубера Роша: “Режиссер — это человек, которому удастся найти деньги, чтобы снять фильм”. Мне очень повезло, потому что мои фильмы — как части большого романа, в котором автор волен писать что хочет и когда хочет. Следовательно, в моих фильмах есть очевидные константы. Какое-то время назад я получил письмо от двух молодых французских исследователей, кажется, изучающих семиотику, во всяком случае, структуралистов. На трех-четырёх страницах плотного текста они поразительным образом говорили о моем кино, они на теоретическом уровне доказали мне вещи, которые жили во мне только на уровне бессознательном. Мое кино скрыто, неочевидно пропитано культурой — литературой, живописью, музыкой. Мои фильмы — дети нашей культуры, нашего времени. В связи с этим я думаю о Ренуаре, моем, может быть, самом любимом авторе. Он — детище живописи своего отца Огюста Ренуара, поэзии Бодлера, французской поэзии вообще, и восхитительно, что все это никогда не проявляется в его фильмах напрямую. На уровне фильма проступают его эмоции, его видение мира, его диалектическое взаимодействие с реальностью. Так вот, в моих фильмах происходит примерно то же самое... Впрочем, я не хотел бы никого шокировать ссылкой на Ренуара, потому что говорю не о качестве, а об общности культуры.

*Раньше, говоря о “Партнере”, ты сказал, что это болезненный фильм и что сейчас у тебя более здоровые отношения с работой. Наверное, следует объяснить, что именно ты имел в виду. Например, когда говорил о садомазохистских отношениях с публикой.*

Я хотел сказать, что во времена “Партнера” я очень боялся публики, для моего подсознания она была символом чего-то ужасного — сейчас даже не припомню чего, но тогда-то я это живо себе представлял и пугался. И я отвергал публику и пря-

тался в герметическое кино. Фильм-монолог — его снимают главным образом для самих себя, другие могут его послушать или нет, но это несущественно. Главное — говорить с самим собой. В таких случаях монолог — это как мастурбация, монолог...

*Нарциссический...*

Абсолютно нарциссический, хотя иногда все-таки получается вовлечь в разговор других людей. “Перед революцией”, например, тоже монолог, но многие на него откликнулись.

*Почему ты говоришь, что “Перед революцией” монолог, когда на самом деле...*

Ты права, “Перед революцией”, пожалуй, все-таки не монолог, а вот “Партнер” — монолог в чистом виде. Когда я работал над этим фильмом, я переживал чудовищное разочарование, перед этим я четыре года не снимал кино и за все это время забил себе голову болезненными теориями, хотя и очень полезными, исторически необходимыми. Это были теории ярых поклонников кино, путавших его с политикой, но не имевших ясного представления ни о том, ни о другом. Например, идея о языке кинематографа, чудесная находка шестидесятых, проявившаяся во всех фильмах тех лет, как в самых лучших, так и в наименее удачных. Все возвращались к вопросу Базена “Что такое кино?” и, отвечая на него, пытались понять, что такое кино, снимая так, чтобы фильмы рассказывали не только историю какого-то героя, какой-то группы людей, какого-то общества, но еще и историю самого кино и его языка.

*Некоторые сюжеты вызвали восхищение многих людей высокой культуры. Значит, то кино не было таким уж большим.*

В 1968 году — было. После четырех лет тишины и ожидания этот фильм, я считаю, получился болезненным. Хорошие фильмы — это цветы, вырастающие на навозной куче. Я хочу сказать, что они могут родиться и из самой коварной империалистско-голливудской спекуляции. Они появляются

где угодно — например, по краям канав, но особенно, повторяю, — на навозных кучах. Говорить так в то время считалось богохульством. Во всяком случае, после четырех лет молчания я снял фильм, который был всего лишь криком мщения продюсерам и зрителям. Впрочем, к мстительному чувству примешивался страх. Мой крик был обращен к продюсерам, которые навсегда лишат меня возможности снимать другие фильмы, и к зрителям, вероятно, потому, что у меня их четыре года не было. В общем, я могу сказать, что родился режиссером, который стремится к диалогу со зрителем, потом заболел и превратился в режиссера монолога, затем медленно, с трудом выздоровел и вернулся к диалогу.

*Твое возвращение к диалогу со зрителем происходит, начиная со “Стратегии паука”.*

Начиная со “Стратегии паука”, затем в “Конформисте”, “Последнем танго”, вплоть до прославления его в “XX веке” — это праздник диалога. Немного смешно, что мы обсуждаем это еще до того, как “XX век” встретился со зрителями. А если фильм примут плохо? Если так, значит, это была иллюзия, если пойдет хорошо — это будет правда. Так что я просто выдвинул смелую гипотезу, а может, произнес заклинание. Но я точно знаю, что следующий фильм будет антизрительский, он станет противоположностью “XX веку”. Я это чувствую. Это будет фильм, направленный против рынка и против определенного вида кино.

*Откуда такой выбор? Если общение с более широкой публикой было вызовом, как ты говоришь, более здоровым способом снимать кино, то почему сейчас ты хочешь поступить наоборот? Ты хочешь сказать, что следующий фильм будет менее здоровым?*

Нет, я хочу сказать, что более здоровым будет делать противоположное тому, что уже сделано, особенно если то, что ты сделал, принесло тебе удовлетворение. Если ты полностью удовлетворен, значит, надо сделать все наоборот: иначе получится, что, съев десяток пирожных, я принимаюсь за следующее.



*Ты впервые говоришь, что хочешь сделать следующий фильм антизрительским. Как это получается?*

Как и все, я стремлюсь идеологизировать то, что думаю...

*Объясни попонятнее.*

Сейчас в "XX веке" мы почти закончили дубляж, еще осталось наложить музыку, перезаписать звук и сделать последние доработки. Но в каком-то смысле для меня фильм закончен, после долгого времени, когда я ни о чем другом не думал, я считаю его делом завершенным. Это обычная история — собака, которая гоняется за своим хвостом: чтобы двигаться вперед, нужно по-каннибальски сожрать то, что уже сделано. Я думаю, что снять фильм против зрителей, который может оказаться коммерчески провальным, но в котором действительно удастся сделать то, что хочется, — значит продемонстрировать верность экспериментам и открытиям в кино шестидесятых годов. Тогда они были совершенно необходимы, и я в них тоже участвовал. Я лично нуждаюсь в таких внутренних революциях, какие происходили тогда. Понимаешь?

*Ничего себе! К чему же тогда были все эти дискуссии, когда ты защищал линию народного кино, говорил, что для тебя это все уже позади, что период экспериментов шестидесятых ты уже пережил и теперь его отвергаешь. Ты же сам себе противоречишь.*

Ты сейчас более ясно выразила то, о чем я по-видимому, сказал слишком путано. Дело в том, что, когда я говорю, мне всегда приходит в голову множество соображений, которые расширяют разговор, каждая мысль тащит за собой другую, и так далее. То же самое со мной происходит, когда я снимаю фильм: кадры, снятые ради того, чтобы выразить определенную идею, постепенно заполняются иными образами, иными смыслами. Я люблю Брессона, потому что он — противоположность Ренуара, которого я обожаю, потому что кадр Брессона означает что-то одно и не создает двусмысленностей. Ренуар и Брессон представляют две души французской культуры: Ренуар — как Бодлер, как Пруст, текучий, неудер-

жимый, Брессон — как картезианская культура. В живописи Ренуар может быть Ренуаром или Энгром, а Брессон — ровно наоборот. В связи с этим возникает любопытный вопрос: кто такой Годар и где его место? Между этими двумя образцами: с одной стороны, Брессоном, чей кадр может иметь высочайшее, почти метафизическое, но только одно значение, и, с другой стороны, Ренуаром, в чьем кадре много всего сразу, много эмоций, значений, необычайное разнообразие и богатство, — где поместить мастера двойственности и превращений Годара? Годар может быть как Брессоном, так и Ренуаром, на самом же деле он — ни тот ни другой, потому что, как утверждает структурализм, арифметическая сумма Ренуара и Брессона даст не “Бренуара”, но Годара — третью, абсолютно новую структуру.

*Возвращаясь к “XX веку”: ты уже знал, что он станет таким длинным и будет сниматься по-английски?*

Вначале я знал только, что должен снимать по-английски, потому что там были актеры, которые говорят по-английски.

*Это я знаю, но пока ты писал сценарий, еще до того, как фильм получил финансирование, ты уже представлял, какой он приобретет масштаб?*

Нет, я этого не знал. У меня были иллюзии, я думал, что сниму за миллиард лир. Потом прошли годы, стоимость жизни очень выросла, и он превратился в фильм за четыре миллиарда. В кино, так же как в жизни, любая форма творческого выражения растет с той же скоростью, что экономическая жизнь.

*Ты был вынужден взять американских актеров?*

Зачем ты так говоришь? Я не был вынужден, меня никто не заставлял брать американских актеров, но это входит в логику кино. Я сам их захотел, потому что знал, что фильм получится очень дорогой, и, чтобы получить американские деньги, надо снимать по-английски и, по возможности, с американскими актерами. Исходя из этого, я очень тщательно выбирал исполнителей. Стерлинг Хэйден — выдающийся киноактер сороковых и пятидесятых годов. Берт Ланкастер, напротив, про-

заик, представитель более коммерческого кино — но великий прозаик. Роберт Де Ниро — актер абсолютно новый. Жерар Депардьё — воплощение силы природы, он снимается в кино, но если бы мы жили в XVI веке, он наверняка был бы кондотьером. А Дональд Сазерленд — вроде аутсайдера, на нем словно какое-то проклятие, это великий актер, каждый раз создающий себе проблемы в профессии.

*В результате такого выбора возникли и ограничения. Ты был рад этому?*

Конечно, потому что эти ограничения соответствовали как раз тому типу кино, который наиболее полно выражал мою теорию диалога со зрителем. Они вполне соответствовали тому кинематографу, что я постепенно создавал, снимая фильм за фильмом. Этот тип кино содержит и принимает также некоторые необходимые и оправданные коммерческие компромиссы. Я понятно говорю? Помню, в “Замужней женщине” Годар говорит, что компромисс — это иная форма разума.

*Правда?*

Если в двух словах, это народное искусство. Если хочешь заниматься народным искусством, за него приходится платить отказом от брессоновской чистоты, ты уже не можешь снимать изумительно строгое кино Жан-Мари Штрауба. Чистота — это не мое, хотя она и великолепна как таковая.

*Сейчас такой вид кино тебя не интересует...*

Я ведь не сказал, что мой следующий фильм будет экспериментальным и трудным, как у Штрауба. Но это не будет абсолютно чистый фильм, потому что я никогда не смогу стать таковым, я мог бы обрести чистоту, только полностью погрузившись в ее противоположность, и, может быть, тогда...

*Это значит — вернуться к строгому кино...*

Нет, потому что я считаю, что мои фильмы строги, я хочу, чтобы в моих фильмах сосуществовали строгость и ее противоположность, я хочу, чтобы в них сочеталось все, потому что для меня каждый фильм — как последний. Когда я сни-

мал “Партнера”, мне казалось, что этот фильм — последний, и не только у меня, но и во всей истории кино. Мне казалось, что с “Партнером” кино закончится, потому что я чувствовал, что этот фильм болен. Во времена “Стратегии паука” и потом каждый раз, когда я снимал фильм, у меня всегда возникало ощущение, что он последний. А на самом деле каждый раз идешь дальше.

*Я чувствую в тебе противоречие: с одной стороны, ты думаешь о чистом кино, как ты его называешь, о кино Бressона, как о чем-то уже далеком...*

Когда я говорю о “чистом кино”, я, разумеется, упрощаю...

*...По крайней мере, речь идет о непростом для публики кино. С другой стороны, я чувствую в тебе желание вновь так снимать. Потому что у тебя был период, когда ты жил таким кино...*

Да, и я ненавижу эту поэтику так, как можно ненавидеть человека. Потому что эта поэтика воплощает целый ряд идей, которые я сейчас отвергаю.

*Работать с великими американскими актерами было большим шагом в противоположном направлении.*

Работать с американскими актерами стало материализацией мечты, американской мечты, всегда присутствовавшей в моем кино. Лица, тела этих актеров воплощают все, что я люблю в американском кино, — фильмы Хоукса, Форда, Уэллса. Я не стесняюсь это произносить вслух, даже если мои слова очень личные и кажутся немного наивными, я просто в немалой степени отождествляю себя с этими режиссерами. Почему именно с режиссерами? Потому что кино — это они, фильмов не существует, существует только один большой фильм — история кино, состоящая из множества фильмов, огромная структура, где есть место для всех, от Ланга и Ренуара, вплоть до Лелуша, вплоть до фильмов, на которые мы даже не ходим, потому что знаем, что они посредственные. На самом деле место есть для всех, и даже самое ничтожное кино — все равно кино.

*Была ли разница в работе с таким актером, как Стерлинг Хэйден, ставшим уже легендой американского кино, и с Робертом Де Ниро, принадлежащим к совершенно другой школе?*

Работая с Бобом, я чувствовал себя молодым американским режиссером, но осознавал, что делаю нечто иное — отталкиваюсь от вымысла, чтобы прийти к документальности. Все мои фильмы — документальные, более или менее переодетые в игровые. Линии документального и вымысла сходятся, и в итоге уже не можешь отличить одно от другого. В особенности это относится к работе с актерами, что бы ты ни снимал. Я вспоминаю знаменитую фразу Жана Кокто: “Le cinéma est la mort au travail”, кино — это смерть за работой. Кино — это процесс съемки, во время которого тот, кто стоит перед камерой полминуты, или минуту, или две, неся в себе смерть, а она тем временем работает, отнимая у него полминуты, или минуту, или две минуты жизни. И кино все это снимает, а значит, оно снимает и отсутствие кино. Может быть, это немного заумные рассуждения, но для меня они неизбежны, потому что в конце концов возможность снять двух американцев, переодев их в паданского крестьянина и паданского хозяина, имеет смысл.

*Ты помнишь, как Стерлинг приехал из Рима на мотоцикле?*

Да, он приехал на съемочную площадку как ковбой, как последний ковбой на лошади, только сам он восседал на мотоцикле, а за ним ехала его семья на кадиллаке.

*Его все любят.*

Да, потому что в Стерлинге такая поэтическая сила, что его невозможно судить, его просто любишь, и все. Я даже думаю, что в этом его проблема. Он говорит, что вызывает к себе такую любовь, что в конце концов людям становится неинтересно находить в нем что-то новое. Его более глубокая сущность оказывается как будто спрятанной за этим слоем любви и поэзии. Надо было бы снять фильм только с ним, фильм о психоанализе с ним в роли психоаналитика. Кстати, я сегодня был у своего психоаналитика, и мы говорили о депрессии как потере объекта привязанности. Я в этот момент подумал

о материнской груди, и он сказал, что ребенок, лишаясь материнской груди, переживает глубокую депрессию. И депрессия — всегда повторение, итерация этого момента прошлого, но она необходима, потому что, переживая вновь этот момент, преодолеваешь страдание и идешь дальше. Депрессия — это как остановка на крестном пути выздоровления.

*Я в это не верю: если бы все обстояло именно так, я бы сильно продвинулась вперед.*

Ты и продвинулась. Только депрессией надо управлять, и психоаналитик тебе именно в этом помогает. Потом психоаналитик рассказал мне об одной картине Корреджо, изображающей Мадонну с младенцем. Младенец делает первые шаги, а Мадонна одну руку протягивает вперед, как будто хочет вернуть его, а другую держит на груди. Мадонна счастлива и горда первыми шагами ребенка, но одновременно испытывает горечь матери, теряющей сына. Ребенок хочет идти вперед, но одновременно ему страшно, и он уже скучает по матери. Эта культурная цитата заставила меня вздрогнуть и позволила еще лучше понять психоанализ как средство вновь пережить важнейшие моменты жизни, но не разумом, а эмоционально. Разум приходит позже и приводит все в порядок. Я сегодня поблагодарил психоаналитика за эту цитату и за то, что она во мне вызвала: огромную радость, что-то вроде аналитического оргазма, если это можно так назвать. Я его хвалил, и тогда он сказал мне, вернее, сказал его голос, потому что он сидел за моей спиной: “Вы знаете, у нас, психоаналитиков, тоже есть бессознательное”. Он хотел сказать, что это было прекрасно и для него, потому что психоанализ — это всегда отношения двоих.

*Итак, вернемся к актерам. Что ты думаешь о Доминик Санда, с которой ты уже работал в “Конформисте”? Она сильно изменилась с того времени?*

Когда я выбрал Доминик для “Конформиста”, она была очень молода, ей исполнилось девятнадцать лет, но она выглядела как женщина лет двадцати пяти — двадцати шести. Сейчас, кажется, ей как раз года двадцать три — двадцать четыре,

она так и осталась женщиной того же возраста. Как будто зрелость ее наступила очень рано, а потом время остановилось.

*Я знаю, что тебе было трудно найти актера, который согласился бы сыграть фашиста Аттилу.*

Казалось, это проклятый герой. Все актеры, подходящие по внешним данным и получавшие от меня предложение сыграть эту роль, вначале приходили от нее в полный восторг, но в итоге отказывались, хотя и не без внутренней борьбы. Потом появился Дональд и сыграл просто идеально.

*Когда ты выбрал имена Аттила и Альфредо Берлингьери, ты осознавал, что одно из них похоже на имя твоего отца, а второе — на фамилию твоего отца политического?*

Аттила и Реджина, пара, которую я называю “animal killer”<sup>1</sup>, — это фашизм. Аттила — очень похоже на Аттилио, имя моего отца, но когда я думал об Аттиле, я не заметил этого ассонанса, я подумал о более банальной вещи — Аттиле, короле варваров, не оставляющем на своем пути ничего живого. Реджина же — это имя Мадонны, имя матери<sup>2</sup>, значит, Аттила и Реджина, фашисты, носят имена, вызывающие отдаленную ассоциацию с отцом и матерью. Берлингьери, действительно, звучит похоже на Берлингуэр,<sup>3</sup> но это распространенная фамилия в этом регионе. В этом случае вопрос действительно возник. Боже мой, подумал я, это может быть воспринято как намек. Но мне это казалось невозможным, я испытываю перед

---

1 Животные-убийцы (англ.).

2 Имеется в виду обращение к Богородице как к Царице Небесной (Regina Caeli), как, например, в молитве “Salve, Regina, Madre misericordia”.

3 Энрико Берлингуэр (Enrico Berlinguer) — итальянский политик, руководитель итальянской коммунистической партии с 1972 по 1984 год, один из авторов идеи “исторического компромисса”, то есть политического сотрудничества с партиями различных политических взглядов, главным образом с партией христианских демократов. Тогдашний руководитель этой партии Альдо Моро, поддержавший идею Берлингуэра, был похищен и убит в 1978 году террористической организацией “Красные бригады”.

Берлингуэром такое восхищение и почтение, что мне казалось оскорбительным даже задумываться об этом, поскольку, на мой взгляд, одно это было бы проявлением неуважения. Сейчас, когда фильм должен вот-вот выйти, я вновь начинаю опасаться, как бы люди не нашли в этом двусмысленности. Разумеется, я ничего подобного не имел в виду. То есть на бессознательном уровне может что-то и возникло... А и Б — это также инициалы моего отца, Аттилио Бертолуччи. Посмотрим, чем дело кончится.

*А в Жерара Депардье ты был немного влюблен.*

Я влюбляюсь во всех актеров моих фильмов.

*Давай вспомним фильм “Последнее танго”, приговоренный к сожжению. Это что-то невероятное. Какая-то охота на ведьм.*

Несмотря на то что Муссолини умер тридцать лет назад, он продолжает править Италией посредством уголовного законодательства, принятого как раз во времена фашизма. Его кодекс предусматривает статью за оскорбление общественной морали, а она определяется как “обычная сдержанность”. В этой статье говорится, что есть непристойность, когда нет искусства. Хотя мы предоставили суду целые тома положительных рецензий, опубликованных во всем мире, итальянские судьи посчитали “Последнее танго” фильмом, лишенным какого бы то ни было художественного содержания, а значит, непристойным. Преследования начались, когда фильм вышел на экраны три-четыре года назад, затем последовали судебные процессы один за другим, и в конце концов фильм был изъят и положен под замок на долгие годы. Суд последней инстанции, то есть Кассационный, приговорил фильм к полному уничтожению, то есть практически к сожжению на костре. Этого никогда раньше не случалось, никогда репрессии не принимали таких колоссальных размеров и жестоких форм. Разумеется, это вызвало всеитальянский скандал, фильм получил большую поддержку, среди прочего и потому, что речь шла о защите свободы выражения мыслей и защите всех интеллектуальных произведений.



*Я читала в газетах заявления людей, которые говорили, что им стыдно, что они итальянцы. Было еще дело уволенного журналиста.*

Да, журналиста, который написал очень резкую статью против приговора. Издатель газеты с треском его уволил, но был вынужден взять обратно через неделю ввиду отсутствия “законных оснований”.

*Ты даже написал письмо президенту республики.*

В какой-то момент, когда я уже не знал, что делать, поскольку после суда третьей инстанции уже нельзя подать апелляцию, я поступил так, словно фильм “Последнее танго” был приговоренным к смерти человеком, и написал письмо президенту республики с просьбой о помиловании. Разумеется, это было очень неформальное письмо, то есть я не стал соблюдать юридическую процедуру, но обратился с письмом через газеты. Кроме того, я знал, что президент смотрел “Последнее танго” в небольшом кинозале Квиринальского дворца<sup>1</sup>. Должен сказать, письмо не осталось без внимания. Хотя формально президент не имел права вмешиваться, он пожелал отмежеваться от приговора Кассационного суда и, будучи адвокатом, сумел найти в одной из статей уголовного кодекса путь к спасению фильма. Действительно, кодекс гласит, что если речь идет о научной работе или произведении, представляющем художественный интерес, оно может быть не уничтожено, а убрано на хранение, законсервировано. В статье речь идет о музее криминалистики, впервые фильм мог оказаться рядом с кинжалами, которыми людям вспарывали животы, или с веревками, на которых вешали преступников. Президент имел в виду, что вместо музея криминалистики можно было использовать государственную фильмотеку, таким образом уничтожение, смерть, было бы заменено на пожизненное заключение.

---

<sup>1</sup> Квиринальский дворец — резиденция президента Италии.

*По этому случаю итальянская коммунистическая партия сделала важные заявления против цензуры.*

Я публично, со страниц одной из газет, попросил ИКП вступить в это сражение. То есть я попросил ИКП возглавить борьбу за свободу выражения мыслей, и партия, проявлявшая в других случаях чрезмерную осмотрительность, на этот раз откликнулась. Коммунистическая партия ведет себя осторожно, потому что отдает отчет в том, насколько велик и сложен ее состав: католики и миряне, люди разного социального происхождения и культурного уровня. Но в этом случае она проявила большую открытость и смелость, подхватив мой призыв к борьбе не только против цензуры, за реформу уголовного кодекса, за свободу порнографии, но и к битве с цензурой скрытой, неявной, но еще более изощренной, чем цензура официальная. Я говорю о цензуре торговцев, то есть о цензуре, которую применяют продюсеры, прокатчики и распространители. Это куда более коварная форма цензуры, потому что если судьи закрывают фильмы, когда они, по крайней мере, уже сняты, продюсеры это делают, когда фильмов еще даже нет.

*Вернемся к "XX веку". Можешь что-нибудь сказать о структуре повествования?*

На сегодняшний день это фильм, наиболее проработанный на стадии текста. Работа над сценарием длилась более двух лет, его писали и переписывали, обсуждали снова и снова. Но именно эта огромная работа на стадии подготовки дала мне потом существенную свободу во время съемок. Во всех своих фильмах я всегда оставлял место для импровизации, но в "XX веке" я эти границы еще больше расширил, потому что свобода импровизации прямо пропорциональна объему запланированного. Кажется, будто это парадокс, но так и есть на самом деле.

"XX век" — это фильм, родившийся прежде всего из потребности вернуться в места, где я провел детство и отрочество, кажущиеся мне теперь сладким сном. Сам удивляюсь, как велика моя потребность возвращаться в эти места. Я уже

два раза туда возвращался, но, очевидно, это желание овладевает мной с определенной периодичностью. В первый раз я вернулся, чтобы снимать “Перед революцией”, правда, все действие фильма происходит в городе. Потом я вернулся ради “Стратегии паука”: там уже многие события разворачиваются в деревне. Я почувствовал потребность вновь вернуться в родные места с “XX веком”, по сравнению с ним “Стратегия паука” показалась чем-то вроде разведывательной операции, заснятой на пленку. Когда я начал писать сценарий, то сразу подумал о форме большого романа и задался вопросом: что станет его двигательной силой? Что составляет ритм сельской жизни? Смена времен года — и фильм строится на ритме времен года, которые в процессе повествования разрастаются, сильно превышая по протяженности природные месяцы. Фильм начинается с долгого лета, сезона детства и отрочества, которое продолжается с начала века до Первой мировой войны. После этого приходят осень и зима, сопровождающие двадцать лет фашизма, и потом наступает весна — конец Второй мировой войны и 25 апреля, день Освобождения. Весь рассказ, длящийся от начала века до Освобождения в 1945 году, строится вокруг двух героев, родившихся в один день в 1900 году и названных Альфредо (хозяин) и Ольмо (крестьянин). Эти двое проходят вместе, как друзья детства и отрочества, через начало века, а потом порознь переживают моменты, связанные с историей и политикой: классовую борьбу, то есть пробуждение классового сознания в крестьянах Эмилии, потом приход фашизма и освобождение. Эти два героя — элементы диалектики, на которой держится весь фильм. “XX век” — это настоящий политический фильм, фильм о диалектике отношений аграрной буржуазии и крестьянства, работающего на земле, а значит, Альфредо и Ольмо. В этом фильме я использовал, и даже в грубой форме, стилистические элементы и шифры романа XIX века, но использовал их по-иному. В романе цель всегда психологическая, а в “XX веке” она только идеологическая. Например, при написании сценария я представлял

себе, что детство Альфредо на хозяйской вилле будет окрашено в прустовские тона, но получилось по-другому, потому что в основу фильма легла идея диалектики классов. Диалектики, которая перевернула все мои предвзятые представления о фильме и уничтожила все возможные литературные модели.

*Осталась модель итальянской мелодрамы.*

Эта модель присутствует во всех моих фильмах, разумеется, и в “XX веке” тоже. Я снимаю кино скорее щедрое, чем скупое, то есть кино, в котором присутствуют все возможные способы выражения, а я позволяю себе роскошь использовать их, когда и как захочу. Среди этих способов есть и мелодрама, и не случайно места, где мы снимали “XX век”, — это земля мелодрамы. Большую часть фильма мы сняли в нескольких километрах от дома, где родился и жил Джузеппе Верди, в тех местах, где Верди писал свою музыку, глядя на те же поля, что и герои “XX века”, на те же лица крестьян, на тот же свет. Я считаю, что Верди не только великий композитор, но и великий театральный автор. Мне кажется, Верди похож на Шекспира; снимая фильм, я чувствовал тесную связь творческого начала Верди с реалиями здешних мест и находил тому все новые и новые подтверждения. Невозможно снимать эту землю без мелодрамы.

*Перед началом съемок ты оглядывался на какие-то другие фильмы? Ты как-то упоминал о “Земле” Довженко.*

В моих фильмах всегда есть какие-то точки отсчета, потому что я очень верю в преемственность культуры. Работая над “XX веком”, я, как ты сказала, конечно, думал о Довженко, но еще о Ренуаре, то есть о тех режиссерах, которые, по-моему, снимали землю с наибольшей любовью и глубиной.

*Твоя поездка в Непал тоже оказалась важной.*

Это правда, потому что тот Катманду, который мы вместе увидели в 1973 году, был почти мечтой, он воплощал всю невинность чудом сохранившегося архаичного мира. Я находился под огромным впечатлением, хотя в тот момент “XX век” был для меня лишь идеей будущего фильма. В Непале я получил возможность увидеть, потрогать руками реальность древ-

ней крестьянской цивилизации. Она наложила отпечаток не только на архитектуру и способы обработки земли, ее след — в свете, красках, в лицах крестьян, в особенной возвышенной чистоте, присущей непальцам. В Катманду мне посчастливилось ощутить аромат великой аграрной цивилизации, какой она, наверное, всегда была в мире, какой она, наверное, была в Италии в начале девятнадцатого века, — аромат крестьянского мира, осознающего и ревностно охраняющего свою культуру. В “XX веке” есть и эта идея, что-то вроде крика протеста против цивилизации потребления, так называемого благосостояния, против той формы капитализма, которая стремится задушить наиболее ценные местные культуры. Но крестьяне Эмилии выстояли, они поняли важность своей исконной культуры и смогли защитить ее с помощью социализма. Глядя на Катманду, я как будто совершил путешествие в прошлое, побывал, как во сне, в действительности, вполне сопоставимой с крестьянской жизнью в Эмилии в конце девятнадцатого и начале нового века.

*“XX век” — еще и ностальгический фильм. Хотя в Эмилии сохранился дух крестьянской культуры, все-таки после окончания Второй мировой войны многое было утрачено. Ты не случайно закончил “XX век” 1945 годом, ты не захотел подступаться к сегодняшним проблемам.*

Может быть, когда-нибудь я к ним подступлюсь. Но то, что эта культура была уничтожена, — неправда, более того, если бы я снимал историю от 1945 года до наших дней, я бы говорил о конфликте между обществом потребления и крестьянской культурой этого времени, то есть рассказал бы о чудовищной агрессии, совершенной с помощью предметов потребления и индустриализации. Оставшись в 1945 году, я попытался дать ощущение крестьянской культуры того времени. По-моему, потребительская агрессия сумела одержать окончательную победу. Но внимание: когда я говорю об отказе от потребительства со стороны эмилианских крестьян, я вовсе не хочу сказать, что они реакционеры, напротив, сейчас деревня пол-

ностью индустриализирована, но крестьяне сумели использовать прогресс, пришедший с машинами, не дав этим машинам себя обмануть, то есть они сумели заставить их сосуществовать с человеком, с его культурой, с его привычками.

*Действительно, в “XX веке” в какой-то момент появляется сельскохозяйственная машина и вызывает протесты крестьян, которые понимают, что эта машина лишит их работы. Нечто подобное происходило во всех деревнях мира, конечно, и в Италии, из-за этого люди стали переселяться в города. В Эмилии еще держится крестьянская культура, но она в меньшинстве, исключительная и единственная в стране.*

Конечно, она единственная. Но поскольку Эмилия — регион, где производится значительная часть итальянской сельскохозяйственной продукции, то нет смысла говорить о “меньшинстве”, наоборот, можно сказать, что сельское хозяйство в Италии представлено в первую очередь Эмилией. В нем мала доля Юга, потому что оттуда народ в основном переселялся в большие города. Но я хотел сказать, что никто, даже Пьер Паоло Пазолини, постоянно выступавший против опасностей потребительства, не мог себе представить сопротивления, порожденного эмилианской крестьянской культурой. Доказательство тому — как раз “XX век”, то есть сегодняшние крестьяне, которые приезжали на съемочную площадку на огромных машинах, вылезали из них и становились актерами фильма, видя в нем преемственность своих культурных традиций. Настоящая индустриализация уменьшила потребность в рабочей силе в сельском хозяйстве, это бесспорно, но я уверен, что если бы в нашей стране к власти пришел коммунизм, удалось бы найти верный способ привести к гармоничным отношениям город и деревню. Кажется, это то, что попытались сделать в Китае, и я думаю, что им это частично удалось; мне кажется, именно этого — насильственным и драматичным, а значит, ошибочным способом — пытались добиться в только что освобожденной Камбодже, когда красные кхмеры принудили разлагающееся и паразитирующее

в городских стенах население вернуться в деревни, покинутые во время войны. Они это сделали способом, достойным порицания, но исходное намерение было, вероятно, правильным.

*Это крайнее и насильственное решение, которое никогда не могло бы быть применено в Италии. Невозможно вернуть людей в деревню, потому что сейчас уже появилось благосостояние, усвоены новые жизненные модели.*

Благосостояние, доказавшее свою иллюзорность, и не только в Италии, — во всем капиталистическом мире.

*В любом случае назад никак не вернуться. Наверное, можно попытаться помнить, сохранить память...*

Только не надо поддерживать жизнь в маленьких храмах, таких святилищах памяти, в которых несколько весталок, в данном случае крестьян, будут усердно сохранять традиции. Нужно, чтобы все могли участвовать, поддерживать живую память. Потому что наша культура по сути своей крестьянская. Индустриальная цивилизация существует всего лишь 100–150 лет, и она так яростно напала на человека, что породила нечто вроде глубокой коллективной амнезии. “XX век” хочет помочь людям вспомнить свое прошлое и вновь обрести культурную преемственность, если она есть, — а я считаю, что она есть. То есть совершить чудо. И все это в марксистском ключе.

(Публикуется впервые. Интервью записано в 1975 году, после окончания съемок “XX века”, использовалось в материалах для продвижения фильма)

\* \* \*

*Материалы 1.*

*Великая эпопея “XX века”*

“XX век” оказался для меня очень важным фильмом и в личном плане, поскольку помог подвести итоги той части моей жизни, когда я пребывал в плену моего родного края, во власти влюб-

ленности в поэзию моего отца, которая вся проникнута атмосферой этой земли. В общем, фильм заставил меня покончить с детством и отрочеством. Я хотел рассказать историю двух детей, которые родились в один день в начале XX века и прошли первую половину столетия рядом, однако разделенные расстоянием, пролегающим между домом хозяев (“культурным”) и крестьянским домом (“деревенским”). За несколько лет до этого я начал проходить психоаналитическую терапию по Фрейду и прекрасно отдавал себе отчет в том, что эти два героя, в сущности, не что иное, как две половинки моей личности. Кроме того, я хотел напомнить зрителям, в первую очередь итальянским, что до недавнего времени наша культура была преимущественно крестьянской. Мне казалось, что нас настигла столь же глубокая, сколь и несправедливая амнезия по отношению к этому чудесному сокровищу, крестьянской культуре, в которой прячутся наши корни.

Производство “XX века” превратилось в невероятную эпопею: это оказался самый длинный и сложный фильм, когда-либо снимавшийся в Италии. Действие должно было разворачиваться, как я планировал, начиная с детства Ольмо и Альфредо, проследить весь путь их взросления — превращения сначала в подростков, затем в мужчин — на протяжении четырех времен года: лета, когда проходит детство, осени и зимы, когда устанавливается фашистский режим, весны 1945 года, когда празднуется Освобождение. Разумеется, чтобы рассказать историю, охватывающую такой большой промежуток времени, мы снимали много недель (сорок восемь), так что фильм стал нашей жизнью. Из Рима прибыла многочисленная группа механиков, операторов, электриков. Все они фактически создали вторые семьи в пармских краях, словно мирные оккупанты. И когда в один прекрасный день — как сейчас помню, понедельник — продюсер сообщил мне, что настала пора завершать съемки, и я предупредил группу: “Дамы и господа, в субботу мы заканчиваем фильм”, разыгрались настоящие драмы. Некоторые стали совсем другими, начали в Парме



вторую жизнь. Они с удовольствием обнаружили, что местные люди радушны и сердечны, полюбили местную кухню, в общем, обрели счастье. В глубине души я, так же как они, поддался иллюзии, что съемки этого фильма никогда не закончатся, что они будут продолжаться вечно, по крайней мере все так чувствовали. Некоторые из съемочного коллектива даже на какое-то время перестали со мной здороваться, обидевшись, что я заставил их пробудиться от этого сна.

(Опубликовано в “La valle dell’Eden”, nn. 10–11, Lindau, Torino 2002. Запись Эльфрика Бьянки под редакцией Паоло Бертетто и Франко Проно)

\* \* \*

### *Материалы 2*

*Мой “XX век” — это поэзия, а не идеология*

Дорогой Баттиста,

как и тридцать лет назад, нынче некоторые люди — в данном случае вы в “Коррьере” от понедельника 3 июля — настаивают на том, что “XX век” следует воспринимать как исторический трактат. Именно так поступили некоторые руководители ИКП в 1976 году, когда вышел фильм. Я уверен, что, если бы у вас был случай посмотреть (или пересмотреть) фильм сегодня, вы бы поняли, что я стремился создать мелодраму, буржуазную и языческую одновременно, искал поэтику интенсивности материального мира, доказательства выживания крестьянской культуры, которую Пазолини, исполненный горечи, считал вымирающей из-за “потребительства”. Вы обнаружили бы, что последняя часть фильма, “суд над хозяином”, — это своего рода крестьянские “мистерии”, настолько далекие от всякого реализма, что заканчиваются фразой Ольмо (Жерар Депардьё): “Хозяин мертв, но Альфредо Берлингьери (Роберт Де Ниро) жив, и мы не должны его убивать, потому что он — живое

доказательство того, что хозяин мертв”. В общем, мы очутились почти в жанре фэнтези, и позвольте мне еще раз повторить, что я рассказал не реальную историю, а такую, какой она была в мечтах многих людей.

Мой долг кинорежиссера — искать красоту, а не историческую достоверность. Вы знаете лучше меня, что в “красном треугольнике”<sup>1</sup> совершались преступления, это были гнусные смертные приговоры без суда. Имеет смысл задаться вопросом: почему так происходило? После двадцати лет фашизма, наверное, столкновение с ужасным демоном мести не должно так уж сильно удивлять. Я согласен, пусть люди говорят о моей “идеологической болезни”, о моем “китайском бреде” — но только не о том, что я прославляю палачей, и тридцать лет спустя я полностью подтверждаю свою ответственность за авторство “XX века”.

*Бернардо Бертолуччи*

(Ответ на статью Пьерлуиджи Баттисты, опубликовано в “*Coggiere della Sera*” 6 июля 2006 года)

---

---

1 “Красный треугольник”, или треугольник смерти — название зоны на севере Италии, в области Эмилия, где в 1945–1948 годах происходили многочисленные убийства на политической почве. Их совершали группы вооруженных коммунистов, сражавшихся на фронте или в партизанских отрядах во время Второй мировой войны.

## Сила бессознательного

---

(“Луна”)

**В** ОСНОВЕ СЮЖЕТА “ЛУНЫ” — КРОВОСМЕСИТЕЛЬНАЯ фантазия подростка. Парень играет с огнем, стараясь обойти абсолютное табу инцеста, и в конце концов обнаруживает, что этого табу не существует. В “XX веке” я отдал дань всеобщей и неизбежной потребности в политике, в материализации утопии “исторического компромисса” Берлингуэра. В “Луне” мой путь потаен и скрыт. Моих призраков освещает лунный свет, я поддался искушению больше не прятаться за всевозможные социальные и политические алиби, но напрямик отправиться к объекту желания.

Я снял фильм, в котором психоанализ — лишь повозка с фантомами и обращение к желанию. Отвечать на это желание каждый зритель волен так, как ему захочется.

Автобиографического в “Луне” немного, в основном это сопоставление в начальном эпизоде двух образов — луны и матери. В любом случае от автобиографии не удастся отделаться: ты ее в дверь, она — в окно. Все мужчины, будь то осознанно или нет, подвержены инцестуальным фантазиям, необязательно в них возникает мать, это может быть, например, тетя, как у Фабрицио в “Перед революцией”. Параллели в этих двух

моих картинах, мне кажется, очевидны. В финальных эпизодах обоих фильмов сплетается паутина взглядов главных героев.

“Луна” прямо отсылает к опере, к мелодраме, не случайно главная героиня — певица. Фильм построен на игре отражений, где жизнь и изображение жизни сравнимы с оперной сценой.

Когда речь идет о кино, всегда обозначаются жанры: комедия, трагедия, драма и так далее, в жизни все происходит иначе, случается, человек плачет и смеется одновременно. Я решил прерывать драматичные моменты фильма комическими номерами... Есть *pouvelle cuisine*, *pouveaux philosophes*, я же практикую *pouvelle dramaturgie*<sup>1</sup>.

Фрейд не любил ходить в кино, для него кинематографом были сны, рассказанные пациентами. Кино и сон действительно очень близки. В таком фильме, как “Луна”, я сложил большой костер и швырнул в него все культурные ограничения, которые были мне свойственны. Вспоминая заголовок знаменитого романа Павезе, фильм можно было бы назвать “Луна и костры”.

Сейчас я много размышляю о роли бессознательного: мне кажется, выбор человека и его судьба во многом связаны с бессознательным. При мысли о знаменитой опере Верди “Сила судьбы” у меня возникает искушение назвать эту историю “Силой бессознательного”. Тем не менее я хотел заниматься не психологией, а пойти в другом направлении, одновременно мелодраматическом и психоаналитическом. В мелодраме герои развиваются скорее эпически, в психоанализе, напротив, они вынуждены копаться в себе. Я хотел, чтобы именно эти регистры прозвучали в моем фильме.

Закончив съемки “Луны”, я перечитал “Федру” (Расина), там есть два стиха, которые Ипполит обращает к Терамену. Они еще лучше объяснили, почему Джо аплодирует своим родителям в конце фильма:

---

1 “Новая кухня”... “новые философы”... “новая драматургия” (*фр.*).

*Когда ж я возмужал, то, сам себя узнав,  
Одобрил я судьбой ниспосланный мне нрав<sup>1</sup>.*

Кто побеждает во всей этой истории? Побеждает Верди: в итоге все объединяет именно опера. Уже не видно героев, но только Термы Каракаллы. Остаются музыка, луна, софиты.

*(La force de l'inconscient, опубликовано в "L'Avant-scène du cinéma", 256 [1980])*

\* \* \*

### *Материалы 1*

*Кинотеатр, на экране — фильм "Ниагара"*

*ДЖО (с удивлением): Откуда Мэрилин знает итальянский?  
ДЕВУШКА: Как только вы, американцы, появляетесь в Италии, вас дублируют.*

*(Из "Луны")*

### *Материалы 2*

#### *О "Луна"*

Как родилась идея "Луны"? Она появилась после "XX века", фильма, где множество персонажей, огромная съемочная группа, фильма, давшего неповторимый опыт, и не только мне, но и всем моим сотрудникам. Съемки длились 45 недель, год лента монтировалась и целых пять часов она шла на экране. В общем, после "XX века" мне было нужно снять полную ему противоположность, очень интимную картину с двумя, максимум тремя героями, фильм, где политика не занимала бы такого важного места, где я мог бы не заботиться так усиленно об этике, как делаю обычно, а особенно — в "XX веке".

---

1 Расин. Федра. Действие I, явление I. Перевод М. А. Донского.

До “XX века” все всегда говорили, что в основе моих фильмов — образ отца, что я всегда ищу его в своем творчестве. “Луна” не такова. Я еще приходил в себя после эпопеи “XX века”, когда неожиданно всплыло одно детское воспоминание: мне было года два-три, я сидел в корзинке, закрепленной на руле велосипеда моей матери, спиной к дороге и лицом к матери. Мы возвращались от моей бабушки по линии матери, отец ехал рядом с нами по пармским полям, полным теней и ароматов летнего вечера. Вдруг за головой матери появилась луна. В моих воспоминаниях слились воедино лицо матери, такое молодое, и лик луны, такой древний. Я позвал коллег по “XX веку” — моего брата Джузеппе и Кима Аркалли, и мы стали сочинять первый вариант сценария. Тогда впервые в моем кино я решил подступить к образу матери.

Это для меня абсолютно новый сюжет, явление с трудом объяснимое, глубоко личная тема, и обсуждать ее я могу, лишь сделав над собой огромное усилие, тогда как говорить об отце для меня абсолютно естественно. Я попытался сделать так, чтобы вся суть фильма “Луна” проявилась в первые же минуты: малыш играет с матерью, вдруг возникает некая тень — тень отца, ребенок смотрит на него с подозрением, как на незнакомца, а отец быстро завладевает вниманием матери. Ребенок видит, как мать и отец танцуют твист на веранде у моря. У отца в одной руке — нож, в другой — рыба, которую он чистит, и малышу видится в его поведении некая угроза. Расплакавшись, он в страхе убегает. И как всегда со мной происходит — то ли интуиция подсказывает, то ли случайная мысль осеняет, — только после съемок я вдруг понял, что на самом деле ребенок присутствовал при первичной сцене, описанной Фрейдом. Как известно, Фрейд считает первичной сценой тот момент, когда мы в детстве подглядываем в замочную скважину родительской спальни и видим, как они занимаются любовью. Но Фрейд говорит и другое: иногда мы эту сцену не видим, а только воображаем, но даже в этом случае реагируем очень сильно. Я считаю, что именно этот момент моего детства

определил мое намерение стать кинорежиссером. Но я отдал себе в этом отчет значительно позже, когда снял уже не один фильм. Когда понял, что вуайеризм в моем кино — а без него что это было бы за кино? — это не тот вуайеризм, что обычно оценивается с точки зрения морали, это производная от моего способа снимать кино. Я хотел, чтобы сразу было понятно, что “Луна” — фильм, построенный на этих первичных чувствах, например, на отношениях между матерью и сыном, когда он еще совсем маленький. В начале фильма есть момент, когда мать дает мед маленькому Джо, но мед слишком приторный, и ребенок начинает кашлять. Я никогда не работал с детьми и в какой-то момент даже испугался, что ребенок задохнется, но все же не стал выключать камеру. Став пятнадцати-шестнадцатилетним подростком и ища замену материнской любви, Джо начнет употреблять героин. Если вдуматься, мед мало чем отличается в данном случае от наркотика. Мед — это материнские чувства, и они такие сладкие, что едва не душат мальчика. Когда меда больше нет — или, по крайней мере, Джо так кажется, — приходится искать что-то другое, ужасное и смертоносное, как героин.

В первом эпизоде фильма появляется вертолет. В мое кино в очередной раз вторглась реальность: об этом я всегда прошу небеса. У меня есть одна история, которую я уже рассказывал, но, может быть, не все ее знают. Я был в Лос-Анджелесе на кастинге для “XX века”, и кто-то сказал мне, что Жан Ренуар выразил желание со мной встретиться. Великое событие. Ренуар всегда был одним из моих любимых авторов. Фильм, который я люблю больше всех на свете, — его “Правила игры”. Мы поехали на его виллу в Бель-Эйр. Нас с Клэр встретила его жена, проводила в дом, и вот мы увидели самого Ренуара: он сидел в инвалидном кресле среди пальм. Тогда ему было около восьмидесяти, и для меня это был словно разговор с отцом. В восемьдесят лет он имел абсолютно современное представление о кино, вполне в духе идей журнала “Кайе дю синема” о том, что большое кино должно не только рассказывать

какую-то историю, но всегда исследовать ее корни. В фильмах Ренуара камера, двигаясь, не только приближается к героям или удаляется от них. Еще создается ощущение — и это идея шестидесятых, — что мы присутствуем при выборе сценария, а следовательно, смотреть фильм Ренуара — это смотреть, как пишется кино. Для меня настал чудесный момент: передо мной сидел Ренуар, а рядом с ним стоял бюст — скульптурный портрет Жана в возрасте пяти-шести лет, созданный его отцом, великим художником Огюстом Ренуаром. Мужчина восьмидесяти лет и ребенок смотрели на меня, улыбаясь совершенно одинаково. Во время нашего разговора Ренуар сказал одну очень важную вещь: на съемочной площадке надо непременно оставлять дверь открытой, потому что никогда не знаешь, что может случиться, а вдруг неожиданно кто-то или что-то войдет — это и будет реальность. Так вот, вертолет, появляющийся в “Луне”, — это реальность, ворвавшаяся в фильм.

Первый эпизод картины — ребенок, мать и угрожающая тень отца: “Эдип” во всей красе. Потом мы покидаем это неизвестное место у моря и переносимся в Нью-Йорк. Ребенок вырос в пятнадцатилетнего парня, и мы обнаруживаем, что мать — знаменитая певица сопрано, она собирается в турне по Италии и будет петь в Римской опере. Отец тоже есть, но другой, не тот, кого мы видели в начале фильма. Этот отец неожиданно умирает, и мать с сыном после похорон решают ехать в Рим вместе. Рим, который мы видим глазами Джо, — несколько ближневосточный, там пальмы, пирамиды, город похож немного на Каир, немного на Дамаск. Кино тоже с самого начала играет важную роль: мы видим Джо, идущего в кино со своей подружкой, в зал, где дают “Ниагару” с Мэрилин Монро. Но перед тем как войти, они исчезают в туалете, потом садятся на пол: в их поведении есть что-то странное, мы пока не понимаем, что между ними происходит. И быстро об этом забываем, потому что перед нами возникает захватывающий крупный план Мэрилин, поющей “Kiss”; потом мы видим то, что один мой американский друг называл “the italian



air conditioned”<sup>1</sup>: с наступлением вечера потолок кинозала раздвигается, чтобы впустить свежий воздух. Разумеется, в проеме потолка появляется луна — константа всего фильма. Этот немного бредовый момент перетекает в другой — мы попадаем из кино в театр. Джо заходит к матери, которая поет в опере “Трубадур”, и здесь происходит возвращение к мелодраме моих предыдущих фильмов — к моей родной земле, Парме, к Верди. В этой опере есть прекрасная каватина “Кругом темная ночь была, / И небо ясно было, / Луна вся в серебре взошла..”, и я придумал во время этой арии не камеру поднимать вверх, а поднять на подвижной платформе Джилл Клейбур, исполняющую роль певицы, так, словно она волшебным образом взмывает ввысь.

Джо заходит за кулисы, и тут я попытался соединить кино с оперным театром, показав то, что обычно скрыто от публики в зале: секреты, трюки, иногда с комическим эффектом. Но все равно понятно, что все это — отношения с матерью, театром, кино — тяжелый груз для парня, замкнутого в отчаянном одиночестве. Мать, Катерина, замечает страдания сына, его отчаяние, только когда обнаруживает, что парень употребляет героин, и смутно догадывается о причине его пристрастия. Прежде всего, изображая какую-то нелепую солидарность, она неуклюже пытается ему помочь, купив наркотик, но это тоже не срабатывает. Тогда она понимает, что ей скорее следует поддержать первые проявления его подростковой сексуальности — возможно, так она сумеет ему помочь. Она решает полностью посвятить себя сыну и даже отказаться от пения, возвращается вместе с Джо в Парму, где много лет назад училась пению, навещает своего старого учителя, еще живущего в том мире, где она уже не находит себя, но в котором еще можно общаться посредством чувств, а не слов.

Учитель у меня в картине ставит пластинку с оперой “Так поступают все женщины” Моцарта: я это сделал, чтобы перебить последовательность фильма, наполненного музыкой

---

1 Итальянский кондиционер (англ.).

Верди, разорвать эту обреченность на мелодраму. Но Парма — это еще и место, где Катерина пытается сказать сыну правду, то есть что человек, которого он считал своим отцом, на самом деле им не является, его отец — другой человек, та мрачноватая тень, которую мальчик видел в доме на море. Она хочет рассказать о себе, о годах своей молодости, об этих местах, где она когда-то жила. Она ведет Джо к вилле Верди и пытается объяснить ему, что композитор, живя здесь, на берегах По, с помощью своего искусства сумел вообразить все, что создал, — от Венеции Отелло до жуткого замка Макбета. Но сыну, похоже, не до этого. Потом мать показывает Джо его настоящего отца — в фильме его играет Томас Милиан. Только что снявшемуся в картинах вполне коммерческих Милиану роль невидимого отца, вдруг появившегося вновь, кажется очень благородной и возвышенной. Его герой работает учителем, и Джо проникает в класс, где он ведет урок, это последний день учебного года, и дети веселятся, рисуют на стенах. Джо не показывается отцу, едет за ним тайком на автобусе до моря, и мы опять видим тот дом, который появлялся в самом начале. Потом отец и сын встречаются, и Джо хитростью удается привести отца в Термы Каракаллы, где мать репетирует “Бал-маскарад”. По тому, как проходит репетиция, мы понимаем, что Катерина отказывается петь, она ограничивается тем, что играет роль, читает текст. Внезапно она оказывается перед мужчиной, с которым зачала Джо, и мальчик видит из партера, как наконец воссоединяются отец и мать, то есть восстанавливается то единство, которого ему недоставало, и он аплодирует, счастливый. Отец и мать хотя бы на мгновение оказываются вместе на оперной сцене, в финале “Бала-маскарада”, и этот финал такой катарсический, что Катерина вновь обретает веру в себя и радость от пения. Финал “Бала-маскарада” — это также финал “Луны”.

Когда фильм вышел, я пережил одну из самых сложных и тягостных ситуаций в моей жизни, не столько в Европе, потому что в Италии и Франции “Луна” прошла хорошо,

сколько в Соединенных Штатах, стране очень пуританской, полной странного морализма. Так вот, инцест оказался совершенно неприемлемым не только для публики, но и для критиков, даже для наиболее утонченных из них. Они были оскорблены фильмом и в свою очередь жестоко оскорбили его тем, что о нем написали.

Впрочем, у меня такая длинная профессиональная история, я таким молодым начал снимать фильмы, что рано или поздно я должен был пройти через подобную ситуацию. С “Последним танго” тоже было много проблем, но я переживал их не так болезненно. С “Луной” же, помнится, я испытал настоящую боль, когда увидел, что в Соединенных Штатах этот фильм восприняли упрощенно и схематично.

Незадолго до съемок фильма я прочитал книгу Ролана Барта “Удовольствие от текста”, небольшое эссе, в котором он говорит, что мечтает о том времени, когда в литературе — но для меня это было в силе и для кино — станет возможным смешать комедию с трагедией, соединить предметы, которые внешне, по правилам игры, не могли бы стоять рядом. Я помню, что когда я показывал фильм во Франции, опираясь на эту книгу, то говорил о *pouvelle dramaturgie* — о драматургии, основывающейся на идее Барта: смешении материала, кажущегося неоднородным, противоречивым. И действительно, в “Луне” есть очень комичные сцены, например появление Роберто Бенини, и сцены очень драматичные.

Удовольствие от текста иногда причиняет боль автору текста, но я думаю, что в кино слово “удовольствие” слишком долго подвергалось цензуре, в том числе из-за наших политических взглядов. Мы считали удовольствие чем-то ужасающе буржуазным, ужасающе декадентским, и тогда, снимая “Луну”, я сказал себе: хочу, чтобы фильм не только мне самому доставил удовольствие, но чтобы он сказал публике: “Я тебя люблю, я тебя хочу, я хочу быть с тобой”. Барт говорил, что некоторые способы письма могут восприниматься как позы “Камасутры”, принятые автором текста и читателем. Поскольку съемочный

аппарат называется камерой, я решил, что, перефразируя Барта, положения камеры могли бы быть позами “Камерасутры”. Я рассуждаю об этом потому, что мне нравится вспоминать то время, когда можно было так говорить о кино. В моих фильмах камера очень подвижна, впрочем, я люблю и кино тех авторов, у кого она словно приклеенная, таких, как Брессон и Одзу, режиссеров, строящих свое кино на экономии движения камеры.

Для фильма был снят еще целый эпизод, потом в него не вошедший. В какой-то момент Джо, страшно усталый, засыпает, положив голову на стойку бара, а в это время телевизор, стоящий в углу, показывает, как нашли тело Пазолини. В баре вокруг Джо я расположил группу людей, с которыми познакомился во время съемок “Аккаттоне”, где я был ассистентом режиссера. Многие из них были настоящими котами, сутенерами, которых я должен был терпеливо учить репликам. Но в этой сцене было что-то слишком болезненное. В телевизионных новостях женщина рассказывала, как утром, выйдя из дома, она увидела гору тряпья и подумала, что это мусор. А это был Пазолини. Эта сцена получилась слишком болезненной, я не мог оставить ее в фильме. И я ее убрал.

(Презентация фильма, записанная в Риме 7 марта 2006 года: “Луна”, издание на DVD под редакцией Лучии Паван, Dolmen Home Video, Milano, 2006)

---

## Сон канатоходца

---

(*“Последний император”*)

**С**ЕЙЧАС, КОГДА “ПОД ПОКРОВОМ НЕБЕС” удаляется от меня на своих тонких, но неутомимых верблюжьих ногах, меня просят вновь подумать о “Последнем императоре”.

Первая свободная ассоциация — это сон, повторявшийся летом 1986 года, за несколько недель до начала съемок. Над Запретным Городом с севера на юг протянули длиннющий желтый канат, а канатоходец — это я. Я всегда боялся высоты и с ужасом смотрю вниз. Вижу большой лабиринт, архитектурные модули в форме буквы Н, повторяющиеся, насколько хватает глаз, двор за двором, павильон за павильоном. Всего девятьсот девяносто девять тысяч девятьсот девяносто девять комнат с половиной, не десять тысяч, поскольку это число принадлежит императору, Сыну Неба и Десятитысячелетнему Властелину.

Сколько раз во время выбора натуры мы спрашивали наших китайских гидов, кто спроектировал этот павильон, сделал скульптуру этой черепахи, нарисовал того журавля. После смущенных улыбок ответы были очень расплывчаты: династия Цин, 1644–1911 годы.

Из всех китайских особенностей идею искусства как коллективного блага (но и как коллективного творчества) и рав-

нодушие к индивидууму-художнику принять было труднее всего, и когда я почти каждый день осматривал площадку, на которой мы будем снимать в первые десять недель работы, то задавал себе один и тот же навязчивый вопрос: в чем секрет Запретного Города?

Теперь канатоходец в целости спустился в полумрак Зала Великого Неба, как раз перед маленьким пустым тронем. Их разбросаны сотни тут и там, на них ни разу не сидел ни один император, но именно в этом троне кроется ответ на мой вопрос.

Главный смысл большого лабиринта — в бесконечном повторе отсутствия-присутствия императора. И взгляды более двадцати пяти тысяч китайских туристов, приезжающих каждый день в Запретный Город из самых отдаленных уголков этой бескрайней страны, блуждают в поисках признаков легенды об императоре.

Такие разные расы, языки, культуры объединяются одной памятью. Каждый день повторяется чудо мирного взятия Зимнего дворца, и таким образом, каждый день легенда оживает. Все существование Пу И было подчинено повтору, точнее, потребности в повторе экстаза первой коронации, во время которой маленький император бежит из околплодной темноты зала Высшей Гармонии к желтой шторе, раздутой как парус, которая открывает ему внешний мир и отправляет его в плавание по морю детских фантазий. В этот день Пу И появился на свет как император и как человек.

И если он, став взрослым, попадает в ловушку японцев, разве это не из-за искушения вновь короноваться императором и так вновь родиться? А его освобождение из тюрьмы Мао в 1959 году, выход из темноты “незнания” на свет “социалистического сознания” разве не подчиняется такому же механизму, такому же напряжению?

Чего он больше никогда не сможет испытать, так это дрожи всемогущества, охватившей его в возрасте трех лет, когда он, пройдя за желтую штору, обнаружил перед собой мир взрос-

лых, стоящих на коленях в низком поклоне императору. Фрейд учит нас, что все дети — императоры в своем домашнем кругу и думают, что могут убивать и воскрешать мыслью. Для Пу И эти фантазии превратились в реальность. С трех до десяти лет он играл в императора, наказывал и миловал, пока не открыл глаза и не понял, что он всего лишь повелитель пустого театра. Он также очень рано понял, что за всемогущество приходится платить высокой ценой потери свободы: каждый раз, когда он был императором, он оказывался пленником. Поэтому он превратился в квазиактера и научился играть свою собственную жизнь — сначала в пустом театре Запретного Города, потом в зимнем, клаустрофобном, опереточном и трагическом Маньчжоу-го и, наконец, в тюрьмах Мао.

Не случайно Пу И умрет в самом начале “культурной революции”, когда факты, казалось бы, резко опровергли все, чему он научился за годы перевоспитания: дракон, ставший человеком в результате болезненного превращения, оказывается жертвой жестокой шутки истории. Объединяющая всех фигура, принимающая влюбленные взгляды огромных масс китайцев, изменилась, но она все еще есть. Сейчас она называется Мао Цзэдун. Не секрет, что во время перевоспитания Пу И Мао шутливо интересовался здоровьем своего “предшественника”.

Опыт превращения Пу И из императора в гражданина можно свести к следующему: в китайской традиции император — идеальный образец для всех граждан. За все свое мучительное и противоречивое правление у него не получилось им быть. Только став гражданином, он, быть может, стал образцовым гражданином. Значит, каждый образцовый гражданин может в какой-то мере достичь сущности императора.

Это парадокс, и надо легко к нему относиться. Но, как говорил Кокто, “истории я предпочитаю мифологию, потому что история начинается с правды и приходит к обману, а мифология начинается с обмана и идет к правде”.

Среди первых фотографий этой книги (может, она так же “запретная”, как Город, раз она от Города впитала гипноти-

ческое влияние лабиринта?) я вижу Пу И подростка, стоящего на крыше, на черепицах из терракоты и фарфора, снятого Реджинальдом Джонсоном. Жаль, что я не встретил его во сне, желтый канат, может быть, изменил бы не мою, а его судьбу.

(Опубликовано в: *L'ultimo Imperatore. Storia di un viaggio verso Occidente* под редакцией Марчелло Гарофало. Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1991)

\* \* \*

### *Материалы*

#### *В тот вечер меня никто не пригласил*

Глядя на список номинаций и Оскаров, выигранных нашим кинематографом, я испытываю противоречивые чувства — от победных настроений футбольного болельщика накануне финала чемпионата мира до разочарования, невозможности поверить и негодования, что не нахожу многих имен и названий, которые являются своего рода талисманами в моем личном восприятии истории итальянского кино.

Наверняка такая книга, как “Итальянцы в Голливуде”, способна подчеркнуть, сколько наших фильмов там было за все время, и как их любили, и с какой безжалостной непосредственностью время, укравшее их у нас, нам их щедро возвращает. Для меня обнаружить среди номинаций за лучший сценарий “Конформиста”, а несколько лет спустя “Последнее танго” — за лучшую режиссуру — это что-то вроде неожиданного “спецэффекта”. Еще и потому, что, если я правильно помню, во втором случае меня никто не пригласил на вечер вручения Оскаров. А может быть, правда в том, что возбуждение и шум вокруг этого фильма окутали то время каким-то одурманивающим туманом. Заслуга книги в том, что она развеяла тот туман.



Смешение художников и ремесленников напоминает нам, что фильм — это коллективное произведение и что старая основа, называемая пленкой, имеет волшебное свойство впитывать творчество всех тех, кто движется, дышит, думает, живет вокруг кинокамеры. Можно быть режиссером полностью закрытым, но все равно этого явления не избежать. В моем случае я бы сказал, что специально его провоцирую. Мои фильмы — как дома с распахнутыми окнами и дверьми, все могут, должны туда войти. Пример тому — групповая фотография, сделанная по горячим следам после вручения девяти Оскаров “Последнему императору”. Кто сможет в этом состоянии благости и детской эйфории отличить улыбку ремесленников от улыбки художников? Более того, кто сможет отличить фильм от его создателей?

Вспомнить прошлое нашего кино, а значит, вспомнить прошлое нашей страны кажется мне хорошей идеей, более чем справедливой в начале тысячелетия, застающего нас жаждущими помериться силами с переменами, происходящими в кино. Мы подошли к концу одного этапа, начинается другой. Скоро кино перестанет быть таким, каким мы его знаем, может быть, оно будет называться по-другому. Быстрый взгляд назад может помочь нам смело встретить новую итальянскую реальность, которую в настоящем мы с трудом признаем.

(Опубликовано в *Gli italiani di Hollywood* под редакцией Сильвии Бицио, Gremese Editore, Roma, 2002)

---

## Тетради из песка

---

(*“Под покровом небес”*)

**Н**АСКОЛЬКО Я ОСТАЛСЯ ВЕРНЫМ РОМАНУ Пола Боулза? Мы с Альберто Моравиа часто говорили об этой проблеме: чтобы остаться верным духу романа, фильм может — иногда должен — стать неверным. Иными словами, верность иногда восстанавливается только изменой. Что касается *“Под покровом небес”*, я считаю, что остался очень близко к главному смыслу романа, книге, определяющей взгляд на современную пару, несмотря на то что она была написана в 1949 году, а действие происходит в 1947-м. В центр поставлена универсальная тема, тема пары, состоящей из людей, обожающих друг друга и одновременно неспособных, после десяти лет брака, счастливо переживать свою любовь. Необыкновенное знание ими друг друга превращает любовь в тонкий шантаж, в элемент вечного слияния, но не счастья. Меня заинтересовало это исследование любви, и ему я остался верен. Некоторые отклонения от книги Боулза были сделаны при написании сценария и носят структурный характер: роман длинный, в нем много монологов и даже внутренних диалогов. Мы с автором сценария Марком Пиплоу были единомышленны в нежелании делать литературный фильм. Работая над восемью версиями

режиссерского сценария, мы попытались убрать внутренний голос героев, тот налет литературности, который мог бы сделать историю непостижимой средствами кино. В других случаях изменения возникли на съемочной площадке, например, когда я решил убрать изнасилование из момента встречи Кит и туарега Белкассима. Приехав на местность, я понял, что Пол Боулз немного нафантазировал: общество туарегов матриархально, достаточно сказать, что в Северной Африке женщины закрывают лицо, а мужчины ходят с открытым, а в Агадесе, городе туарегов в самом сердце Нигерийской Сахары, покрывало носят мужчины. Среди туарегов культуры насилия над женщиной не существует, и, разговаривая со многими из них, я решил, что это было лишь игрой воображения Пола. К тому же я хотел убрать возможный штамп: дюна, луна, бедуин и белая женщина.

### *Утешение поэзией*

Когда я перечитал сценарий, то заметил, что в результате всей этой очистки литература совершенно исчезла. Поэтому в Танжере, первом месте съемок, я попросил писателя Пола Боулза физически представить литературу в кино. Мне нравилось его лицо ироничного восьмидесятилетнего человека, сохранившего живой ум, с очень, очень ясными глазами цвета океана. Пожилой автор — это свидетель, к которому в определенные моменты фильма возвращаются Порт и Кит, герои, созданные им в 1949 году. Он сказал мне: “Я хотел бы предупредить их, предостеречь”. Но было слишком поздно, их судьба была уже выписана — им самим — сорок лет назад. В последнем эпизоде Кит, сбежав из такси и заблудившись в медине (как происходит и в романе), вновь встречается с Полом. Этот финал я снял, чтобы зритель смог уцепиться если не за надежду, то хотя бы за утешение поэзией. Кит возвращается к Боулзу, поэту, она разыскивает писателя, создавшего ее и Порта, придумавшего этот заполнивший их “яд”. И он, может быть, даст героине противоядие...

*Тела страсти*

Слишком литературный сюжет подтолкнул меня к тому, чтобы, по контрасту, больше повернуться к человеку. Я попытался снять фильм о физическом, о чувственном, заменив написанные Боулзом слова жестами и знаками, оставленными телами, как если бы плотское могло заменить психологию. Кастинг был очень долгим, я просмотрел всех актеров, подходивших по возрасту на роли Порты и Кит. В конце концов я выбрал Мелани Гриффит и Уильяма Харта. Выбор Харта был почти очевиден — а вы бы кого взяли на роль интеллектуала? Разумеется, его. В Мелани мне нравилось большое тело в сочетании с детским голоском и какой-то особенной хрупкостью, хотя я сомневался, насколько она будет достоверна в роли интеллектуалки. Но когда я объявил их имена, и Уильям, и Мелани “забеременели”. Все надо было начинать сначала, но я не испугался, напротив!

Я хорошо помнил, что именно отступничество Доминик Санда и Жан-Луи Трентиньяна (замененных Марией Шнайдер и Марлоном Брандо) стало удачей для “Последнего танго в Париже”. Заменить Харта Джоном Малковичем было естественно. А вот с Деброй Уингер я не хотел встречаться, она мне казалась слишком жесткой для этой роли, а может быть, я чувствовал, что она могла бы стать для меня слишком привлекательной, и избегал ее. В конце концов я с ней познакомился: это была Кит. Дебру охватила настоящая одержимость Джейн Боулз, писательницей, женой Пола, как и Дебра, еврейского происхождения, с которой соотносится героиня Кит. Она прочитала все ее романы и биографии, и, когда она приехала в Танжер со стрижкой, как у Джейн, Пол, увидев ее, едва не лишился рассудка. Боулз обычно говорит: “... а потом Джейн умерла, и жизнь потеряла интерес”. В Дебре он вновь увидел жену, ушедшую в 1972 году, и крепко подружился с актрисой.

### *Места страсти*

Во время съемок я стараюсь сделать все возможное, чтобы в объектив вошло как можно больше реальности. В моем фильме местность иногда срабатывает по контрасту: в чем более бедных, заполоненных мухами местах находятся актеры, чем более убоги, почти неприемлемы гостиницы, тем прекраснее становится окружающий пейзаж. В других случаях между местностью и ситуацией срабатывает принцип общности, как в случае с Эль-Гаа, селением, где Порту впервые становится плохо и где свирепствует эпидемия. Эпизод был снят в узких и убогих глиняных проходах в квартале, или, как его называют местные, казаре Гла-Гла, не доезжая Эрфуда в Южном Марокко, у самого края пустыни. Ни одного кадра не было снято за пределами оригинальной природы, ничего не было воспроизведено в павильонах, кроме нескольких приспособленных интерьеров, террасы Бусифа, выстроенной на одной из крыш в Эт-Сауне, и форта Сба, последнего края цивилизации, возведенного на большой дюне, возвышающейся над Бени-Аббесом в Алжире, — эти две съемочные площадки создал художник Джанни Сильвестри.

Сначала мы думали, что воспроизведем какие-то интерьеры в Чинечитта, но сразу же поняли, что цвета, запахи, само дыхание местности не будут такими же. Приезд съемочной группы принес проливные дожди в места, где их не было семь лет, и в фильме остается образ этого необычного изобилия воды у края пустыни. Впрочем, во время предварительного осмотра природы я видел в Уарзазате снег на верблюжьих горбах. Мы с самого начала хотели спуститься до Нигера — добраться до города туарегов Агадеса было все равно что пересечь океан. Там впервые в архаичном и варварском мире чувствуется сердце Африки. Северная Африка и следы колонизации окончательно остаются позади. Агадес — это действительно место, дающее сильные ощущения, которые повлияли и на работу. Но ощущение наибольшей сопричастности всем этим прекрасным пейзажам мы испытали, когда снимали прогулку на велосипедах Порты и Кит. Они поднимаются на горный перевал неда-

леко от Загоры, на высокую точку, с которой видна равнина пустыни и пальмовая роща оазиса. Пока они, сидя рядом, говорят о “небесной защите” (оригинальное название романа Боулза — “The Sheltering Sky”) и о неотступной близости африканского неба, заходящее солнце отбрасывает тени гор вниз, в долину, и они выглядят как огромный шпиль, мрачный собор, придуманный неизвестным архитектором.

### *Звуки пустыни*

Для музыкального оформления фильма мы соединили с партитурой, написанной Рюичи Сакамото, традиционную местную музыку, в том числе раи, переработку арабских ритмов, появившуюся в двадцатые годы и сразу после нашего отъезда запрещенную в Алжире интегралистами. Абсурдная цензура, запретить раи — это все равно что запретить рок-н-ролл в Лондоне в 1965 году: молодые алжирцы ничего другого не слушают. Это звучание, эти ритмы, в записи которых участвовала одна из самых известных певиц раи, Захоуания, были переработаны авангардным американским музыкантом Ричардом Горовицем, прожившим шесть лет в Марокко, и прекрасно сливаются с пейзажами фильма. Мне еще нравится, что слово “раи” значит “смысл вещей”.

### *Последний день*

Когда в последний день в Агадесе мы снимали сцену на рынке, в которой Кит, переодетая и с закрытым лицом, пытается расплатиться неизвестными французскими деньгами, произошло нечто необычное. Я попросил статистов во время этой сцены трогать Дебру, гладить, слегка ее касаться, а они вместо этого завладели ею, стали ее толкать в разные стороны, затащили ее в толпу, причем довольно грубо. В этот момент кино-правда брало верх над вымыслом, и я продолжил съемку, несмотря на беспокойство Дебры.

Что значило это движение толпы? Это было наказание, насмешка или просто исчезновение границ между реальностью и вымыслом? Что я точно знаю, так это что кинокамере нельзя лгать, рано или поздно реальность в нее ворвется и вымысел должен будет слиться с правдой. Вызвав у людей такую реакцию, Дебра меня удивила, а я люблю, когда меня удивляют актеры, так же, как когда удивляет реальность.

(*Тетради из песка*, текст, записанный Пьерой Детассис под редакцией автора, опубликовано в “Сiак”, 11/1990)

\* \* \*

### *Материалы*

#### *Кропильница в пустыне*

Я снимал “Под покровом небес” на краю Сахары и однажды в крошечной деревушке на юго-западе Алжира зашел посмотреть прелестную маленькую часовню, о которой заботились несколько католических монахов. Она была построена так, чтобы свет заходящего солнца всегда оказывался в раме дверного проема. Как раз у входной двери стояла кропильница, в которую вместо воды поместили песок. В пустыне песок считается самой чистой и непорочной стихией в мире. Мусульмане, когда молятся, подстилают под колени коврик, а в пустыне встают прямо на песок. Образ этой кропильницы остался запечатленным в моей памяти, потому что мне кажется, что она прекрасно символизирует встречу двух культур и религий, христианства и ислама. Это идеальная метафора возможного и прекрасного соединения веками враждовавших культурных, исторических, социальных традиций.

(Отредактировано автором и опубликовано в “La valle dell’Eden”, pp. 10–11, Lindau, Torino 2002. Запись Эльфрика Бьянки под редакцией Паоло Бертетто и Франко Проно)

---

## Чему я научился у маленького Будды

---

**В**СЕ НАЧАЛОСЬ С ЭЛЬЗЫ МОРАНТЕ. Однажды вечером она подарила мне книгу о жизни великого тибетского мистика Миларепы. Начало влияния буддизма можно обнаружить в “Перед революцией”, фильме 1964 года, где в какой-то момент Адриана Асти рассказывает историю ученика и учителя, идущих по залитым солнцем полям. Учитель хочет пить и просит воды, ученик уходит искать воду и приходит в зеленую долину, продолжает идти и находит источник, а за источником — поселок. Он идет туда, очарованный, встречается девушку, влюбляется, женится, у него рождаются дети. Потом наступают горести: из-за неурожая вымирает весь поселок, его жена и дети тоже погибают. Тогда ученик возвращается по своим следам, он в отчаянии, одинок, потерян, и доходит наконец до того места, где старый учитель попросил у него воды. Учитель все еще сидит на обочине дороги и говорит ему: “Долго же ты мне нес немного воды. Я тебя все утро жду”. Буддистское восприятие времени уже тогда показало мне, что в кино возможны головокружительные временные сочетания. Я еще не отдавал себе в этом отчета, но возможно, это было первой ступенькой, приведшей меня к “Маленькому



Будде”. Потом была поездка в Японию. И в Камакуре произошло необыкновенное, многое объяснившее мне событие. Друзья пригласили нас на воскресный обед, и я вспомнил, что в Камакуре жил Одзу, один из величайших мастеров кино. Я спросил, были ли они с ним знакомы, мне ответили, что да. “Я хотел бы сходить к нему на могилу”. Это было близко. По парку большой школы дзен мы поднялись на холм, разумеется, кладбище находилось в точке с самым красивым видом. Здесь пожилая дама, дружившая с Одзу, сказала нам: “There is nothing on the tomb, there is nothing”. “На могиле ничего нет, ничего”. Мы стали искать могилу, на которой ничего бы не было, но на всех были иероглифы. Потом она нас позвала: “Идите, идите сюда”. Мы подошли к ней и увидели куб черного мрамора, чистый, очень простой, на нем только один иероглиф. “Но здесь что-то написано...” Нет, нет, объясняет она, здесь написано “му” — ничто, пустота. Она хотела сказать, что на могиле было написано “му”, то есть “ничего”. Этот случай открыл мне глаза на японский дзен-буддизм. Я дружу с режиссером Паоло Брунатто, первым итальянским светским буддистом. Он уехал в Непал, охваченный кризисом скорее хипповым, чем мистическим, а в 1967 году вернулся в Италию, и было здорово вновь с ним встретиться. Ему не пришлось меня убеждать, он подождал, а потом опять нашел меня через несколько лет, когда я собирался снимать “Маленького Будду”. Брунатто отвез меня в Арчидоссо к ламе Намкаи Норбу. Воздействие было сильным и таинственным. Но для того, чтобы начать снимать фильм, я должен был получить, скажем так, благословение его святейшества далай-ламы. Состоялась встреча в Вене, и во время этого разговора что-то произошло. Я научился понимать значение слова “сострадание” так, как его понимают буддисты. Это выражение не только доброты, как в католицизме, но знания доброты. Сострадать — значит понимать причины страдания другого. Я спросил далай-ламу, могу ли я назвать свой фильм “Маленький Будда”. Он рассмеялся и спросил, почему я хочу его так назвать. “Потому что

я хотел бы, чтобы это был фильм для детей, потому что, когда на Западе говорят о буддизме, взрослые тоже как дети, ничего не знают”. Далай-лама разрешил мне “еще и потому, что мы все немного дети и в каждом из нас есть маленький Будда”. Кто-то обвинил фильм в том, что это сказка, но я именно этого и хотел: открыть маленькое окошко в буддизм. И я должен сказать, что дети первыми почувствовали суть дела. Я помню, как в Соединенных Штатах, в одном из этих торговых центров с пятнадцатью кинозалами и двумя сотнями магазинов, почти четыреста детей посмотрели фильм, а потом с тридцатью из них провели что-то вроде опроса. Самое большое впечатление на них произвела мысль о существовании такой вещи, как реинкарнация. Сегодняшние дети окружены образами смерти. Когда я был ребенком, смерть представлялась мне нереальным кошмаром, а этих детей преследует слово “смерть” и смерти, которые они бесконечно видят по телевизору. Было прекрасно обнаружить, что то, что буддисты называют обреченностью на самсару — цепь смертей и новых рождений, воспринималось детьми как преимущество.

Еще одна история была связана с выбором трех детей, сыгравших в фильме. Я привязался ко всем трем маленьким актерам, никак не мог выбрать одного из них в качестве реинкарнации старого ламы и был в отчаянии. Моим консультантом был тибетский лама из Бутана по имени Дзонгсар Кхьенцзе Ринпоче, обладающий акробатическим умом, как и многие молодые тибетцы, которым удается осуществлять ошеломляющие культурные сплавы Востока и Запада. Ринпоче сказал мне: “Если не можешь выбрать, реши, что все трое — реинкарнация”. Я подумал, что публика, вероятно,отреагирует плохо, потому что, как говорят на Оскаре, *the winner is*<sup>1</sup>... А тут не было ни одного победившего и ни одного побежденного. Двойственность западной религии была преодолена отказом от мысли о победителе и побежденных. Мне очень

---

1 Победил (англ.).

нравились отношения, сложившиеся между детьми и старым ламой Норбу, которого сыграл великий китайский актер Ин Рюо Чен, воспитатель из “Последнего императора”. Его отношения с детьми вызывали у меня в памяти отношения между дедушками и внуками в деревне, в моих краях. Один молодой психоаналитик-лаканист однажды объяснил мне, что дедушка для внуков — это тот, кто всегда говорит им “да”<sup>1</sup>. В общем, лама Норбу был этим трем детям как будто дедушкой. Есть один прекрасный документальный фильм, снятый молодым индийским режиссером о тибетском мальчике, которого похищает и увозит в Индию тибетский монах, считающий, что это реинкарнация одного из лам. Монах, который растил этого ребенка, делал для него все, — был папой, мамой, братом, кормил его, мыл, вытирал. А потом вставал перед ним на колени. Это впечатляло. Я думал, что, может быть, так и надо обращаться с детьми, с большой любовью, но и с огромным уважением. В конце съемок Ринпоче сообщил мне, что он удаляется в уединение на год и сказал: “Вы, католики, думаете, что это Бог создал человека. Почему бы тебе не попробовать на минуту представить, что это человек создал Бога”.

(Опубликовано в “La Repubblica” от 1 июня 1997 года. Доклад, зачитанный в Сальсомаджоре на международном съезде “Диалог буддизма и христианства в споре с наукой”)

\* \* \*

### *Материалы*

#### *Учиться с помощью эмоций (“Маленький Будда”)*

У меня давние отношения с буддизмом, хоть я и не буддист. В двадцать один год я прочитал жизнеописание тибетского

---

1 В оригинале — игра слов: поппо (дедушка) — это поп по “не нет”, то есть “да”.

йога Миларепы, написанное Эльзой Моранте, и был поражен, сколько там поэзии. В дальнейшем, собирая информацию для съемок “Последнего императора”, я посетил некоторые буддистские храмы в Пекине и других местах, начал читать книги о буддизме и встречаться с ламами в Америке, Англии и Непале.

В 1992 году в Голливуде друг пригласил меня на церемонию, которую проводили ламы и тибетские монахи. Радостное мироощущение и простота этих людей совершенно меня очаровали. Я не понимал их языка, но было поразительное чувство единства, эмоциональное взаимопонимание, преодолевающее любые различия. Для меня это было чем-то вроде инициации: как будто я смотрел в зеркало, из которого фигуры учителя и ученика возвращались ко мне, слившись в единый образ — мой собственный.

Затем, во время съемок “Маленького Будды”, я был глубоко поражен *сутрой* сердца: “Чувственно воспринимаемое — это и есть пустота, пустота — это и есть чувственно воспринимаемое”. Что это значит? Быть может, в день, когда я это пойму, мне уже не надо будет это знать. Эмоция имеет значение. Не все в состоянии учиться с помощью эмоций. Думаю, я очень изменился: за время съемок “Маленького Будды” я обрел безмятежность.

Меня просили снять фильм о жизни Будды, но мне хотелось создать историю, способную связать прошлое и настоящее, историю *тулку*, реинкарнации. Сначала получался дидактический фильм. Теперь он уже не таков, в каком-то смысле он претендует на большее, потому что я попытался передать некие смыслы, не используя слова.

“Маленький Будда” — это не учебник, это рассказ. Многие философские моменты были изъяты из первоначального варианта сценария. И вот в дело вступает эта книга. Здесь есть слова, которые я не смог включить в свой фильм, слова, способные удовлетворить и ум, и сердце. Поэтому я предлагаю свое предисловие к “Путям Будды” как проявление огромного

уважения к буддистскому учению и к древней традиции, которая его породила.

Лондон, август 1993

(Опубликовано в “Le vie del Buddha. Vita, pensiero, insegnamenti” под редакцией Сэмюэля Берхольца и Шераба Чедзина Кона. Sansoni Editore, Firenze, 1994)

---

## Сегодня я начинаю снимать фильм для маленького экрана

---

(“Плененные”)

**С**ЕГОДНЯ Я НАЧИНАЮ СЪЕМКИ “ПЛЕНЕННЫХ”, маленького фильма для маленького экрана. После большого числа фресок я с любопытством и трепетом приступаю к работе над миниатюрой в поисках новых эмоций для себя и для зрителей. Этот фильм попросили меня снять бывший президент РАИ<sup>1</sup> Энцо Сичилиано и теперешний директор департамента художественных фильмов РАИ Серджо Сильва.

После трудных переговоров РАИ взяла на себя обязательство выкупить авторские права для Италии и некоторых других территорий. Последовала долгая бюрократическая процедура (с утверждением бюджета), не хватало только подписи генерального директора на контракте. Будучи уверенными в серьезности и надежности наших заказчиков, мы уже начали — и завершили — подготовку к фильму, заняв актеров, техников и рабочих, вложив время и деньги в проект, который сама РАИ взяла на себя труд многократно анонсировать, в том числе совсем недавно. Поэтому мы были искренне ошелом-

---

1 РАИ (ит. RAI — Radiotelevisione italiana) — государственная телерадиокомпания Италии.

лены, когда в пятницу, 13 марта, за три дня до начала съемок, мы узнали, что руководство РАИ внезапно, без всяких видимых причин приостановило действие контракта по покупке прав на “Плененных”. Это необъяснимое и тревожное (а также глубоко оскорбительное по форме и условиям) решение вынудило нас пересмотреть вопрос о производстве фильма и принять ответные спешные меры. Убедившись, что Медиасет готов немедленно подключиться к проекту, мы в течение той же пятницы приняли решение заключить новое соглашение с этим частным телеканалом на точно таких же условиях, как и с РАИ.

Я не желаю комментировать эту абсурдную и огорчительную историю, серьезность которой не позволяет мне уйти от прояснения хронологии событий, в том числе и во избежание возможных неточностей и домыслов, явно вдохновляемых Отделом дезинформации РАИ. Мне просто хочется обратить всеобщее внимание на неискоренимую устойчивость безответственных и вызывающих бюрократических привычек, очевидно заложенных в генах организации, а потому вряд ли поддающейся реформированию. Но в первую очередь я это делаю из солидарности с другими авторами и продюсерами, которые могут подвергаться аналогичной жестокости, не обладая, быть может, той же удачливостью, что мой проект, так своевременно выбравшийся из тяжелейшей ситуации. Может быть, теперь вновь предпочитают закупать продукцию за рубежом, в очередной раз подавляя итальянское производство? Детектив заканчивается, съемки начинаются.

(“Un’azienda burocratica e arrogante”. Опубликовано в “La Repubblica” 16 марта 1998 года)

---

## Мечта о чем-то

---

*(“На десять минут старше”)*

**М**НЕ ЗАХОТЕЛОСЬ СНЯТЬ “На десять минут старше”, короткометражный черно-белый фильм продолжительностью десять минут. Это был неизбежный выбор, поскольку я брался за тему прекрасную, метафизическую и, в сущности, ужасную — время. С помощью этого фильма я хотел предпринять попытку обернуться назад, к самым истокам кино. Я это сделал, сократив, почти убрав диалоги и прибегнув к исключительно примитивной черно-белой съемке: разнообразные оттенки серого, переходящие друг в друга. Предлагаемая история берет начало от индийского рассказа, своеобразной притчи, появившейся в “Махабхарате”, потом подхваченной в “Рамакришне”, а в наши дни — Жан-Клодом Карьером, который упоминает о ней в одной из своих работ по индийской классической литературе. Впервые мне рассказала эту историю Эльза Моранте, и я включил ее в “Перед революцией”: в одном из эпизодов фильма ее рассказывает Адриана Асти.

Я считаю, что “На десять минут старше” можно также назвать данью уважения Пазолини. В начале семидесятых Пьер Паоло снял то, что он называл “трилогией жизни”: “Декаме-



рон”, “Кентерберийские рассказы” и “Цветок 1001 ночи”. Все эти три фильма построены на “невинности” — он так это обозначал — сельских люмпенов доиндустриального и допотребительского общества. Затем, в 1975 году, Пазолини написал “Торжественное отречение от трилогии жизни”, в котором было душераздирающее признание о чувстве, вдохновлявшем эти фильмы, и о неискренности этого чувства: “Так же, как я солгал публике, вам, смотревшим мои фильмы, так же я солгал и самому себе: невинности больше не существует”. Он считал, что урон, нанесенный процессом унификации множеству культур, веками развивавшихся на территории Италии, всего в нескольких километрах друг от друга, уже непоправим, и называл его геноцидом. Все народные традиции были уничтожены, сметены обществом потребления. Поэтому фильмы, составляющие трилогию, были, как он считал, “лживы”, неискренни, потому что относились к реальности, которой на самом деле больше не существовало. “Я не осознавал этого, когда их снимал, но, видимо, это знание было где-то в закоулках моей души... Сейчас настал момент это признать, и я торжественно отрекаюсь от трилогии жизни”. Я сегодня чувствую потребность воззвать к нему: “Не отрекайся, Пьер Паоло! Потому что сейчас эта невинность, эти тела, эти создания, уже исчезнувшие из итальянского человеческого пейзажа, вернулись вместе с тысячами мужчин и женщин, ежедневно прибывающих в нашу страну из самых бедных точек планеты. Наверное, сейчас ты смог бы вновь начать искренне работать с этой доиндустриальной, такой еще естественной жизнью”. Сейчас я понимаю, что в этом и есть настоящий смысл “На десять минут старше”: в “возвращении” к Пазолини.

Я планировал снимать короткометражку в Раджастане, но, к сожалению, серьезные проблемы со здоровьем заставили меня от этого отказаться и отложить работу: я снимал в декабре прошлого года в Италии и думаю, что так оказалось лучше. Если бы я снял его в Раджастане, фильм получился бы слишком живописным, зато, благодаря итальянской среде,

я смог ввести тему иммиграции и “неевропейцев” в нашей стране (главный герой говорит на бенгали). В короткометражном фильме, снятом недалеко от города Латина, мы присутствуем при “индианизации” равнины Агро-Понтино. Идеальный образец этого — эпизод свадьбы, где рядом с оркестром, исполняющим то танцы двадцатых–тридцатых годов, то рок, играет трио индийских музыкантов. Конечно, это мечта, то есть реальность, какой я хотел бы ее видеть. На нелегального иммигранта только поначалу смотрят с подозрением, но вот он уже нашел красивую итальянскую девушку, женился на ней, стал хозяином автозаправки, у него родились дети. К сожалению, в действительности ситуация совершенно другая, мой фильм — всего лишь иллюзия. Мы еще очень далеки от полной интеграции разных народов и культур. Я думаю, что очень многие проблемы, о которых говорил Пазолини, существуют до сих пор и что пути их решения можно искать, только сближаясь с культурами, отличными от нашей: вместо того чтобы пытаться их стереть или уничтожить во имя мнимого единообразия, нужно всеми способами стараться их развивать, позволяя им выразиться во всей полноте.

(Отредактировано автором и опубликовано в “La valle dell’Eden”, nn. 10–11, Lindau, Torino 2002. Запись Эльфрики Бьянки под редакцией Паоло Бертетто и Франко Проно)

---

## Сжатый кулак в Венеции

---

(*“Мечтатели”*)

**С**РЕДИ ГАЗЕТНЫХ ВЫРЕЗОК О ВЕНЕЦИАНСКОМ кинофестивале попала на глаза моя фотография со сжатым кулаком в невероятных декорациях причала отеля “Эксельсиор”. Выражение лица старого раненого слона напоминает мне, что никогда не надо забывать шутить над собой и поглядывать на себя с некоторым смущением. Наталия Аспези тут же задала мне тонкий вопрос, не является ли этот кулак ностальгическим. Я ответил: да. Может быть, это тоска по былой, так и не реализованной потребности в провокации. Я так и слышу вокруг недоуменные возгласы, вижу язвительные улыбки. Что происходит? Что это за глупости накручены вокруг слова “ностальгия”? Что за хор историко-философских нападок на слово “утопия”, если только это не ревизионистская попытка дискредитировать шестьдесят восьмой год, уходящий корнями в утопию? Что до меня, то я испытал бы огромную радость, если бы молодые люди, которые смотрят “Мечтателей”, обнаружили, что были времена, причем не так давно, когда такие же молодые люди ложились спать с сознанием того, что они проснутся не завтра, а в будущем, в другом мире. В общем, если тогда бунтовать было справедливо, то сейчас — еще справедливее. Мне интересно, узнают ли себя молодые антиглобалисты хоть немного в моих словах.

Гораздо четче меня выражает мысли журналистка “Манифесто” Ида Доминиянни, которая перерабатывает идеи и материалы фильма, прекрасно в них ориентируясь (я с уважением дословно ее переписываю): “В “Мечтателях” нет революционного проекта, нет единства рабочих и студентов, нет борьбы интернационализма с капиталом. Есть как раз миг зарождения зари, с которой это все только должно прийти, еще больший “идеалистический утопический импульс” делает это возможным, мыслимым, реализуемым. Тело, политика, кино, музыка, сексуальность — вот ингредиенты “волшебного очага”, подготовившего в шестьдесят восьмом взрыв и общественной, и частной жизни. Жажда эротики, жажда знания, жажда объединенного существования... Личное и политическое, связанное неразрывно в мечте о революции во всем... Никакой это не крах, полемизирует Бертолуччи со своим собственным поколением, которому не удастся вернуть этот волшебный очаг детям и внукам, с тех пор уже ничего не было как раньше, нет таких прав, которые можно было бы потребовать сегодня и которые не выросли бы из свободы, которую мы в то время взяли сами, которую никто нам не давал”.

Косячок в “Мечтателях” появляется только во второй половине фильма, в сцене в ванной. До того момента Изабель и Тео, так же как Элизабет и Поль, *enfants terribles* (трудные дети) Кокто, — под кайфом без всяких наркотиков: “Наркотик существовал с самого рождения, Элизабет и Поль носили в крови это волшебное вещество”. Кокто говорил также, что в “Трудных детях” он попытался сделать “серьезность легкой, а легкость серьезной”.

Кто-то недавно вспомнил, как во времена “Ускользящей красоты” я объявил, что будет что-то вроде третьего акта “XX века”, описывающего вторую половину столетия. Действие должно было происходить в Беркли, Риме и Париже между 1968 и 1998 годами. Тревожный виток времени и столкновение двух поколений. Вчерашние дети, ставшие отцами сегодняшних детей. Потом мне попала книга Гилберта Адэра “Святые

невинные”, в которой я почувствовал неповторимый вкус того времени. В мае я снимал в Риме “Партнера”, а Пьер Клементи на каждые выходные ездил в Париж и возвращался в понедельник утром на съемочную площадку с последними лозунгами, придуманными на баррикадах Латинского квартала: “Запрещается запрещать”, “Вся власть воображению”, “Под булыжниками мостовой — пляж” и т. д. Весной 1968 года роман Адэра легко и серьезно переосмысливал книгу Кокто, которая для меня была магически связана с весной 1945 года, завершающей “XX век”, тоже расцвеченный утопиями. Мы пришли куда хотели.

Я прилагаю воображаемое письмо моему другу, французскому режиссеру и кинокритику Жан-Клоду Бьетту, неожиданно покинувшему нас в прошлом июне, за несколько дней до начала страшной жары. Небо не могло ждать.

Каземаше (Тоди)

12 августа 2003 года

Дорогой Жан-Клод,

здесь лето, и я воюю с небольшой статьей для каталога Венецианского фестиваля. Я знаю, что слова о “Мечтателях” будут звучать поверхностно и ограниченно, поэтому я обращаю их к тебе в надежде на двойное чудо.

Когда снимаешь фильм, Время, неожиданно отстраняясь от своих правил, от своих условностей, даже от своей логики, работает на кино, извращаясь и принимая новые условности, новые законы, новую логику. Эта мысль придавала мне уверенности каждый раз, когда действие моего фильма происходило в прошлом. В “Мечтателях” я показал столкновение трех сегодняшних двадцатилетних, Эвы Грин, Луи Гарреля и Майкла Пита, с тремя двадцатилетними шестьдесят восьмого, Изабель, Тео и Мэтью. Очень скоро — и это было почти физиологично — я обнаружил, что и сам, как три моих героя, сопоставляю свою жизнь с шестьдесят восьмым: кинокамера превратилась в машину времени и завладела мною.

Открытие, а может, и сама суть этого приключения могут тебе резюмировать следующим образом: политика, обделенная так презируемой нынче идеологией, стала, мне кажется, профессиональным занятием, пустой тарой, откуда вытряхнули всякие представления о мире, чем-то от меня очень далеким. Но разве мы не опасались чего-то подобного еще в конце шестидесятых? Разве мы все не были *enfants terribles*? Я никогда не забуду, как ты передвигался по моей римской квартире с первым косяком в зубах и декламировал стихи Франсиса Понжа — столь любимого Годаром, — расхаживая на руках, задрав ноги, и оставался в этом положении целый вечер, с изяществом и терпением акробата. “*Le Parti des choses*”... <sup>1</sup> Во всем остальном, что касается “Мечтателей”, мой совет прост: придерживайся названия.

С огромной ностальгией  
твой Бернардо

(Опубликовано в “*Sognando*” “*The Dreamers*”. Под редакцией Фабьена С. Жерара. *Ubulibri, Milano, 2003*)

\* \* \*

### *Материалы*

ИЗАБЕЛЬ: *Я появилась на свет на тротуаре Елисейских Полей в 1959 году. Знаешь, что я сказала?*

МЭТЬЮ: *Нет. Что?*

ИЗАБЕЛЬ (кричит): *“Нью-Йорк геральд трибюн”... “Нью-Йорк геральд трибюн”...*

(Из “Мечтателей”)

---

1 “*Le parti des choses*”, также “*Le parti pris des choses*” (фр.) — “На стороне вещей”, сборник стихотворений в прозе Франсиса Понжа (1942).

## 2. УЧИТЕЛЯ И ПОПУТЧИКИ

---





## Аттилио Бертолуччи/1

---

### *Отец-поэт*

**М**ОЙ ОТЕЦ, ДОЖИВШИЙ ПОЧТИ ДО ДЕВЯНОСТА лет, и моя мать, которая еще жива, сыграли основополагающую роль в моей жизни. Наша взаимосвязь всегда была так сильна и крепка, что мое детство, это подобие рая, растянулось во времени, продлившись неестественно долго.

Я научился читать на стихах отца. Одно стихотворение, посвященное матери, “Белая роза”, особенно поразило мое воображение. Прочитав его, я пошел искать розу в нашем саду и нашел ее. Отец всегда говорил о микрокосмосе деревенского дома, где мы жили до переезда в Рим, когда мне было двенадцать лет. В его стихах я находил свет, пейзажи, предметы, которые прекрасно знал, потому что видел их в жизни. Это позволило мне с юности постичь, сколько поэзии во всем, что окружает нас, даже если мы часто этого не осознаем.

Итак, мое детство неумеренно растянулось, особенно благодаря таким ярким, таким тесным, даже в каком-то смысле “болезненным”, отношениям с отцом. И действительно, закончилось оно только с его смертью, не позволив мне пережить юность, молодость, полную зрелость. Фактически я без паузы перешел от детства, в крайнем случае от подросткового воз-

раста, прямо к старости. Благодаря поэзии моего отца я жил в наваждении, том чудесном наваждении, которое и есть поэзия.

(Запись встречи со студентами факультета искусств, музыки и зрелищ Туринского университета, опубликованная в "La valle dell'Eden", pp. 10–11. Lindau, Torino 2002. Запись Эльфрики Бьянки под редакцией Паоло Бертетто и Франко Проно)

---

## Аттилио Бертолуччи/2

---

### *А я где был?*

**Я** удивлен, тронут, растерян. С самых первых страниц мне казалось, что “Дом поэта” меня ждет. Быть может, и я, сам того не зная, ждал “Дом поэта”. Редко так ждешь встречи с книгой, но это становится неизбежно после волнующего открытия двадцати четырех летних сезонов, прожитых Паоло Л с моими родителями в деревне, откуда происходят Бертолуччи, на высоте тысячи метров в Верхних Апеннинах над Пармой. Паоло Л — так мой отец обозначал Лагацци<sup>1</sup>, но я не знаю, слышал ли он, чтобы его называли этим шуточным и ласковым именем.

Число “24” приобрело для меня, таким образом, таинственную, почти угрожающую силу. Время, проведенное Паоло с моими отцом и матерью, было важным, и это чувствуется страница за страницей, лето за летом. Каникулы, как известно, полны повторов, как путь в Казаролу, все те же одинаковые названия деревень, догоняющих друг друга на пути от Пармы через Лангирано, через Корнильо, к Казароле на высоте тысячи метров, до которой опять добрался Паоло Л.

---

<sup>1</sup> Лагацци Паоло (р. 1949) — итальянский писатель и литературный критик.

Лето тогда было бесконечным, и таким же (легким?) казалось чувство, соединяющее моих родителей и их гостя и вызывающее во мне такое сильное волнение, что его почти невозможно описать.

Я задаюсь вопросом: а я где был?

Сначала едва заметными водяными знаками, а потом все яснее проступил соблазн Паоло, Аттилио и Нинетты предаться игре в сына и родителей. Она естественна и приносит радость: кто смог бы от этого отказаться, имея возможность столько времени быть с моими родителями? И с Паоло, всегда появлявшимся в доме в нужный момент, который он, обладающий японским аватаром, называл чайной церемонией. Паоло, спутник ежедневной литургии моего отца, соблюдал ее правила и сроки и постепенно перестал отличать ее от любимых стихов, литургии, которую другие дети упорно саботировали, безуспешно пытаясь вырваться из этого поэтического пузыря.

Но больше всего меня волнует отождествление — это сильное слово, но другое мне не приходит в голову — Паоло с Аттилио. После появления “Дома поэта” никто, кроме Паоло, не сможет прочесть апеннинские стихи Аттилио, обладая особым знанием, полученным во время их чудесного общения. В этом секрет книги. Для Паоло произошло короткое замыкание стихов и тех мест, и растений, и животных, и вьючных осликов, и раскрывающегося вида долины, которую с каждым летом он узнавал все лучше и лучше, находя в стихах, которые мог прочесть наизусть, ее тщательно составленную и зашифрованную карту. Изучив на досуге в одиночестве Казаролу, эти мхи, эти камни, почти потрогав их, он обнаружил тесную связь этих ландшафтов с Аттилио, а впоследствии и с самим собой.

Аттилио и Паоло говорили, говорили, и не только о поэзии, я это знаю, но и об искусстве, о кино, обо всем. В тяжелые моменты (тревожное состояние Аттилио, то, что он называл “необходимой болезнью”, было очень заразным) их большая дружба — это слово кажется мне сейчас упрощенным

и ограниченным, — должно быть, испытывала и трудности. И я видел, как они тогда вместе укрывались в иллюзиях поэзии, в кокон Аттилио, куда больше никто никогда не получал доступа.

Аттилио прятал его из своих наваждений, неврозов и заклинаний, а Паоло участвовал с деликатностью незаметного и скромного свидетеля. Это и было волшебным местом отождествления Паоло Л с моим отцом, с местом, где рождается поэзия, единственное для обоих большое утешение. “Дом поэта” пропитан им с первого до последнего слова.

Я продолжаю себя спрашивать: а я где был?

(Опубликовано в “Paolo Lagazzi. La casa del poeta”. Garzanti, Milano, 2008)

---

## Жан-Люк Годар

---

### *Versus Годар*

**Л**юбящему дозволено все? Например, подсматривать сквозь жалюзи, или отыскивать в одежде любимого человека знаки его интимности, или рыться в его карманах, чтобы дотронуться до предметов, доказывающих его измену, а заодно и само его существование...

Поддерживаемый своей любовью к кино Годара, я ловлю в мутной воде и обнаруживаю “вульгарность” Годара, драгоценную, какой может быть только “реальность”.

Я говорю о двух последних фильмах Годара, которые я недавно посмотрел в Париже, сразу после окончания перезаписи, в такой последовательности: “Две или три вещи из того, что мне о ней известно”, пять минут перемены (это слова Годара, или, как он мне сказал, смеясь, “конец первой серии”); затем “Сделано в США”. Я думаю, Годар ждет одного рассуждения по поводу обоих фильмов: однажды летом в пятницу он закончил снимать “Сделано в США”, а в следующий понедельник начал “Две или три вещи”. Он одновременно монтировал оба фильма, вероятно в монтажных залах, сообщающихся как гостиничные номера для скрывающихся пар. Еще одно прозаическое замечание: порядок, в котором Годар демонстрировал

эти фильмы, позволяет предположить, что он предпочитает картину “Сделано в США”, показанную последней.

Годар, должно быть, великий пожиратель газет: оба его фильма берут начало из прессы последних месяцев. Идея “Двух или трех вещей” основана на происшествии, о котором он прочитал в “Нувель обсерватор”: замужня женщина лет тридцати, мать двоих детей, живущая в большом безликом доме на окраине, занимается проституцией всякий раз, когда ее охватывает желание превратиться из матери семейства в потребительницу всех товаров, предоставленных неокapитализмом в распоряжение французских женщин — одежды от Пако Рабана, очков-стрекоз на пол-лица, фотоаппаратов “полароид” и т.д., — вещей, которые ее муж, автомеханик и радиолобитель, не может ей купить. Что до “Сделано в США”, то фильм вырастает из дела Бен-Барки, сценарий написан так, будто к нему могли приложить руку Дэшил Хэммет и Аполлинер, при этом Анна Карина играла роль Хамфри Богарта, а сам Годар — Говарда Хоукса.

Наступает страшный момент, миг выбора, к которому Годар — не без мазохизма — нас вынудил, когда решил снять два фильма в одно и то же время и показать их нам один за другим. Таким образом, его победа будет и его поражением, а его поражение — и его победой. Тогда как в основе картины “Две или три вещи” — бытовое происшествие, фильм “Сделано в США” вырос из политического убийства. Призовем на помощь Ролана Барта, который объяснит нам разницу между двумя состояниями дела: политическое убийство — это всегда, по определению, частичная информация, неизбежно отсылающая к ситуации до убийства и вокруг него, а именно к “политике”. Происшествие, напротив, это абсолютный тип информации, точнее, это имманентная информация. Оно формально не отсылает ни к чему, кроме самого себя. Но Годар шокирующим образом переворачивает это правило с ног на голову: в “Сделано в США” сохраняется структура трагически замкнутая, а происшествие из “Двух или трех вещей”, которое должно было бы оставить в неприкосновенности свою красоту и смысл

как имманентные единицы, раскрывается, как один из тех странных, невероятного вида цветков, какие мы видим в снах или галлюцинациях, цветков, которые не прекращают раскрываться, продолжая обнаруживать в своих лепестках новые сущности, новые растительные построения, непредсказуемые, как непредсказуемы резонансы смыслов и их протяженность во сне.

В “Сделано в США”, политическом фильме, отказавшемся от политики, свобода которого парализована идеологическим конформизмом, цвета теряются в великолепии собственной яркости — красные, синие, зеленые цвета никогда не были в кино такими красными, такими синими, такими зелеными — и все кажется очень похожим на “Атлантик-Сити”, так же как “Альфавиль” должен был быть похожим на Париж, но, наоборот, слишком приближается к “Атлантик-Сити”. Точно так же “крутые”, которые должны были бы наводить на мысли о франко-марокканских гориллах, оказываются, в большей или меньшей степени и вопреки Годару, слишком “крутыми”, и, в итоге, всего лишь “крутыми”. Тем не менее, хотя “Сделано в США” из этих двух фильмов мне нравится меньше, потому что он слишком годаровский, чтобы быть настоящим хорошим Годаром, в нем есть неожиданности, резкие толчки, от которых сотрясается весь его костяк, затем структура восстанавливается, укрепляется, закрывается, становится антигодаровской.

Я имею в виду смерть второстепенных персонажей, которых у Годара убивает Анна Карина, это высочайшие моменты фильма: старик со странным восточным акцентом, или писатель — двойник Бельмондо, или параллельный полицейский, существуют прежде всего благодаря пулям, которые они в какой-то момент встречают в фильме, благодаря крови и благодаря Карине, которая, выстрелив, обращает на них долгие взгляды, полные сострадания. Годар дает им жизнь, умертвляя их по одному, и в конце мы оказываемся в окружении поэтических смертей этих второстепенных героев.

Но именно в “Двух или трех вещах из того, что мне о ней известно” — тут пришло время сказать, что на самом деле это



известно не о Марине Влади, а о самом Париже<sup>1</sup>, — я действительно испытал наслаждение от “вульгарности” Годара. Я называю “вульгарностью” его способность, его склонность жить день за днем среди простых событий, населять мир так, как это делают журналисты, всегда умеющие вовремя подоспеть к событию и расплачивающиеся за эту пунктуальность, перенося ее последствия, хотя бы и недолгие, как горение спички.

Эта “вульгарность” — в слишком большом внимании ко всему происходящему, и за него мы глубоко признательны Годару. Годар подвергается этому риску ради нас, потому что говорит непосредственно с нами и для нас, чтобы помочь нам, людям, живущим с ним рядом, именно по этой причине всегда кажется, что он обращается к кому-то очень близкому, а не к вечности. Даже такое целостное событие, как в “Двух или трех вещах”, которое само по себе могло стать исчерпывающим, превращается в “средство”, “проводник” разговора, касающегося всех нас. Проституция женщины, главной героини фильма, всего лишь бледное отражение той проституции, к которой мы все, с теми или иными различиями, приспособились, но с меньшей невинностью, чем Марина Влади, без ее животной, крестьянской нежности.

Этот новый Годар, временами переполненный гневом и жалостью, одним-единственным жестом обнимает бесчисленные души, скрывающиеся за бесчисленными окнами больших домов окраин, о которых никто не стал бы сожалеть, если бы наводнение или бомба навсегда стерли их с лица земли. Свет становится розовым и синим на легко проницаемых стенах HLM<sup>2</sup>. Мы узнаем этот свет, его звучание нам знакомо,

---

1 В итальянском языке все названия городов — женского рода, “она” — это и героиня, и Париж.

2 HLM (*habitations à loyer modéré*) (*фр.*) — социальное жилье, т.е. жилье, сдаваемое малоимущим семьям за низкую арендную плату благодаря финансированию государства, как правило, в окраинных районах.

это свет рабочих дней, сред или четвергов, в колониях, которые не знают, что они колонии (я забыл сказать, что в “Сделано в США” кажется, что все происходит между десятью утра и шестью вечера, июльским воскресеньем с почти пустыми бистро, скучным для тех, кто остался в городе). В течение всего этого времени кто-то говорит сам с собой в соседней комнате, и стены так тонки, что все, что он говорит, ясно доносится до нас, как слова священника из-за решетки исповедальни. Это Годар, он произносит свой монолог тихим голосом, как диктор, прооперированный от рака горла, и он выкладывает все свои размышления о кино и о кинематографическом стиле; задает себе вопросы и сам себе отвечает, протестует, подсказывает, иронизирует, объясняет нам, что планы, будь они сняты панорамой или с тележки, это все равно всегда планы независимые, с собственными резонансом и благородством, и что не надо слишком заботиться о монтаже, потому что в любом случае порядок возникает в тот момент, когда мы выстраиваем один план за другим, он говорит нам, что, в сущности, один план стоит другого (Росселлини это знал), что если в них действительно есть поэтический заряд, отношения между ними возникнут вопреки всему... Когда в его необыкновенно духовной речи появляется легкая дрожь — а это часто случается, — нас как будто охватывает предчувствие надвигающейся трагедии: герои “Двух или трех вещей из того, что мне о ней известно” закончат свой день, умерев или выключив ночник рядом с кроватью. В чем нет большой разницы.

(*Versus Godard*, опубликовано в “Cahiers du Cinéma”. Январь 1967, № 186)

---

## Новая волна, Годар и “Кайе дю синема”

---

*Я дал бы себя убить за кадр Годара*

**К**огда я снял свой первый фильм, “Костлявую куму”, мне был двадцать один год. На первом интервью я попросил журналистов, чтобы оно проходило по-французски. Они посмотрели на меня в недоумении и спросили почему. Я ответил, что кино говорит по-французски. Я был безумно влюблен в “новую волну”. В 1959 году, сдав экзамены на аттестат зрелости, я провел лето в Париже, где посмотрел “На последнем дыхании”. Когда несколько лет спустя я снял свой первый фильм, мне казалось, что я гораздо больше принадлежу французскому кино, которое обожал, чем итальянскому. Это уже не было героическим временем Росселлини, Висконти, Де Сика. Был Антониони, снимавший прекрасные фильмы, но больше всего было комедий по-итальянски, которые я, доходя до крайности, считал последней степенью деградации неореализма. Их социальные темы, их герои были чем-то вроде розового неореализма. Таким образом, я выбрал свою национальность. В душе я считал себя французским режиссером. Я видел фильмы Годара, Трюффо, я встречался с Аньес Варда и Жаком Деми, но главное, я встретил “Кайе”, журнал, который в Италии можно было иногда найти, но только в опре-

деленных местах. Он тогда еще носил свою желтую униформу. Это был переходный момент: кинокритики из “Кайе” становились режиссерами. Мне часто случалось читать критические тексты, написанные моими любимыми кинематографистами. Настоящая встреча произошла в 1964 году в Каннах, где я был со своим вторым фильмом — “Перед революцией”, почти единогласно отвергнутым итальянской критикой. Ко мне подошел Жан-Люк Годар, который в конце показа выходил к публике, чтобы сказать, как ему понравился фильм. Сразу после этого ко мне пришли два-три молодых критика из “Кайе”: Жан Нарбони, Жак Бонтан, может быть, еще Комолли. Я почувствовал, что журнал меня усыновил. Я жил мифом французского кино, и это было незабываемое ощущение.

Кто не знал кино шестидесятых, “не знает, что такое сладость жизни”. Все началось с протеста против “cinema du rара”, папенькиного кино, потом получили успех у публики первые фильмы Жан-Люка и Франсуа. Я был помоложе, но в Каннах, в Пезаро или на других менее крупных фестивалях мы встречались и чувствовали себя не только людьми одного поколения, но членами виртуальной или идеальной группы, в которой были канадцы, итальянцы, молодые американцы, бразильцы, такие как Глаубер Роша, Густаво Даль, Пауло Сезар Сарасени. Во время этих встреч кипели страсти, мы жили в полной благодати, и объединяло нас ощущение, что кино — это центр вселенной. Я имею в виду, что если я снимал фильм, кино влияло на него больше, чем жизнь, или, лучше сказать, жизнь влияла на него через кино. В то время я говорил с вызовом, что мог бы убить или дать себя убить за план-эпизод Годара. Именно Годар, снимавший по два-три фильма в год, представлял нас лучше всего, благодаря своей кальвинистской строгости и своей способности заключать весь мир и все, что существует вокруг, в свои ладони. Некоторые фильмы Годара привязаны к определенному времени — осени 1964-го или весне 1965-го. Эти фильмы плавают на поверхности настоящего, идет постоянный обмен между настоящим и кино Годара. Я помню,

что когда снимался “Перед революцией”, вышло “Презрение”. Оно шло в Милане, но не в Парме, где мы снимали. Однажды вечером, после целого дня работы, страшно усталый, я помчался на машине в Милан, чтобы отдаться красоте “Презрения”. Во всех нас остался след того периода, во мне, в друзьях из моего поколения, Глаубере Роша, Джанни Амико, Джиме Мак-Брайде и других. Мы практически составляли секту.

(“Je me serais fait tuer pour un plan de Godard”. Опубликовано в “Cahiers du Cinéma”. Апрель 2001, № 556)

---

## Пьер Паоло Пазолини

---

### *Ковбой уединенной долины*

Ах, то, что ты хочешь знать, мальчик,  
Останется неспрошенным, потеряется несказанным.

**Я** НЕ МОГУ НАЧАТЬ ЭТИ КРАТКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ, не процитировав последние две строчки стихотворения “Мальчику”, написанного Пазолини в 1956–1957 годах. Мальчиком был я, и когда я сегодня перечитываю слова Пьера Паоло, они звучат как нежное и грустное пророчество. За годы нашей дружбы смысл этих строк претерпел множество изменений, развиваясь вместе с нашими отношениями, и стал в конце концов его скрытой сердцевинной, символом, девизом. На опасном и притягательном пустыре невысказанных отношений двух разновозрастных друзей мы эти строчки шептали, кричали, их требовали, ими попрекали и манипулировали в зависимости от развивающихся потребностей нашего сообщничества. Вплоть до волнующего обмена ролями между “мальчиком”, который хочет знать, но не может спросить, и “поэтом”, который знает, но не может сказать.

Все это зародилось в начале пятидесятых, вскоре после переезда моей семьи в Рим. Однажды в конце весны, в воскресенье, после обеда я пошел открывать дверь в нашей квартире на улице Карини, 45. За дверью стоял молодой человек в тем-

ных очках, с немного разбойничьим вихром, одетый в темный нарядный костюм, белую рубашку и галстук. Уверенно и мягко он сказал, что у него встреча с моим отцом. Меня насторожила какая-то сладость его голоса, а главное, то, что мне казалось “слишком воскресным” маскарадом. Отец отдыхает, а вы кто — моя фамилия Пазолини — сейчас я схожу посмотрю. Я закрыл дверь, оставив его на лестничной площадке. Отец как раз встал, я все ему рассказал: он говорит, что его зовут Пазолини, но, по-моему, это вор, я закрыл перед ним дверь. Ну и хохотал же отец! Пазолини прекрасный поэт, беги, открой дверь. Жутко смущенный, с пылающими щеками, я его впустил. Он посмотрел на меня с такой нежностью, какую никто никогда не сможет передать. Он знал, в отличие от меня, что “нет такого намерения палача, которое не было бы подсказано взглядом жертвы”, — так он напишет много лет спустя.

Ночью мне приснилось, что в молодом поэте скрывался ковбой в черном из фильма “Шейн”: во сне Пазолини и Джек Пэланс сливались в одном блестящем черепе. Пройдет много лет, прежде чем я пойму, что в тот момент, на той лестничной клетке я вызвал и материализовал сущность мифа и абсолютно слепо, как может позволить себе только четырнадцатилетний мальчик, доверил ему сущность моей души и моего сердца.

Невозможно выразить то, что я хочу назвать моими привилегированными моментами. С тех пор как я научился писать, я писал стихи. Отец был первым (и единственным) читателем, моим щедрым и неумолимым критиком. К шестнадцати годам мое поэтическое производство стало сильно оскудевать. “Ты садишься на мель...” — язвил отец. На самом деле я летом снял мой первый фильм, “Канатную дорогу”, — десять минут на 16-миллиметровой пленке. Это было не только подходящей инициацией для шестнадцатилетнего режиссера, но еще и ошеломляющим открытием, что существует альтернатива поэзии, превратившейся для сына поэта в липкую ловушку.

В 1959 году семья Пазолини (Пьер Паоло, Сузанна и Грациелла Кьяркосси) переехала на улицу Карини, 45. Мы жили на шестом этаже, они на втором. Я вновь начал писать стихи, чтобы можно было постучаться к Пьеру Паоло и дать их ему почитать. Написав стихотворение, я вприпрыжку сбегал по лестнице с листочком в руке. Он был очень скор в чтении и в оценке. Все продолжалось не более пяти минут. Эти встречи я стал про себя называть “привилегированными моментами”. Результатом стала стопка стихов, к публикации которых Пьер Паоло подтолкнул меня три года спустя. Кто знает, что подумал мой отец, разжалованный без объяснений в “читателя номер два”.

Наступила весна 1961 года, и Пазолини, встретив меня в подъезде, объявил, что будет снимать фильм. Ты всегда говоришь, что тебе так нравится кино, вот и будешь моим ассистентом. Я не знаю, сумею ли, я никогда не был ассистентом. Я тоже никогда не снимал фильмов, отрезал он.

Это был фильм “Аккаттоне”, с ним привилегированные моменты стали более интенсивными, стали нагромождаться, обволакивать меня, кружить голову. Они начинались в полвосьмого утра в гараже под нашим домом. Я ждал его, сонный. Со своим обычным небольшим опозданием между машинами появлялась тень. Это был Пьер Паоло с грустной и кроткой улыбкой. Мы выезжали на его “джульетте” в сторону Торпиньяттары, Мандрионе, окраинного района Гордиани, другого края света.

Мы разговаривали. Иногда начинали сразу, иногда через несколько минут, а бывало, что мы оба приезжали на съемочную площадку, так и не раскрыв рта, как это бывает во время психоаналитического сеанса. И как во время такого сеанса, у меня возникало ощущение, что его слова раскрывали мне тайны, которые никто никогда не узнает. Часто он мне рассказывал, что ему снилось прошедшей ночью, и меня поражало, что сквозь все защитные экраны часто возвращалась тема страха перед кастрацией. Я наивно призывал его использовать свои сны в сцене, которую мы должны были снимать утром,



чтобы в фильме отразились грезы ночи, как наши сны отражают события дня.

Я заметил, что арки мостов, арки римских акведуков, арки туннелей, арки, замыкающие повозки цыган, все арки, которые нам встречались на пути, неизбежно вызывали у него вздох. С этих вздохов началось мое любопытство к его гомосексуальности и к гомосексуальному миру вообще. Он говорил со мной с радостью, но с некоторыми предосторожностями. Бесстыдное невежество моих двадцати лет было вызовом и угрозой, это его веселило и придавало жизненных сил. Так я узнал о берегах Тальяменто, о его друзьях, живших под мягким солнцем Фриули, компаниях уличных ребят, бродящих от деревни к деревне, о его вечно юной матери Сузанне... Естественный, изысканный, полный благоговения мир, мир, который я уже знал по читанным и перечитанным стихам и который теперь возвращался как ветер, раздирающий слишком большим счастьем. Привилегированные моменты. В “джульетте” пахло окурками, хотя я никогда не видел Пьера Паоло курящим. Мы останавливались в баре в Пиньето, нас тут же окружала съемочная группа, но главным образом его друзья, те, кто звали его “Па”.

*...ставьте, сставьте, Тонино,  
пятидесятый — не бойтесь,  
пусть свет прорвется — мы снимем  
с этой тележки наперекор природе!*

Опыт с “Аккаттоне” был отравляющим и драматичным. От моей первой работы на настоящей съемочной площадке настоящего фильма я ждал всего, но только не присутствия при рождении кино. Как известно, Пазолини вышел из мира литературы, поэзии, критики, филологии, истории искусства. С кино он встречался в основном в качестве писателя: ему принадлежит несколько хороших сценариев, но это были отношения нерегулярные, неровные. Он говорил, что любит Чаплина

и “Жанну д’Арк” Дрейера, которых он смотрел в первых послевоенных киноклубах, однажды я подсмотрел в темноте его слезы в конце “Управляющего Сансе” Мидзогути. Но тогда он уже ходил в кино, особенно по воскресеньям на окраинах, чтобы купить билет своим друзьям. С самого первого дня я видел превращения Пьера Паоло: раз за разом он становился то Гриффитом, то Довженко, то братьями Люмьер... Его точкой отсчета было не кино, которое он мало знал, но, как он сам много раз заявлял, сиенские примитивы и алтарные картины. Его кинокамера была пригвождена к лицам, телам, баракам, бродячим собакам в солнечном свете, который мне казался болезненным, а ему напоминал золотой фон: каждый кадр был построен фронтально и в конце концов превращался в часовню люмпен-пролетарской славы. При всем при том, день за днем снимая свой первый фильм, Пазолини стал изобретать кино со страстью и непосредственностью человека, который получил новое выразительное средство и не может не овладеть им полностью, не стереть его историю, не дать ему новых источников, не выпить всю его сущность, как при жертвоприношении. Я был его свидетелем.

Одной из моих задач было следить, чтобы актеры выучивали диалоги наизусть. Почти все актеры были сутенерами, на римском диалекте — “паппони”, и скоро я стал их доверенным лицом. Некоторые из них, странным образом те, кто казались наиболее мягкосердечными, опекали до трех-четырех проституток. Их ночи были беспокойны, и они делились со мной тревогой, которая овладевала ими ближе к рассвету: если девочки придут домой усталые и не найдут готового дымящегося соуса для макарон, они завтра способны на меня заявить за злоупотребления. Сочувствуя их драме, я позволял им тайком уезжать с ночных съемок, так, чтобы никто не заметил. Кроме Пьера Паоло, который все видел и одобрял мое сострадание.

Каждый день Пьер Паоло продолжал открывать для себя кино. Однажды утром он сказал мне, что хотел бы сделать

съемку с тележки. Мое сердце учащенно билось, пока рабочие бросали куски рельсов на грунтовую дорогу периферии, поднимая облачка пыли. Камера должна была опережать Аккаттоне, шедшего к бараку, удерживая его крупный план все время на одном и том же расстоянии. Разумеется, для меня это стало первой съемкой с движения во всей истории кино.

Пазолини перешагнул за эту камеру на тележке в пространство, открывающееся за спиной Аккаттоне, за холмистые облезлые луга, за последние бараки Южного Рима, за Матеру на юге Юга, в сторону Уарзазате, Сана, Бактапура. Однажды изобретя кино, он продолжал создавать свою историю кино, и на этом пути он был все больше похож на загадочного ковбоя в черном из “Шейна”. Его превращения не знали остановок. В кино он сумел пережить все. Он перешел от сакральной прямолинейности примитивного стиля к истерзанному и изысканному маньеризму собственного языка, к страшным и возвышенным видениям “Сало”.

За те пятнадцать лет, что стремительно пролетели между “Аккаттоне” и ночью 2 ноября 1975 года, Пьер Паоло создал себя как режиссера. Но это стало возможным, потому что человек, сумевший попросить Тонино Делли Колли снять это первое, чудесное “движение наперекор природе”, был гораздо больше, чем режиссером.

(Опубликовано в: “Per il cinema. Pier Paolo Pasolini”. Под редакцией Вальтера Сити и Франко Дзабалы. Mondadori, Milano, 2001)

---

## Альберто Моравиа

---

### *Его слова — архитектура*

**М**ОРАВИА И ПАЗОЛИНИ ВЫСТРОИЛИ себе дом в Сабаудии, кажется, лет пятнадцать-двадцать назад. Ближе к горе, к “Профилю Цирцеи”. Я очень хорошо помню первый раз, когда я был в Сабаудии, и это воспоминание связано с Моравиа. В 1958 году, когда мне было семнадцать лет, Моравиа позвонил моему отцу и сказал: “Поехали со мной, я буду искать дом на побережье Сабаудии, в дюнах”. А отец взял с собой меня. Это место прекрасно. Сейчас оно не очень сильно изменилось, потому что, к счастью, законом было запрещено строить там новые дома. Дом Моравиа не подошел. Возвращаясь, мы остановились в самой Сабаудии выпить кофе. Я помню, как Моравиа, отец — и я тоже, подражая им, — были оскорблены уродливостью фашистской архитектуры Сабаудии.

Блиц-бросок в будущее: двадцать лет спустя, 1978 год. Я снимаю “Луну” как раз в доме на пляже Сабаудии, и волшебным образом город с ужасной фашистской архитектурой становится прекрасным. Это тайны развития вкуса, того, как вкус выделяет невероятные трюки: что было неприемлемо в 1958 году (потому что фашизм был слишком близким воспо-

минанием, из-за исторической памяти эстетики было недостаточно, чтобы спасти местность), в 1978 году оказалось прекрасным.

Моравиа и архитектура. Мне приходит в голову вещь, которая всегда меня поражала. Каждый раз, когда выходила книга Моравиа, мне хотелось снять по ней фильм, и после “Конформиста” тоже. Однажды я готовился к съемкам такого фильма, почти сделал его. Но в последний момент отказался. Книга называлась “1934 год”. Сблaзн всегда очень велик, потому что книги Альберто нелитературны, они не покрыты тем слоем литературной пыли, который отталкивает кинокамеру или даже становится для нее непроницаемым. Напротив, мне кажется, что, если посмотреть на страницу Альберто против света, свет, касаясь слов, почти создает тень, как будто слова — это барельефы, которые, если рассматривать их вблизи, превращаются в архитектурные конструкции.

Что это за архитектура? Архитектура в стиле двадцатого века, может быть, как улица в Париоли. Может быть, даже как в Сабаудии, той Сабаудии, что была отторгнута в 1958 году и потом возвращена в семидесятых. Вчера с друзьями, с которыми я отдыхаю в Сабаудии после трудов на съемках “Под покровом небес”, мы долго шли по пляжу и дошли до дома Альберто и Пьера Паоло. Это было больше чем прогулка, почти паломничество. Паломничество, надо сказать, веселое. Октябрь, светило солнце, мы все были в хорошем настроении. Остановились у этого очень простого дома: куб, разделенный ровно пополам, терраса слева, терраса справа. Если смотреть с моря, у Пьера Паоло была левая половина, а у Альберто — правая. К сожалению, Пьер Паоло смог там провести мало времени. А вот Альберто постоянно приезжал, почти каждое лето. Как правило, летом с ним была Дача.

Я дружу с Альберто очень-очень давно. Я помню годы, когда мне было от двадцати до двадцати трех лет: почти каждый вечер мы ужинали с Альберто Моравиа, Пьер Паоло Пазолини и Эльзой Моранте, бывшей тогда женой Альберто.

Для меня это были невероятные ужины. Были дискуссии бурные, яростные и тем не менее счастливые. Я помню, что Эльза была очень агрессивной, очень суровой, она не допускала в других никакой легковесности. Говорили обо всем: о политике, о литературе, о поэзии, о путешествиях, которые Альберто и Эльза совершали вдвоем или с Пьером Паоло. Была поездка в Индию, потом Эльза одна ездила в Юкатан, в Мексику — вернувшись, она знала все о кактусах пейоте.

Часто эти дискуссии, которые, повторяю, были бурными, но счастливыми, затихали, тогда Альберто вставал и выходил, обходил дом кругом и возвращался в ресторан. Я вспоминаю эти ужины как мои университеты, мое образование. Потом я прочитал “Конформиста”, сначала мне его пересказала подруга, и так хорошо пересказала, что я решил снять по нему фильм, еще не прочитав. Я начал писать сценарий и на каком-то этапе прочитал и саму книгу. В фильме есть некоторые вещи, которых нет в романе. Когда я сказал Альберто: “Смотри, в моем фильме есть один герой, слепой идеолог фашизма, которого нет в книге. И некоторые решения, и сам финал отличаются от романа”, он мне ответил: “Знаешь, я считаю, что, чтобы остаться верным книге, надо ей изменить”. На самом деле Моравиа хотел сказать, что, чтобы остаться верным духу, идее книги, нужно иногда изменить ее букве. Потому что у кино могут быть другие потребности, оно ступает на неожиданные пути, по траекториям, подсказанным реальностью. А Пьер Паоло, в соседней квартире, говорил: “Кино — это язык реальности, язык, через который реальность себя выражает”.

Я помню, что Альберто часто упоминал “Конформиста” как одну из любимых экранизаций своих романов, может быть, даже самую любимую. Несколько лет спустя, в 1972 году, я снимал “Последнее танго в Париже”, и там были эпизоды в которых Жан-Пьер Лео снимал фильм о своей девушке, которую играла Мария Шнайдер, и брал у нее интервью. У меня возникла идея попросить Моравиа написать тексты этих интервью, потому что он был великим интервьюером. Я до сих пор

помню несравненное интервью Стефании Сандрелли, в котором она необычайным и волшебным образом превращается в витгейнштейновское животное, что-то вроде феноменологического существа: я существую, потому что существую, играю, потому что играю. То же самое в другом его прекрасном интервью с Клаудией Кардинале. Я набрался смелости и попросил Альберто написать интервью для моего фильма. И оказался свидетелем удивительного явления природы. Я говорил Альберто, о чем приблизительно должна идти речь в интервью, например, о свадьбе — действительно, в фильме есть место, где Лео интервьюирует Марию Шнайдер, когда она примеряет в комиссионном свадебное платье, — и он, держа перед собой листок, пером (тогда он еще писал пером) начал писать не задумываясь; то есть вообще не было разрыва между мыслью и письмом, которое текло из его ума, сквозь руку, сквозь вены, прямо в перо и в чернила, образующие слова. Альберто вообще не отрывался от страницы, была какая-то невероятная непрерывность между мыслью и записью. Я никогда не видел, чтобы кто-то так писал, не думая. Но, очевидно, рассуждение и мысль содержались в самом акте письма. Потрясающее единство и синхронность. Кажется, я никогда не рассказывал эту историю. Так что если кто-то посмотрит “Последнее танго в Париже”, он теперь будет знать, что несколько интервью, которые Лео берет у Марии Шнайдер, написаны Моравиа, который, однако, не захотел, чтобы его имя появилось в титрах.

Еще одной экранизацией своей книги, которую Альберто любил, было “Презрение” Годара. Станным образом Годару удается быть моравианским иным способом, чем “Конформисту”. Фильм Жан-Люка архитектурен, как слова Моравиа. Я помню дом на Капри, дом Малапарте, где в какой-то момент оказываются герои фильма, планы Джека Пэланса на старой Аппиевой дороге: типичный дом американского продюсера в Риме. Архитектурно движущиеся кадры и тележки. Архитектура по-прежнему в стиле двадцатого века. Они движутся с места на место, придавая значение героям, но в первую оче-

редь обстановке. Камера может двигаться, когда герои сидят и разговаривают, бросает их и отдаляется, чтобы рассказать об интерьерах этого дома американского продюсера на старой Аппиевой дороге. И кроме того, фильм Годара берется за самую важную тему в жизни и творчестве Моравиа: ревность, доставленную, заявленную, вызванную к жизни тем, кто ее испытывает.

Когда Альберто умер, ему было восемьдесят три года. Он умер в Риме в девять утра, а в полдень в Лондоне родилась девочка Амандина, дочь Джона Малковича и Николетты, одной из моих ассистенток. Я подумал, что, может быть, Альберто перевоплотился в Амандину. Это было бы прекрасно.

Каждый раз я приступал к чтению критических статей Альберто о моих фильмах с трепетом, который иногда оказывался смешным. Однажды, рецензируя мой второй фильм, “Перед революцией”, он назвал его “После революции”, и вся рецензия строилась именно на концепции “после революции”.

Во всяком случае, рецензии Моравиа всегда были большим сюрпризом, его прочтение фильма было совсем иным, чем у любого другого итальянского кинокритика. Он вел тебя за руку, прихрамывая, как это ему было свойственно, какими-то исключительно своими путями понимания. Потом резко заканчивал, написав что-то вроде “Красивые съемки!”, как если бы речь шла о почтовых открытках. Его больше всего интересовала сердцевина повествования, интрига истории. Его интересовали действующие лица, психологические пути. Он всегда повторял: “Я имею некоторое отношение к большой ветви литературы, называемой экзистенциализмом”. Которая идет от Достоевского до Камю, а он говорил — до Пола Боулза. (К сожалению, я не смог показать ему “Под покровом небес”.) Он всегда был критиком, очень открытым к пониманию трудных, изысканных фильмов для киноманов. Хотя он был совершенно лишен инструментов, позволяющих получить удовольствие от определенного вида фильмов. Например,



у него совершенно не получалось испытывать удовольствие Барта от языка. Но какими-то своими, неизведанными путями он приходил к пониманию фильмов, ценных в первую очередь своим языком. Например, фильмы Штрауба, Марио Скифано. В общем, он был готов просто так, инстинктивно, оседлать тигра киноавангарда.

Люди представляют себе угрюмого Моравиа. Но, при всем его сердитом выражении лица, вел себя Альберто довольно забавно, он всегда был готов к шутке, к игре, даже к насмешке. Впрочем, шутил он всегда мягко, необидно: я никогда не видел, чтобы Альберто кого-нибудь оскорбил. Его уважение к другому человеку, наверное, принадлежит прошедшей эпохе, в сегодняшнем мире мне лишь очень редко удается найти подобное, поэтому я влюбляюсь в людей, в которых это вижу. Его уважение можно даже назвать почтительностью. Тем не менее он очень любил шутить, выдавал порой глупейшие остроты и сам над ними страшно смеялся. Последнюю я слышал несколько месяцев назад. Узнав, что планируется фильм о Будде, он, пихая меня локтем, сказал: “Я тебе сейчас скажу, отчего умер Будда”. И засмеялся. “Он умер от несварения желудка. Объялся”. И давай хохотать.

Моравиа дал мне возможность посмотреть на Италию тридцатых годов, Италию моих родителей, почувствовать, ощутить ее так, как — по утверждениям тех, кто полюбил “Конформиста”, — не могло быть свойственно человеку, родившемуся в сороковые и не пережившему эту эпоху. Меня вдохновил именно Альберто, созданная им атмосфера, его слова, выступающие как архитектурные рельефы в стиле двадцатого века. Можно было снимать на его страницах, прокатывать тележку с камерой среди его слов, как по улицам Париоли или ЭУР.

Почему я не снял “1934 год”? Я уже писал его сценарий, причем как раз в Сабаудии, типично моравианском месте. В конце концов сценарий получился неплохим, но у меня возникло страшное ощущение дежавю: опять тридцатые годы, опять фашизм, опять Моравиа. И я отступился, я снял в Китае

“Последнего императора”, бросив роман Альберто. Он очень расстроился, я знаю, что заставил его страдать.

Однажды, сразу после выхода “Презрения” Годара, я встретил Моравиа (которому фильм очень понравился), и он мне сказал: “Ты послушай, что говорит этот дурак Годар. Одной из газет он сказал, что “Презрение” “c’est un roman de gare”, один из тех романов, что продают на вокзалах. Тогда я ему объяснил, что, хотя это и казалось небольшим оскорблением, в устах Годара “вокзальный роман” — это огромный комплимент. “Вокзальными романами” были книги Дэвида Гудиса, романы Джима Томпсона, вся категория Б, американская серия “нуар”. Тогда Альберто у меня спросил: “Ты уверен, что ему нравятся все эти жуткие книжки?” А я: “Да, точно, “вокзальный роман” для Жан-Люка — это комплимент”. А Альберто: “Ну да, я так и знал. Иначе разве он стал бы снимать по нему фильм?”

(“Le sue parole sono come un’architettura”. Опубликовано в “Panta Cinema”. Под редакцией Энрико Гецци. Rizzoli, Milano, 1994)

---

## Энцо Сичилиано

---

### *Индийский принц*

**С** Энцо Сичилиано возникло то, что называется любовью с первого взгляда. Я ловил форель на муху в одном из озер в Апенниннах рядом с Пармой, на высоте больше тысячи метров. Вокруг была полная тишина.. Вдруг в воздухе раздалось: “Блеск ее улыбки ясной, как светило, мне сияет...” — это был баритон графа Ди Луна. Он шел из хвойного леса и волшебным образом заполнял всю котловину озера. Я вам открою секрет. Ни рыбаки, ни форель не любят, когда их отвлекают от их напряженнейших взаимоотношений. Так что я начал терять терпение. Но мое раздражение продлилось лишь несколько минут. Предо мной предстало странное видение: я увидел, что подходит Джорджо Бассани, искавший моего отца, его сопровождал молодой индийский принц, весь в белом, и чудесно пел эту арию.

Какое отношение имеет “Трубадур” к индийскому принцу? — спросил я себя.

Лето кончилось, я вернулся в Рим, и мы стали день за днем сплетать дружбу, состоящую из беспрестанных сопоставлений: наша культурная лихорадка подпитывалась открытиями, которые мы совершали вместе. Литература, музыка, поэзия,

театр, кино, любовь... Это было непрекращающееся удовлетворение, различные языки сливались и обогащались вопреки всем школьным правилам: мы шли против природы. В те первые времена мы были готовы пристраститься к разным языкам, не предпочитая ни одного из них. Мы вместе практиковали ежедневный поиск красоты. Мне весело вспоминать те времена.

Признаюсь, мне кажется, что еще не наступил момент сожалеть о друге, который продолжает так ярко жить во мне.

(Опубликовано в "L'officina di Enzo Siciliano" Алессандро Ланни, "Nuovi Argomenti", июль-сентябрь 2006 года, № 35. Mondadori, Milano)

---

## Серджо Леоне

---

### *Однажды в Италии*

**Б**ЫЛ 1967 ГОД. Я ЧУВСТВОВАЛ УЖАСНОЕ РАЗОЧАРОВАНИЕ, ПОТОМУ ЧТО ПОСЛЕ ПЕРВЫХ ДВУХ МОИХ ФИЛЬМОВ, “КОСТЛЯВОЙ КУМЫ” И “ПЕРЕД РЕВОЛЮЦИЕЙ”, Я ПЕРЕЖИВАЛ ПЕРИОД БЕЗДЕЙСТВИЯ, КОТОРЫЙ ДЛИЛСЯ УЖЕ ТРИ ИЛИ ЧЕТЫРЕ ГОДА. В ТО ЖЕ ВРЕМЯ У МЕНЯ БЫЛО ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО ВСТУПАЛО В ПЕРИОД УПАДКА: ЦЕННОСТИ, ВЫРАЖЕННЫЕ НЕОРЕАЛИЗМОМ, ПРЕВРАЩАЛИСЬ В КОМЕДИЮ ПО-ИТАЛЬЯНСКИ. КАК БУДТО НЕОРЕАЛИЗМ ИСЧЕРПАЛ СВОЙ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ИМПУЛЬС И ПОТЕРЯЛ НЕПОСРЕДСТВЕННУЮ СВЯЗЬ С ЖИЗНЬЮ. ТО, ЧТО МОЖНО БЫЛО УВИДЕТЬ НА ЭКРАНЕ, БЫЛО ЛИШЬ ИЗОБРАЖЕНИЕМ ИТАЛИИ НАЧАЛА ШЕСТИДЕСЯТЫХ, В САМЫЙ РАЗГАР ТАК НАЗЫВАЕМОГО “ЭКОНОМИЧЕСКОГО БУМА”. ЭТО БЫЛО МЕЛКОБУРЖУАЗНОЕ КИНО, ЦЕННОСТЕЙ КОТОРОГО Я НЕ РАЗДЕЛЯЛ. Я ЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ ИНОСТРАНЦЕМ В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ. ПОЭТОМУ Я С НЕТЕРПЕНИЕМ ЖДАЛ КАЖДОГО НОВОГО ФИЛЬМА СЕРДЖО ЛЕОНЕ. ЭТО БЫЛ ЕДИНСТВЕННЫЙ РЕЖИССЕР — ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ЧЕТЫРЕХ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ: РОССЕЛЛИНИ, ВИСКОНТИ, АНТОНИОНИ, ДЕ СИКА, — КОТОРЫЙ ДЕЛАЛ ЧТО-ТО ИНОЕ. Я ПОШЕЛ НА ПЕРВЫЙ ПОСЛЕОБЕДЕННЫЙ СЕАНС “ХОРОШЕГО, ПЛОХОГО, ЗЛОГО”. НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ У МЕНЯ РАЗДАЕТСЯ ТЕЛЕФОННЫЙ ЗВОНОК: “ЭТО СЕРДЖО, Я ХОТЕЛ БЫ С ТОБОЙ ВСТРЕТИТЬСЯ”. И Я ОТПРАВИЛСЯ К НЕМУ.

“Я тебя видел на первом сеансе “Хорошего, плохого, злого”. Почему тебе нравятся мои фильмы?” Я ответил: “Мне нравится, как ты снимаешь лошадиные задницы. Режиссеры обычно снимают лошадей сбоку, все эти их прекрасные очертания, или спереди. Очень немногие снимают их сзади, это не очень пафосно и совсем не романтично. Один из таких — Джон Форд, второй — ты”. Он очень этому обрадовался и сказал: “Прекрасно, я дам тебе написать сценарий моего следующего фильма”. В результате мы с Дарио Ардженто, который тогда работал кинокритиком, однажды утром отправились к Леоне домой. Он рассказал нам самое начало истории, только наметившуюся идею того, что станет потом фильмом “Однажды на Диком Западе”.

Он рассказывал нам истории, куски историй, со страстью рассказчика, оставшегося ребенком. Он смотрел на американский вестерн глазами мечтателя. Мы с Дарио начали писать, Леоне участвовал. Мы работали три или четыре месяца и написали очень длинный черновик сценария, страниц на триста-четыреста. Позже я прервал эту работу, чтобы начать съемки “Агонии”, новеллы, созданной вместе с Ливинг-театром, так что я попросил заменить меня в написании сценария.

Из моего наброска в “Однажды на диком Западе” сохранилось начало и сцена истребления семьи. Там не было диалогов. Я писал, думая об “Искателях”. Я втайне думал, что было бы грандиозно, если бы Серджио снял эту цитату, сам того не подозревая, снял бы то же, что у Форда, но заново придуманное мной. Когда я увидел фильм, там эта цитата была, но сделана она была невинно и правильно, без синефильских извращений. Я посмеялся над Леоне, и он страшно разозлился. Он говорил: “Я прекрасно знал, что это было!” А я: “Ничего ты не знал!” Забавно.

В течение долгих лет Серджио был уникален в панораме итальянского кино. Наверное, я должен сказать, европейского кино. Наверно, я должен сказать, просто кино. Это была невероятная смесь утонченности и вульгарности, хотя это

и неподходящее слово. Он черпал прямо из жизни. Иногда его фильмы были утонченными, как у Висконти, что-то вроде поп-элегантности. В других случаях он выискивал в героях более прозаические, более вульгарные черты. Как одни только первобытные кинематографисты умели, Серджио абсолютно верил в рассказываемую им историю. Точно так же в нее верила публика. Во взгляде героев Леоне ощущается весомость и напряженность эпического романа. Его фильмы хороши уже на поверхностном уровне. Разумеется, есть и другие уровни, но я думаю, что Серджио Леоне был особенно талантлив в мизансцене, в соотношении кинокамеры, человеческих тел в кадре и окружающего пейзажа. Леоне был щедр на идеи о том, как использовать кинокамеру, как оживить эмоции, как применить свои невероятные трюки. Вот почему я пошел на “Хорошего, плохого, злого” в первый день показа в три часа пополудни. Вот почему я должен был с ним работать.

(“Orbits: Once Upon a Time in Italy”. Опубликовано в “Film Comment”. Июль 1989. № 24)

---

## Джанни Амико

---

*Если не все, то очень многое*

**В** ПРОМЕЖУТКЕ МЕЖДУ СЕНТЯБРЕМ 1962 ГОДА, когда мы познакомились, и весной 1963-го, когда мы вместе начали переписывать сценарий “Перед революцией”, Джанни Амико открыл мне, среди прочих, Сартра, Джона Колтрейна и Глаубера Роша. Я угостил его пармским баптистерием, “Балом-маскарадом” и стихотворениями Капрони, который — сказал я ему — пишет стихи прежде всего для тебя. Однажды, когда кто-то из нас впервые упомянул Годара, произошла удивительная вещь. Мы оба только что посмотрели, каждый сам по себе, “Жить своей жизнью” на Венецианском кинофестивале и знали, что этот фильм изменил и нашу жизнь, и историю кино. Мы в ошеломлении посмотрели друг на друга. Разделить объект любви — это было таким сильным переживанием, что, двинувшись навстречу друг другу, мы не шли, а, казалось, парили. Мы могли бы обняться, но мы этого не сделали, может быть потому, что нас навсегда соединил наш секрет: благодаря любви к Годару мы преодолели силу земного тяготения.

Спустя много лет я пересмотрел в Каннах “Перед революцией”, где Джанни был не только соавтором сценария, но и продюсером. Я видел Джанни, проступавшего, как вода-



ной знак, парившего по всему фильму, разумеется, невидимого для других зрителей. Время от времени и я появлялся рядом с ним, и мы, уже удовлетворив нашу общую одержимость кино, принимались обсуждать кадр, который публика видела в этот момент. Я вдруг снова вижу, как прошу Джанни кратко сформулировать в одном из эпизодов “Перед революцией” свой кинематографический манифест, бывший и моим манифестом.

Это было лишь начало. Потом была целая жизнь интенсивнейшего общения, незабываемого, переполненного, как и любая жизнь, радостями и горестями, неожиданно прерванного 2 ноября 1990 года. Я хочу этим сказать, что взял у Джанни Амико если не все, то очень многое. Иногда давая что-то взамен.

Июль 2000

(Опубликовано в “Gianni Amico”. Под редакцией Ольмо Амико, Фьореллы Джованелли Амико, Энрико Виченти. Torino Film Festival, Torino, 2002)

---

## Энцо Унгари

---

### *Воспоминания об Энцо*

**Я** познакомился с Энцо Унгари в конце шестидесятых. Я приехал на несколько выходных дней в Телларо, а он еще жил в Ла-Специи. Я разыскал его, потому что хотел посмотреть, как выглядит единственный, или почти единственный, итальянский критик, который на страницах “Чинема & Филм” принял и в какой-то степени даже полюбил “Партнера”, мой страшно несчастливый, невезучий фильм, о котором я до сих пор вспоминаю с некоторой болью. Я хотел посмотреть на лицо типа, которому это понравилось. Я позвонил, он приехал на встречу на мопеде, и я почти сразу обратил внимание на некоторые его особенности. Я почувствовал, что от него исходят очень определенные ощущения: радость от акробатического ума, вылетающего в своих мыслях за пределы всех условностей, почти что за пределы морали. И еще я ощутил безграничную интеллектуальную ненасытность и способность предвосхитить моменты “интерактивности” задолго до появления самого этого слова.

Годы спустя Энцо попросил меня устроить долгий разговор о кино. Я согласился. Мы говорили дни напролет, почти никогда с утра, после обеда с более ясной головой, чем вече-

ром. Из этого получилось длинное интервью, которое Энцо дал мне перечитать. На этапе, который журналисты называют “расшифровкой”, Энцо уже немного поправил некоторые сказанные мной вещи или сделал их более ясными, вытащил из общего потока неопределенности, загадочности, он даже смог предугадать некоторые вещи, о которых я говорил не совсем осознанно.

Он проделал все это, настолько идентифицировавшись со мной и со всем тем, что я сказал, что я, кажется, принял все его изменения в моих ответах.

Зато я переписал некоторые из его вопросов. Это была своего рода игра: за кем останется последнее слово. В Энцо был сильнейший соревновательный дух, он летел на крыльях восхитительного, детского соперничества. Он был ненасытен во всем. Когда он поехал со мной в Китай на поиски натуры для “Последнего императора”, то выехал с маленьким чемоданчиком, а вернулся с баулами, забитыми самыми разными вещами, которыми он оброс в поездке.

Но, как я уже сказал, больше всего меня сблизило с ним и вызвало немедленное и длительное взаимопонимание полное отсутствие в нем морализаторства. Для того времени это было достаточно ново. Он принимал идею удовольствия, включая удовольствие от кино. В общем, идея удовольствия не обязательно должна была быть “правой”, как было принято думать среди “левых” того времени.

Когда Энцо умер, со мной, как и после смерти других очень близких друзей, вновь произошло странное явление: я решил о них не скорбеть, не носить по ним траура. Вероятно, сыграло роль мое подсознание. Я никогда не скорбел по-настоящему по поводу смерти Энцо и других друзей, ушедших навсегда. Потому что траур — это тяжелейший надгробный камень, в который замуровываются наши чувства к человеку, которого больше нет, и, кроме того, это способ удалить, отодвинуть, навсегда закрыть его, как могильной плитой.

Образ Энцо со мной, и он очень живой. Когда во время последнего Венецианского кинофестиваля я увидел на экране его интервью, услышал его голос, не было никакого разрыва между этим моментом и нашими последними встречами, многими встречами, так как с семидесятых годов и до 1985-го мы были очень близки. У меня не было никакого шока, когда я его вновь увидел, потому что я постоянно вижу его внутри себя. Это непрекращающееся, почти физическое присутствие, не придавленное никаким камнем.

(Опубликовано в книге: Enzo Ungari. "Proiezioni private. Confessioni di un amatore di film". Под редакцией Адриано Апра. Il Castoro, Milano, 1996)

---

## Марко Мелани

---

### *Вечера с Мелани*

**В**ЕЧЕРА С МЕЛАНИ БЫЛИ НЕСКОНЧАЕМЫ так же, как он хотел, чтобы никогда не кончались фильмы, которые он любил.

Когда мы углубляемся в шахты нашей памяти и боимся обнаружить их другими, более темными, полуобвалившимися, вдруг второстепенный проход, в который мы забредаем по ошибке, волшебным образом возвращает нас в мир воспоминаний. Здесь кристаллизуются самые близкие друзья, те, кто уже обитает в этих местах и больше не возвращается. Появление Марко Мелани предварялось характерным едким запахом, смесью сигарет, пирожных с кремом, спиртного, пота. Он говорит о Росселлини, точнее, о финале “Франциска — менестреля Божьего”, об эпизоде, который на его похоронах показывали десятки раз и который в конце концов обернул его гроб, как флаг цвета нитрата серебра. Для Марко удовольствие — первый двигатель размышлений о кино. Он это знает и этого не стесняется, так же как не стесняется своих страстей и дурных привычек. Мы слушаем в тишине его тосканский говор, счастливые тем, что именно он пробу-

ждает нас своей *amour fou*<sup>1</sup> к кино (наша собственная *amour fou*, наверное, засыпала?), мы ему благодарны, как это бывает каждый раз, когда младший друг или брат уничтожает все расстояния и неожиданно становится нашим ровесником, потом старше нас, нашим предводителем, остановите его!

(Опубликовано в книге Marco Melani. "Il viandante ebbro". Под редакцией Фабио Франчоне и Энрико Гецци. Falsopiano, Alessandria, 2002.)

---

---

1 Безумной любовью (*фр.*).

## Лаура Бетти

---

### *Тот самый призрачный эпизод с Марлоном*

**К**огда я начинал готовиться к съемкам какого-нибудь фильма, Лаура Бетти становилась восхитительно назойливой и все время спрашивала: “Какая у меня будет роль в этом фильме?” Она хотела участвовать в приключении, каким бы оно ни было. Я должен был придумать для нее какую-нибудь героиню и предупреждал, что, вероятно, ее придется вырезать из окончательного варианта. Мне нравится добавлять некоторые эпизоды как бы играя, но, когда фильм оказывается слишком длинным, они вылетают первыми. Окончательные варианты фильма — как караваны после обыска таможенников. Монтаж — это полицейская операция. В шестидесятые годы я хотел, чтобы мои фильмы состояли исключительно из сырого материала, чтобы они сохраняли грязь и хаос только что отснятого.

В “Последнем танго в Париже” очарование маленькой гостинички, где жил Марлон, подсказало мне мысль, что Лаура могла бы стать духом этого странного места. В Лауре я увидел воплощение мисс Блендиш, героини двух романов Джеймса Хедли Чейза — “Нет орхидей для мисс Блендиш” и “Плоть орхидеи”, по которому впоследствии Патрис Шеро снял одноименный фильм (“Плоть орхидеи”). Сначала появление

Лауры в роли мисс Блендиш было только игрой между ней и мной, но это зашло дальше еще и потому, что она утверждала, что в пятидесятые была очень близка с Марлоном Брандо. Лаура уверяла, что если бы Марлон вновь ее увидел, то получился бы эффект пирожного “мадлен”.

Однажды мы сняли этот эпизод. Она бродила в полумраке отеля, спускалась по лестнице и заставала Марлона в кухне. Между ними начинался короткий диалог, но и Марлон, и Лаура играли странно, как будто уже знали, что сцена будет вырезана, хотя еще никто этого не решил. Было что-то вроде тайного тройного сговора по этому эпизоду между Лаурой, Марлоном и мной. Они играли, как никогда не сыграли бы в фильме, прозрачно, деликатно, легко, как если бы неожиданно высвободили что-то интимное и незащищенное, но в очень мягких тонах. Это стало бы особенным, уникальным эпизодом, жаль, что он пропал. Я даже готов сказать, что мог бы снять его без пленки. Казалось, что Марлон и Лаура лишились своей физической консистенции, своей конкретности, они стали как будто прозрачными. В “Последнем танго в Париже” Лаура-мисс Блендиш была привидением, призраком, в прозрачном свете которого Марлон тоже становился призраком.

Я вырезал ее героиню и из “Луны”. Она играла подружку-зануду Катерины Сильвери, главной героини-сопрано. Это было существо, появляющееся из недр театра и извлекающее театр из своего чрева.

Я знаком с Лаурой примерно с 1960 года. Это Пьер Паоло отвел меня к ней домой на улицу Дель-Бабуино. Когда мы остались одни, она меня изнасиловала. Да, она взяла меня силой. Она возила меня в кинотеатры для автомобилистов и безлюдным днем, в этой атмосфере ожидания, насиловала меня в машине. Лаура в то время была красивой, как кошка, это была красота бродяги, захватывающая благодаря ее уму, благодаря силе ее личности.

Я помню один вечер, мне было девятнадцать лет и я еще жил с родителями. Было девять часов, мы ужинали. Не-



ожиданно раздался голос, звавший с улицы: “Бернардо, Бернардо...” Я страшно покраснел и вышел на балкон. Внизу, на улице, я увидел Лауру, а с ней еще одну женщину. Мне было страшно неловко, я извинился перед своей семьей и ушел с ужина. Вышел. Другая женщина была Адриана Асти. Они были неразлучными подругами. Они утащили меня с собой.

Я понимаю, что говорю о самом себе как о тупице, но дело было именно так. Я был в их власти. Кончилось тем, что Адриана украла меня у Лауры. Действительно, я предпочитал, чтобы мной пользовалась Адриана; Лаура была слишком мужественной, слишком властной, слишком мужиковатой. Адриана была более женственной, более нежной и очень мне нравилась. С этого момента они перестали общаться. Они так и не стали прежними подругами, и я переживал, что был причиной разрушения их дружбы. Я чувствовал себя чужаком, не знакомым с их миром, их лексикой, потому что они говорили на зашифрованном языке, а Лаура обладала безудержной словесной изобретательностью. Адриана тоже придумала свой лексикон, который был обобран Арбазино для разных целей.

Однажды — я вижу сейчас этот день в странном свете — я лег на рассвете и встал очень поздно. Я сидел в ресторане и обедал с Адрианой. Лаура подошла к нашему столу и сказала, что желает нам семь лет, семь месяцев, семь дней и семь часов несчастья. Как проклятие. Лаура была столь же щедрой, сколь и деспотичной. Нанеся кому-то тяжелый, жестокий удар, она тут же дарила какое-нибудь свидетельство крайней щедрости. Она не могла избавиться от такого резкого и непредсказуемого поведения. Это был ее способ переживать человеческие отношения.

Единственный, кого она действительно боялась, был Пьер Паоло. При нем она совершенно сходила на нет, впадала в состояние полного обожания. Но Пьер Паоло умел быть очень жестким. Он защищался от галопирующего вида Лауры, прикрываясь Адрианой как экраном.

Когда я позвал Лауру сниматься в “XX веке”, я хотел возместить ей роль, потерянную в “Последнем танго”, но в то же время это уже не было игрой: я должен был создать подругу для Аттилы, и она казалась мне идеальной. Аттила и Реджина были выразителями агрессивности класса хозяев. Реджина была бедной родственницей семьи Берлингьери, двоюродной сестрой Альфредо, оставшаяся без отца, которую так до конца и не примут. В отрочестве Альфредо катает ее на качелях, между ними начинается садистская игра, но Реджина, девчонка, на что-то надеется. Она начинает мечтать о любви, об отношениях с двоюродным братом.

Свадьба подталкивает ее стремительную деградацию, и она становится любовницей Аттилы. Она говорит что-то жестокое Аде, как будто хочет отравить ее. А потом мы обнаруживаем Реджину на чердаке, обвинившейся вокруг Аттилы.

В то время Лаура страдала от своей внешности, чувствовала себя ожиревшей. Она даже сделала операцию, чтобы удалить часть груди. Я очень рассердился на нее, когда узнал. Это было безумием. “Я знаю, что ты об этом думал, но никогда бы меня не попросил”, — сказала она мне. У Лауры была сильная склонность к мегаломании и к мании могущества. Она хотела командовать в любом случае, всегда.

Время съемок “XX века” было исключительно веселым. Лаура придумывала себе тысячу недугов и воображаемых болезней, хотела, чтобы ее положили в больницу, в общем, играла роль старой актрисы, нуждающейся в срочном лечении. Через несколько дней мы поняли, что все это было притворством.

Мы начали съемки с эпизода, в котором Аттила и Реджина прячутся в кукурузе. Это день Освобождения, и Аттила и Реджина представляют именно то, от чего крестьяне должны были освободиться. Дональд и Лаура должны были бегать взад-вперед для каждого дубля, Лаура в конце была в шоке. Помню смешную сцену: одна женщина из Казаролы должна была ее преследовать, дергать за волосы, бить, но как только съемка

## 2. Учителя и попутчики

---

останавливалась, она тут же ее обнимала, ласкала, говорила, что не хотела сделать ей больно, что любит ее. Когда я вновь командовал “мотор”, она опять на нее нападала.

11 октября 2005

(“Laura Betti illuminata di nero”. Под редакцией Роберто Кьези. Опубликовано в “Cineteca”. Октябрь, 2005)

---

## Франко (Ким) Аркалли

---

### *Удовольствие от неожиданного*

**Я** познакомился с Франко Аркалли через Джулио Куэсти. Мой двоюродный брат Джованни Бертолуччи, обычно бывший со мной очень мягким продюсером (снимать с ним кино — это все равно что продолжать играть в детские игры), принудил меня к этому, когда я начал снимать “Конформиста” в 1969 году. За встречу с Кимом я очень благодарен Джованни Бертолуччи и Джулио Куэсти.

До того момента я смотрел на монтаж подозрительно, чтобы не сказать злобно. Я определял монтаж как момент насилия в работе над фильмом. Мне казалось, что монтаж смягчал стилистические взлеты, выкрики, присутствующие в ежедневно отснятых кадрах, что монтаж душит и связывает мимику кинокамеры, такую живую в еще сыром материале. Итого: торжество плана-эпизода и отказ от коротких кадров.

Я всеми способами старался избежать или свести к минимуму монтаж — до того дня, пока не встретил Кима. Наша встреча началась со столкновения. Он был самоучкой с такой любовью к культуре, какую только самоучка может иметь

(Эйзенштейн, джаз, Баффо<sup>1</sup>, виски, фантастические разработки на тему политической жизни, итальянской и не только). Я — бывший студент французской синематеки Ланглуа.

Мы бросили друг другу вызов на съемках фильма (“Конформист”) — и тут я открыл для себя монтаж. Не только как момент диалектического — иногда очень сильного — взаимодействия с идеологией съемки, но прежде всего как бесконечный поиск и неисчерпаемые открытия новых элементов, спрятанных в складках материала. С Кимом надо было неизбежно проникнуть *underground*, внутрь еще бесформенного тела фильма, почти как в шахту, и открытия там делались непрерывно и были очень волнующими. В сущности, это было повторением в монтажном зале чего-то такого, что я всегда считал привилегией съемочной площадки, а именно импровизации, удовольствия от неожиданного, того, что Ренуар называл “открытой дверью”. Киму я обязан открытием многих фрагментов гипотетических “других фильмов”, которые всегда прячутся в складках съемочной площадки, в складках даже съемки, подготовленной до мельчайших деталей.

Работая над “Конформистом”, я принял многие новые для меня вещи. Представление о монтаже, сотрудничество с Кимом впервые заставило меня допустить мысль о том, что фильм — это работа не только одного человека (это представление шло из моего предыдущего литературного опыта). Я обнаружил, что в момент монтажа Ким был еще и гениальным сценаристом. Так почему же не попросить его написать сценарий вместе со мной? Это было сделано для “Последнего танго”, потом для “XX века”, вплоть до наброска “Луны”, которую мне, моему брату Джузеппе и моей жене Клер пришлось закончить без него.

Как сценарист Ким ничего не писал, он любил поболтать, делая вид, что мы просто теряем время, пренебрегая мыслью,

---

1 Баффо Джорджо (наст. имя Джорджи Альвизе Баффо; 1694–1768) — итальянский поэт, писавший на венецианском диалекте.

что мы тут собрались, чтобы писать сценарий. Я думаю, что в этом он был истинным венецианцем, в этой своей любви к разговорам. Мы оба из провинциальных городов, он из Венеции, я из Пармы. Работать с ним — все равно что ночью, когда ряды друзей поредели, провожать друг друга до дома, чтобы оттянуть момент расставания, и так ходишь взад-вперед, провожая друг друга, чтобы поболтать. Ким не писал ни строчки “своих” сценариев, у него дело не доходило до традиционного исписанного листа бумаги, но очень часто “литературным” или “романическим” было само его поведение, то, как он жил.

А еще была музыка. Ким создавал музыку, скандируя нарезку. Было всегда очень легко накладывать музыку на смонтированные им бобины. Насчет музыки у нас не было полного согласия, и часто на этом этапе я стремился исключить Кима. Я выбирал музыканта, записывал музыку и звал Кима в тот момент, когда нужно было ее монтировать, то есть в тот момент, когда нужны были изменения. Я знал, что он не стал бы монтировать, пассивно следуя за *замыслом* и *местом*, накладывая музыку на те места, для которых она была задумана, но придумал бы новые решения, другие синхроны, казавшиеся раньше немислимыми. Ким всюду привносил свой диалектический пыл. Он всегда испытывал потребность в собственном отпечатке, что означало вновь поставить все под сомнение, начать сначала и никогда ничего не выбрасывать. Для него материал фильма был как свинья для крестьянина: все идет в дело.

Фактически, когда Ким умер, я почувствовал себя ребенком, который еще не умеет ходить и которого поддерживают руки взрослых, ребенком, внезапно лишившимся этих рук под мышками.

(Опубликовано в Kim Arcalli. “Montare il cinema”. Под редакцией Марко Джусти и Энрико Гецци, Marsilio, Venezia n. e., 2008)

---

## Джулиан Бек

---

### *Плот “Медузы”<sup>1</sup>*

**Е**СТЬ ТАКОЙ ПЛОТ “МЕДУЗЫ”, ИЗРАНЕННЫЙ, но радостный реликт, дрейфующий на жидкой поверхности шестидесятых, около тридцати потерпевших крушение мужчин и женщин. Они всем занимаются вместе — театром, религиозными практиками, йоговским дыханием, делают детей, принимают наркотики, это кочевники-космополиты, обожаемые публикой, в вечном конфликте с властями, готовые к распятию, они расплачиваются лично, расплачиваются за всех нас. Но если бы какая-нибудь чудесная буря прибила плот к острову, не отмеченному на навигационных картах, Джулиану Беку пришлось бы наконец влезть в шкуру ужасного и нежного Просперо.

История — это кошмар, от которого я хочу пробудиться. Это сказал не Просперо, а Джеймс Джойс, и в этом разгадка тайны Ливинг-театра. Будь то “Антигона”, “Служанки”, “Рай сейчас” или “Мистерия”, Джулиан и “Ливинги” ставят

---

1 Плот, на котором спасались пассажиры и экипаж фрегата “Медуза”, потерпевшего крушение у берегов Африки 2 июля 1816 года. Изображен на знаменитой картине Теодора Жерико “Le radeau de la Méduse”.

на сцене одно и то же наваждение: страдания Истории. Как от этого излечиться? С помощью театра, который каждый раз оказывается пробуждением от кошмара, с помощью театрального спектакля — как озарения, после которого мы все, на сцене и в зале, пробуждаемся оглушенными.

Вот таким образом, *on the road*,<sup>1</sup> много раз, в моменты великого вдохновения Джулиан Бек достигал святости.

(Опубликовано в Julian Beck. "Theandric". Edizioni Socrates, Roma, 1994)

---

---

1 Здесь: в движении (англ.).



## Секрет Кубрика

---

**Э**ТО НЕ СТОЛЬКО ВОСПОМИНАНИЯ О ВЕЛИКОМ Кубрике, сколько свидетельство человека, который в пятнадцать лет обожал “Убийство”, самый, как я считаю, волнующий его фильм. В пятнадцать лет можно позволить себе роскошь чистой, невинной, полной эмоций, свободной интерпретации. Я его настолько обожал, что годы спустя, снимая свой “XX век”, изводил Стерлинга Хэйдена, требуя, чтобы он повторил жест, которым в “Убийстве” снимал темные очки, перед тем как натянуть резиновую маску грабителя.

Я вижу себя перед кинотеатром в ожидании открытия, неизменно среди первых зрителей первого сеанса первого дня проката почти всех его фильмов. Я был захвачен его таинственным даром, его смелостью каждый раз меняться, отправляться каждый раз в другие миры, истории, персонажи, как будто каждый раз, заново изобретя себя, ему удавалось заново изобрести кино.

Почему же тогда — позвольте, я спрошу себя вслух — я никогда не считал себя настоящим кубрикианцем? И все же... “2001: Космическая одиссея”, непревзойденная красота бесконечности, сталкивающейся с микроскопическим; “Заводной

апельсин”, почти невыносимое уничтожение в кошмаре слепого насилия; “Доктор Стрэнджлав”, неудержимо комическое осуждение цинизма власти, сочетающегося с безумием милитаризма... и это только три незабываемых фильма. И все же это было так, будто Кубрик дарил мне все и в то же время все у меня отнимал: он лишал меня удовольствия от отождествления, от физиологического механизма, запускающего эмоции.

Я люблю эмоцию, внезапно возникающую каждый раз, когда нежданная действительность врывается на съемочную площадку, противореча сценарию, правилам игры, логике героев, даже самому режиссеру. Всем известно, что съемочные площадки Кубрика были герметичными, запечатанными, непроницаемыми для таких вторжений действительности, почти как его жизнь, как гласит легенда. Я ошибался, я много лет ошибался и только сейчас осознаю, что эта реальность была в нем самом, она была заключена в его теле, в его физической природе, и состояла из страсти и боли. Существует латентный таинственный элемент, объединяющий все его фильмы, кажущиеся такими непохожими. Этот элемент — сама сущность его поэтики. В нем секрет Кубрика.

Я представляю себе, что тут Кубрик улыбается: его веселит ожидание того, сможет ли кто-нибудь из великих критиков или из таких ослепленных и тупых кинематографистов, как я, прийти к интуиции, к озарению, к открытию тайны, содержащейся в его кино. Кубрик спокойно ждет, чтобы кто-нибудь смог проникнуть в его душу. Это может произойти и сегодня вечером во время его последнего фильма. Или через сто лет. Что до меня, то я теперь знаю, что могу осознанно считать себя настоящим куббрикианцем. И я говорю это с большим волнением.

(Выступление на Венецианском кинофестивале 1999 года, опубликовано в “Il manifesto” от 30 декабря 1999 года)

---

## Виктор Кавалло

---

### *Наездник, который оседлал сам себя*

**С**КАЖИТЕ МНЕ, КОМУ УДАЛОСЬ С ТАКИМ ЖЕ успехом, как Виктору Кавалло, питаться современными мифами, с любовью их усваивать, перерабатывать их в своем театре, а потом оставлять их за пределами сцены как милую лишнюю бутафорию. Не спрашивайте меня, какие это мифы, наверняка их очень много, нет только мифа о самом себе. Наши первые встречи относятся к временам “Трагедии смешного человека”, это было весной–летом 1980 года. Мы обсуждали его героя Адельфо, священника-рабочего, которого Виктор предпочитал называть рабочим-священником. Он говорил мне о Керуаке и Гинзберге, а в это время я с невинным видом засовывал кассету с “Правилами игры” в свой первый видеоманитонфон. Казалось, что фильм запустился сам, перебив Кавалло без предупреждения. Он сказал, что никогда его не видел. Через несколько минут он был полностью захвачен. Тогда я обратил его внимание на его сходство с тончайшим Марселем Далио. Не дыша от волнения, Виктор много раз подходил к зеркалу и проверял: это было правдой. Мне казалось, что я подарил ему материал для нового мифа.

Есть актеры, которые производят сильный эффект реальности, используя только тонкий инструмент притворства,

другие же, когда играют, каждый раз вкладывают в дело целиком тело и душу, и когда они выходят на сцену, никогда не известно, чем это кончится. Виктор относился к этим последним, он был обречен потеряться в каждом исполняемом герое, чтобы мы могли найти в нем себя. В первый день съемок “Трагедии смешного человека”, видя, что он очень нервничает, Уго Тоньяцци, относившийся к нему с большой нежностью и восхищением, сказал ему смешную и поэтическую, если не гениальную, фразу: “Давай, Кавалло, не бойся, ты наездник, который оседлал сам себя”.<sup>1</sup>

(Опубликовано в “Alias — il manifesto” от 22 апреля 2000 года)

---

---

1 Cavallo по-итальянски — лошадь.

## Филипп Гаррель

---

### *После революции*

**В** 1967–1968 годах я часто перемещался между Римом и Парижем и встречался с Жан-Люком Годаром. Он был моим близким другом, и именно он рассказал мне о молодом режиссере по имени Филипп Гаррель. Я его не знал, он только начинал, но уже снял несколько фильмов, о которых в Париже много говорили. Так я открыл для себя “Разоблачителя” и “Концентрацию”, два сильно поразивших меня произведения. “Разоблачитель” был фильмом, ни на что не похожим, он был похож только на самого себя, черно-белый, абсолютно немой, шершавый, лишенный какого бы то ни было соблазнительного для публики внешнего напряжения. Мне до сих пор кажется, что это один из лучших его фильмов. “Концентрацию” я рассматривал как фильм человека, уже начавшего в двадцать лет избавляться от отцовских образов, типа как раз Годара.

Гаррель был мифической фигурой в первую очередь из-за возраста, в котором он начал работать в кино. Никогда ему не прощу, что он побил мой рекорд: я снял первый фильм в двадцать один год, он — в девятнадцать. Пока не появился Гаррель, я все время был самым молодым.

Мы довольно надолго потеряли друг друга из виду. Несколько лет назад в Венеции ко мне подошел длинноволосый тип *tel quel*<sup>1</sup> и говорит: “Я Филипп Гаррель”. Мы проговорили целые часы, это было захватывающе, как если бы не было перерыва в тридцать лет.

Когда я снимал “Мечтателей”, Гаррель наверняка уже написал сценарий “Постоянных любовников”. Во время кастинга в Париже я увидел Луи Гарреля и сразу выбрал его на роль Тео, только потом узнав, что это был сын Филиппа. Чудесным образом матерью Эвы Грин, играющей в “Мечтателях” роль Изабель, оказалась Марлен Жобер, сыгравшая вместе с Жан-Пьером Лео одну из главных ролей в фильме Годара “Мужское/женское”. В общем, все совпадало и, казалось, возвращало в те годы...

“Мечтатели” показали, что шестьдесят восьмой еще беспокоит и раздражает даже многих из тех, кто в нем участвовал. Происходит что-то вроде ревизионизма, попытки сдать в архив этот революционный период как нечто глубоко отрицательное, как если бы шестьдесят восьмой напоминал своим героям о поражении, как если бы он был болезненным воспоминанием. Я же, напротив, думаю, что революция была лишь мечтой, я никогда не верил, что она осуществилась бы. Когда “Мечтатели” вышли на экран, я заметил, что есть два слова, которые в Италии больше нельзя употреблять: одно из них — “идеология”, другое — “ностальгия”. Фильм обвинили в ностальгии по шестьдесят восьмому году, это же потом случилось с фильмом Гарреля “Постоянные любовники”. Таким образом, термин “ностальгия” используется в уничижительном смысле: надо бы выбросить и забыть такие книги, как “Одиссея” и “В поисках утраченного времени”, построенных на ностальгии. Слово “идеология” стало своеобразным ярлыком, краткой формой разговора о коммунизме, разумеется, в отрицательном смысле. Можно сказать, что “Постоянные любовники” — это фильм, построенный на огромной ностальгии.

---

1 Такой, какой есть (*фр.*).

Я сказал Филиппу: “Твоя камера в опиумных парáх”. Есть прекрасные панорамные проезды с тележки, даже на триста шестьдесят градусов, и скорость там не большая и не слишком маленькая, но “опиумная”. Такие же невидимые движения камеры я видел в фильме Хоу Сяосяня “Цветы Шанхая”, действие которого происходит в шанхайском борделе тридцатых годов, где весь вечер курят опиум. Именно такое почти неощутимое движение камеры заковывает тебя, как личинку, в кокон Гарреля, делает пленником фильма. Все эти буржуазные или мелкобуржуазные герои фильма Гарреля и моего не могут действовать до конца, сочетать политическую страсть со всем остальным. Они завязывают любовную историю с литературой, изобразительным искусством, музыкой, “Манифестом” Маркса и Энгельса, но только не с действительностью.

Возвращаясь мыслями к “Перед революцией”, я понимаю, что в этом фильме меня посетило нечто вроде экологического предчувствия, ощущение, что мир, состоящий из человеческих отношений, но еще и из взаимоотношений с пейзажем, заканчивается. В какой-то момент один из героев, Пак, говорит, обращаясь к пейзажу и к своим друзьям: “Здесь кончается жизнь и начинается выживание. Они придут с машинами, тут будут другие люди и шум моторов...”

Фильм дальновиден, как это бывает в молодости, потом мы растем, становимся более рациональными, но теряем эту дальновидность, многие вещи в жизни становятся вопросом близорукости или дальновидности. Мы с Гаррелем в наших фильмах попытались исследовать именно эту пророческую силу, которой молодежь обладает, к счастью, сама этого не зная.

(Опубликовано в “Il cinema, il Maggio e l’utopia. Les amants réguliers. Percorsi intorno al Sessantotto”. Под редакцией Даниелы Бассо и Эмилиано Морреале. Einaudi, Torino, 2008)

---

## Мэтью Спендер

---

### *Война, которая никогда не кончается*

**М**НЕ ВСЕГДА ПРЕДСТАВЛЯЛОСЬ, ЧТО жизнь толкнула Мэтью Спендера к краскам, терракотте, дереву, как сталкивают ребенка в воду и вынуждают его придумать плавание, чтобы не утонуть, потому что для Мэтью живопись и скульптура — это действительно вопрос жизни и смерти.

У судьбы, записанной невидимыми чернилами рядом с нашими паспортными данными, быть может, были на него другие планы.

Я видел первые работы Мэтью более двадцати лет назад, мы оба были молоды, и ему нравилось говорить о себе как о художнике на полставки. Утром он обрабатывал землю в своем имении в Кьянти, вечером закрывался в своем сеновале-мастерской и писал картины. У меня дома в Риме есть прекрасное полотно “Вспашка”, написанное в этот период: безлунная ночь, трактор вспахивает холмы вокруг Аване, своим желтым лучом вспахивает ночь, светлую, как день. В этой картине под краской проступает тревога, подавленная наивность и возбуждение молодого Мэтью, ищущего себя как художника. Я помню, что в эти годы Мэтью еще боролся за качество вина, красного



и терпкого, как кровь, пролитая им в его войне за освобождение от отцовского влияния. Только что вспаханные комья земли пропитаны ею, как после битвы при Монтаперти, и доженковский трактор приближается крупным планом, революционный и пугающий.

Не знаю, улеглась ли эта тревога теперь, когда Мэтью победил в своей войне. Точно, что легкость поэзии его больше не пугает, теперь Мэтью знает вес тел, громоздящихся на его барельефах, как беженцы, нашедшие приют в церкви, в храме. Разве эти тела сами — не храмы? Ноги в неподвижных, как мрамор, брюках, руки с крупными дорическими пальцами, женские головы с волосами, зависшими в воздухе на середине окаменевшего движения, фризы для тосканского культа, в котором каждый год, в некоем месяце, повторяется чудо запрещенного социализма. Беженцы стоят себе, думая о другом, некоторые из них — это молодые мужчины и женщины, другие — меньшие божества, пришедшие их защитить, трудно отличить одних от других. Их истории прочитываются в их удельном весе, и это вес липы, мрамора, терракоты. Так Мэтью навсегда изгнал невыносимую легкость поэзии. У сыновей поэтов есть искушение облекать в зрительные образы то, что их отцы описывали словами, так они становятся художниками, скульпторами, кинорежиссерами. Война, которую они считали выигранной, никогда не кончается.

(Опубликовано в “Personale di scultura di Matthew Spender. Forme nel verde”, 1996. 26-е издание, представленное Марио Гуидотти [Каталог выставки, прошедшей в Сан-Куирико-д’Орча, Horti Leonini с 31 августа по 4 ноября 1996 г.]; затем в Matthew Spender. “Archeologia del presente”. Под редакцией Федерико Полетти. Caleidoscopio Edizioni, Carrara, 2008 [Каталог выставки, прошедшей в Милане, в Залах Висконти и внутренних двориках Кастелло Сфорцеско 22 апреля — 8 июня 2008 г.] )

---

## Антонио Марки

---

### *Я к нему ревновал*

**Э**ЛЕГАНТНЫЙ И ТАИНСТВЕННЫЙ. ТАКИМ мне казался Антонио Марки<sup>1</sup>, когда я был ребенком. Он оказывался у нас на обеде, в воскресенье, в морском освещении пятидесятых годов. Я ревновал к нему. Я думал, он нравится моей матери. В тринадцать лет я хотел его побить. Это было моим первым эротическим кинематографическим импульсом. Я стал кинорежиссером из подражания Антонио Марки.

Я пересмотрел все документальные фильмы, режиссером которых был Антонио, а автором сценария — мой отец. Они эстетствующие и поэтичные. Я пересмотрел “Женщины и солдаты”, фильм, изрезанный по живому, но еще полный правды. Не будем забывать: постановочный исторический фильм в костюмах и на диалекте в самый разгар неореализма.

---

1 Антонио Марки (1923–2003) в сотрудничестве с Аттилио Бертоллуччи снял с 1946 по 1957 год большое количество документальных фильмов, среди которых “Рождение романского стиля”, “В Апулии умирает история”, “Песни между двух войн”. Он основал журнал о кино (“Ла критика чинематографика”), участвовал в Парме в производстве различных фильмов. В 1954 году снял свой единственный полнометражный фильм “Женщины и солдаты”, сорежиссером которого был его друг Луиджи Малерба (*примеч. сост.*).

У Антонио была 16-миллиметровая камера, Мирко Грассо отреставрировал и смонтировал его заметки с 1940 по 1945 год. “Как песня” и “Освобождение Монтекьяруголо” остаются драгоценным материалом. Эти два сокровища, легчайшие и удивительно обращающиеся к памяти, очень много говорят нам о том, каким могло бы быть кино незабываемого Антонио Марки.

(Опубликовано в Mirko Grasso. “Cinema primo amore. Storia del regista Antonio Marchi”. Kurumuny, Lecce, 2010)

---



### 3. ЕСЛИ БЫ Я БЫЛ КИНОКРИТИКОМ

---



## Если бы я был кинокритиком...

---

**Е**СЛИ БЫ Я БЫЛ КИНОКРИТИКОМ, Я БЫ СЛЕДОВАЛ правилу (игры), содержащемуся во фразе Жана Ренуара: “Не тратьте время на то, чтобы говорить плохо о фильме, который терпеть не можете, вместо этого говорите о фильмах, которые вы любите, и поделитесь с другими вашим удовольствием”. Сейчас было бы хорошо вспомнить эти слова, потому что мне кажется, что вокруг не много ренуаровских критиков, особенно во Франции. По поводу раздоров между французскими критиками и кинематографистами я хотел бы сказать, что критик должен в первую очередь направлять читателей, выражая самые сильные чувства, которые вызывает у него фильм. Иногда было бы честно даже сбить с толку читателей, если этот путь подсказывает сам фильм. Возможно ли уравновесить собственную эмоцию попыткой объективности (о которой все слышали, но никто не видел)? Как может критик контролировать происходящую в нем алхимию в тот момент, когда он пишет о фильме? В отличие от литературных критиков, которые, сами являясь писателями, знакомы с блеском и нищетой слов, кинокритики почти всегда сталкиваются с трудностью прочтения знаковой системы фильма, а значит, его языка, его

стиля. Таким образом, создается неловкий зазор между критиком и текстом. Даже самые способные, говоря о фильме, оценивают его по разделам: сюжет, драматургия, актерская игра, операторская работа, сценография, костюмы...

Поэтому очень редко бывает, что критик обнаруживает то, что спрятано в складках языка моего фильма, и я должен признаться, что испытываю глубокое волнение каждый раз, когда это происходит и помогает мне понять самого себя. В этих случаях я чувствую, что фильм подтолкнул, спровоцировал, пробудил какие-то мысли в критике. Творческий процесс переходит от автора к рецензенту. И обогащает обоих. Это происходит нечасто. Боюсь, что те немногие, кто умеет компетентно расшифровывать сложные письма фильма, это в основном режиссеры, операторы-постановщики, операторы-механики, электрики, и так далее, те, кто кино делает и практикует, за кинокамерой и вокруг нее, вплоть до помощника гримера. Это факт.

Я хотел бы напомнить, что суждения критиков не имеют никакого веса в судьбе и успехе “коммерческих” фильмов, которые продвигаются как самые настоящие военные машины при поддержке огромных рекламных вложений в средства массовой информации. Но для фильмов более амбициозных, и без того с трудом ищущих свою особенную публику, большинство отрицательных отзывов может означать катастрофу. Иногда между строчек рецензий нескольких пресловутых парижских изданий можно почувствовать слегка хулиганский студенческий тон вроде: “Давайте убьем его, пока он еще маленький” и прочих подобных прелестей. С этого момента судьба фильма оказывается решена. В большинстве случаев оценочная гипербола не поддерживается столь же “блистательной” критической аргументацией, и часто за “фразой-убийцей” следуют слова банальные, упрощающие, приуменьшающие, которые читатель, уже получивший удовольствие и удовлетворение от личного оскорбления кинематографиста, даже не дочитает до конца. К сожалению, приходится с грустью констатировать, что, с другой стороны, дружный хор положительной критики не гарантирует приток публики в кинозалы. И тем не менее, как



это ни парадоксально, я не могу отрицать, что в чем-то согласен с молодыми французскими критиками. Мне тоже кажется, что европейское кино стареет и что самые чарующие сюрпризы приходят из новых кинематографий: Тайваня, Ирана, Африки, Гонконга, независимого американского кино (American Indie). Существуют ли еще в Европе национальные кинематографии? Фильм оказывается французским, итальянским или бельгийским только потому, что он говорит на том или ином языке, национальные особенности разрушаются и превращаются во что-то другое. Великая мутация необратима, и кино должно снова признать необходимость черпать из этих радикальных изменений, начиная с новых технологий. Может быть, вульгарный полицейский язык некоторых молодых критиков выражает дискомфорт этого переходного момента. Давайте поможем им вырасти и открыть для себя удовольствие, о котором говорил Ренуар, раньше, чем они отправят нас всех (почти) на расстрел. Во всяком случае, что бы ни происходило, всегда останется тесная взаимосвязь между режиссерами и критиками...

Кхьенце Норбу Ринпоче, тибетский режиссер, автор фильма “Кубок” и мой консультант по “Маленькому Будде”, рассказал мне историю, которую я приспособил к этой ситуации. Однажды ночью режиссеру снится страшный кошмар. Над ним нависает критик-монстр и душит его. Режиссер в ужасе, в поту, резко просыпается и понимает, что критик-монстр на самом деле здесь и душит его. “Что же сейчас со мной будет?” — вздыхает режиссер. А критик ему отвечает: “Что ты у меня спрашиваешь, это ведь твой кошмар”.

(Опубликовано в “La Repubblica” от 3 января 2000 года, затем в “La regola delle illusioni. Il cinema di Bernardo Bertolucci”. Под редакцией Клаудио Карабба, Габриеле Рица и Джованни Марии Росси. Aida, Firenze, 2003. Текст написан по случаю конфликта “Critici versus Registi”, случившегося в Париже.)

---

## Письмо в “Чинема & Фильм”

---

**Д**ОРОГИЕ АЛЬБАНО, АНКИЗИ, АПРА, ФАЧЧИНИ, МАРТЕЛЛИ, ПОНЦИ, РИСПОЛИ, РОНКОРОНИ, я не понимал, искренне не понимал, почему такое название — “кино и фильмы”, — простите, правда, не понимал... Что такое кино, если не фильмы, что такое фильмы, если не кино?

Почему “Чинема & Фильм”? Я про себя смеялся над этим разделением, думая, что с этого момента из-за вашего заголовка мир разделится на две половины: на тех, кто любит кино, и тех, кто любит фильмы. Я представлял себе, с одной стороны, ребят из “Кайе дю синема”, которые перед необходимостью выбора спасали фильмы и прощались с кино, с другой стороны, вашу восьмерку, выбирающую кино и выбрасывающую в море фильмы.

Я уже представлял себе критиков из ежедневных газет, которые, идя в ногу со временем, начали бы принимать это разделение и сами его проводить, изрекая фразы типа: “слишком много кино и слишком мало фильма в последнем фильме Годара” или: “зрелое равновесие между кино и фильмом в последнем произведении Антониони, фильме, в котором элемент-кино чуть было не взял верх над элементом-фильмом...”

Правда заключается в том, что я активно не принимал названия вашего журнала. Я, полноправный режиссер, имеющий за плечами два полнометражных фильма и три телевизионных документальных, я, член Национального союза киносценаристов, не мог его принять. Оно меня беспокоило. Почему?

Я подозревал правду, то есть я знал, откуда происходит “Чинема & Фильм”, и полностью разделял эту потребность.

После многих лет протестов, оскорблений, ругательств, непристойностей, обвинений в адрес итальянской кинокритики, непедagogичной, фашистской, аморальной, некомпетентной или, может быть, просто несуществующей, словно по волшебству появляется то, чего я ждал, даже больше того, чего я ждал, — и что же я? Волнуюсь, пытаюсь острить, в общем, не принимаю.

Может быть, в отличие от маленького солдата, который, чувствуя, что стареет, находит, что прошло время действовать и настало время подумать, я прятался за такое оправдание: давайте сначала будем действовать, а подумаем потом. Моя реакция очень примитивная, почти ребяческая, но мне важно в ней признаться, чтобы быть честным по отношению к вам. И особенно по отношению к Пазолини, являющемуся двигателем этого моего маленького трансфера. Я говорю это еще и потому, что вы пригласили меня сюда как молодого кинематографиста, и мое поведение может оказаться показательным именно потому, что будет нетипичным так же, как являются сейчас нетипичными молодые кинематографисты во всем мире. Так же, как нетипичными являетесь вы и ваш журнал. Не случайно вы все молодые, и есть одна мысль, которая приводит меня в экстаз с той минуты, когда я взял в руки ваш журнал и заразился “любовью”, с которой его родило такое маленькое племя.

Эта мысль вот в чем: журнал — это ваш способ делать кино, ваше племя, или, если хотите, группа, создало свой первый фильм с длиннющим названием “Чинема & Фильм год 1 номер 1 зима 1966–67. 600 лир экземпляр”.

Я хотел бы сейчас рискнуть высказать ряд прилагательных, которые, насколько я вас знаю, могли бы стать коротким, поверхностным, сжатым объяснением того, что я сказал о вас как авторах кино и о журнале как фильме, или того, как я себе его представляю:

- Девственный, как негатив Кодак, Дюпон или Илфорд.
- Объективный, как объективы Кук.
- Одержимый, как объективы Кук.
- Контрастный, как освещение в неореализме.
- Узкий и длинный, вертикальный, как пленка вообще.
- Двойственный, как трансфокатор.
- Сакральный, как тревеллинги Пазолини.
- Провокационный, как прозрачные экраны в картине “Графиня из Гонконга”.
- Лишенный объективности, как объективы Кук.
- Затемненный, как кинозал.
- Бредовый, самоубийственный, как “Безумный Пьеро”.
- Засвеченный, как мечты в кино, и т.д и т. п.

В общем, единственная большая разница — в виде бумаги, которую используете вы и которую используем мы. Ваша стоит меньше и оставляет вам больше самостоятельности, более того, дает полную независимость. Наша дороже, она распределяется нам по нормам, иногда нам в ней отказывают, цена ее — наша свобода. Зато наша бумага вот уже несколько лет как не горит. Мысль о том, что вы делаете кино с помощью вашего журнала, не пришла мне в голову в результате чтения того места у Пазолини, где он говорит, что реальность — это кино на натуре, долгий, нескончаемый план-эпизод, — например, сейчас здесь присутствует невидимая камера, которая снимает, как я говорю и как вы слушаете, — скорее, исключительное, захватывающее открытие Пазолини подтверждает мои слова. Для меня все гораздо проще: вы создаете кино, занимаясь критикой, так же как Годар создавал критику, занимаясь кино.

Так вот, действие фильма начинается с вида помещения в ЭУР, непонятно, утром или днем, там Пазолини в роли Сок-

рата разговаривает с молодежью, украв эту роль у Росселлини, который тоже присутствует и позволяет. Разумеется, он присутствует не лично, а виртуально, и не только снаружи, во всех высоких точках города, где каждый день дети идут в ряд, повторяя, сами того не зная, финал “Рима, открытого города”. Он присутствует и в помещении, во взглядах молодых людей, которые слушают Пазолини-Сократа так же, как они только что смотрели фильмы Росселлини-Сократа. Это именно он, Росселлини, не говоря ни слова, научил этих молодых критиков, что нужно быть одновременно снаружи и внутри, отдаленными и в то же время неотдаленными, что нужно говорить и одновременно слушать, что мы говорим, жить и в то же время смотреть, как мы живем, снимать и одновременно задавать себе вопрос, что значит снимать.

И вот молодые люди выходят на вечерний воздух из этого первого эпизода фильма, или из журнала, в котором они видели, как Пазолини бредил, предлагая свое новое гениальное толкование кино, которое есть не что иное, как толкование реальности. После того как их критический лексикон обогатился новыми терминами, как они овладели новыми инструментами и, главное, после того как они узнали, что кино — это письменная речь реальности, каким будет следующий эпизод? Куда они пойдут? Куда пойдём мы? В кино, как говорит Барт, всегда что-то происходит, всегда есть какое-нибудь продолжение, какая-нибудь история...

Но снимать — значит жить, а жить — значит снимать. Это очень просто: нужно в течение одной секунды посмотреть на предмет, на лицо и суметь увидеть его двадцать четыре раза. В этом весь секрет.

(Доклад, прочитанный по случаю официальной презентации журнала “Cinema & Film”, затем опубликованный в форме письма в “Cinema & Film”. 1 [1967], п.2)

---

## Ангелопулос: идеология плана-эпизода

---

**О**ДНУ ИЗ САМЫХ ТАИНСТВЕННЫХ СИТУАЦИЙ в своей жизни я пережил в связи с камнями Пелопоннеса: сероватые, или ослепительно-белые, или зеленые от засохшего мха, забытые там с незапамятных времен, обладающие той сияющей и ужасной красотой, которую только бесполезные вещи могут выразить. Или камни, выбранные в качестве импровизированных сидений проходящими пастухами, хранящие форму тел этих пастухов и даже их своеобразный запах, или камни, из которых сложены изысканные оградки, отделяющие скудость поля с пожухшей травой от скудости соседнего поля, где, кажется, вообще ничего не растет. Немного дальше, за соском небольшого холмика, другие камни окружают Микены Агамемнона в виде стен, называемых циклопическими, и тут впечатление становится более благородным, метафизическим, космическим.

Примерно полтора года назад, сразу после этой моей первой и единственной поездки в Грецию, я посмотрел на Венецианском биеннале “Комедиантов” Ангелопулоса. Фильм оставил после себя сильнейшее ощущение: неожиданная дрожь, растроганность и волнение, как это бывает каждый раз, когда я отождествляю себя с чем-то, что кажется мне поэтическим.

Второе воспоминание касается стилистического принципа, на котором строится фильм: серия планов-эпизодов, циклопических, как огромные камни Микенских стен, которые один за другим, один на другом создают замкнутое пространство, заключающее в себе национальную драму более десяти лет греческой истории, так же как Микенские стены заключают в себе воинскую и крестьянскую трагедию Атридов. Ангелопулос предлагает “Орестею” в качестве цитаты ученой и исторической, которую, однако, каждый раз отрицает история более современная, потому что рассказ съедает цитату и впитывает ее в свою ткань. Точно так же представление бродячих актеров из “Комедиантов” никогда не может быть доведено до конца.

Попытаемся кратко проанализировать план-эпизод Ангелопулоса, такой стройный, что рискует вызвать раздражение, настолько заявленное в нем никогда не опровергается: он подхватывает стилистический модуль, имевший в шестидесятые годы смысл провокационный и, в конечном итоге, бессознательный, задним числом я назвал бы его “самовыражающимся” и яростным в попытке разрушить клетку традиционного монтажа. У Ангелопулоса план-эпизод достигает своего логического завершения. Планы-эпизоды “Комедиантов” — это прежде всего манифест преемственности народной греческой культуры, а еще они выражают неподвижность крестьянского мира, отрицающего изменения, навязанные внешним миром, и уверенного в своем желании меняться путем собственной внутренней динамики.

Когда кадр, как в “Комедиантах”, длится дольше, чем это принято в традиционном киномонтаже, происходит таинственное явление: невидимые люди входят в кадр, наполняют его, делают его неоднозначным. Это призраки диалектического противостояния закодированности нашего воображения и тревожной продолжительности плана-эпизода, опасным образом подсказывающей мысль о вечности. В моем воспоминании эти призраки группируются вокруг не-героев Ангелопулоса (мужчин и женщин такой осязаемой телесности, что

это становится почти неловко), так же как греческие боги гимназических времен часто незримо находились рядом с героями эпических поэм, в планах-эпизодах гомеровских глав.

И наконец, в “Комедиантах” находит подтверждение особенно близкая мне мысль о взаимоотношении кино и времени: в кино глаголы могут спрягаться только в одном времени, в настоящем. У Ангелопулоса в одном и том же кадре проходят годы, и прошлое спрягается в настоящем времени, так же как в настоящем времени спрягается будущее в “2001: Космической одиссее”. Это кинематографическое “настоящее”, содержащее в себе головокружение прошлого и будущего, должно привести хотя бы к началу размышлений о взаимоотношениях между кино и историей. Эти взаимоотношения абсолютно новые, и их стоило бы проанализировать многим нашим интеллектуалам, которые любят неожиданно оказаться кинокритиками, разумеется, после того, как они пройдут ускоренный курс “прочтения” кино, который освободил бы их от состояния унижительной “неграмотности”, в которой они с трудом барахтаются каждый раз, когда пытаются говорить о каком-нибудь фильме. “Комедианты” доказывают, что фильм в истории и история в фильме — важнейшая тема в кино семидесятых. Хотя уже много лет назад как всегда язвительный Чаплин писал об “Иване Грозном”, что это “конечно, был лучший из исторических фильмов. Эйзенштейн обходится с историей поэтически, и это прекрасный способ заниматься историей. В конце концов в произведениях искусства гораздо больше исторической достоверности, чем в учебниках истории”.

На этом я должен признаться, что с нетерпением жду того дня, когда Ангелопулос разрушит наконец табу и примет монтаж как момент обработки и обогащения, а не кастрации.

(Опубликовано в “Paese Sera” от 24 апреля 1976 года)

---



# Рей-Вендерс

## Безмерная легкомысленность умирающих

---

**О**ДНАЖДЫ ПОЗДНЕЙ НОЧЬЮ ИЛИ, МОЖЕТ БЫТЬ, РАННИМ УТРОМ ТАКСИСТ ВЫСАДИЛ ПЕРЕД ОДНОЙ ИЗ ДВЕРЕЙ ДАУНТАУНА НА МАНХЭТТЕНЕ ЧЕЛОВЕКА В ПЛАЩЕ, С ЧЕМОДАНОМ И ВЗГЛЯДОМ БЕЗ ВЫРАЖЕНИЯ. ОН БЫЛ ПОХОЖ НА КИЛЛЕРА, ВЫШЕДШЕГО ИЗ МНОГИХ НЕЗАБЫВАЕМЫХ ДЕТЕКТИВОВ, НАЗВАНИЯ КОТОРЫХ МЫ НЕ ПОМНИМ, НО ПОМНИМ ОЩУЩЕНИЕ, ОСВЕЩЕНИЕ И ТУ САМУЮ “ПОЭТИЧЕСКУЮ СКУДОСТЬ СРЕДСТВ”, КОТОРАЯ ДЕЛАЕТ ПОДОБНОГО РОДА ФИЛЬМЫ ОЧЕНЬ РАЗНЫМИ. НО ЧЕЛОВЕК В ПЛАЩЕ — НЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КИЛЛЕР, НАНЯТЫЙ, ЧТОБЫ УБИТЬ КОГО-ТО, КОГО ОН НЕ ЗНАЕТ. ЭТО ВИМ ВЕНДЕРС, ПРИЕХАВШИЙ ДОМОЙ К НИКУ РЕЮ, ЧТОБЫ СНЯТЬ ФИЛЬМ О ПОСЛЕДНИХ НЕДЕЛЯХ ЕГО ЖИЗНИ (ИЛИ ПОСЛЕДНИХ ЧАСАХ, НО В КИНО ВСЕ ВСЕГДА ИЗМЕРЯЕТСЯ НЕДЕЛЯМИ).

Так же, как все фильмы о жизни в конце концов неизбежно вызывают мысли о смерти, у этого фильма о смерти (“Молния над водой”) все окна и двери распахнуты в мир огромной жизненной силы. И это не что иное, как тоска по жизни, пока ее живешь, притворство, игра, вымысел. Так фильм течет вместе с продвигающейся смертью, которая, на этот раз действительно за работой, на 35 миллиметрах и на видеозаписи, в своеобразном непрерывном и органичном переходе от интерьера к натуре. Вендерс, и мы вместе с ним, начинает осваиваться с ощущение-

нием смерти, с очень простой мыслью, что и мы, снимающие или смотрящие фильм, не бессмертны, а значит, пусть будут китайские джонки, воплощенные движущейся вспять фантазией Ника, пусть будет Ник, радостно отхаркивающий в микрофон, и Роберт Митчем, возвращающийся, хромая, домой с родео (эпизод, от которого перехватывает дыхание, возвышенный, как у Мидзогути, проверьте по венецианской ретроспективе), Ник, такой мягкий со студентами какого-то колледжа (неизвестно, что они о нем знают, очень мало или ничего, но это не важно), Ник, обезоруживающий своей снисходительностью к тем, кто вытеснил его на обочину, к тому Голливуду, где ему так трудно было жить и работать. Как и все режиссеры, которых я люблю, Ник был снисходительным и к “плохим” героям своих фильмов. Я задаюсь вопросом, почему то, что я увидел и услышал в этом фильме, так глубоко меня взволновало. Ник окружен друзьями, привязанностями, воспоминаниями. Вим чудовищно одинок, онемевший, замаскированный декорациями. Но разве не так же одинок киллер из фильмов “нуар”, когда, по поэтическому допуску, дозволенному только “бедным” фильмам, он обнаруживает, что его жертва и его заказчик — это один и тот же человек? Здесь тоже контракт между Вимом и Ником, предусматривающий, во-первых, идентификацию-заклинание как акт любви молодого режиссера по отношению к учителю-отцу-проклятому. И во-вторых, Нику дается возможность быть творческим вплоть до последнего вздоха со всем наслаждением, трудом и эксгибиционизмом, которого требует творчество от кинематографиста. Но, независимо от контракта, сам Вим ошарашен: Сэм Спейд обнаружил, что снимает то, что никто никогда еще не снимал, то, что Пруст в своих последних словах назвал “l’immense frivolité des mourants”, безмерной легкомысленностью умирающих.

(Опубликовано в Генеральном каталоге Венецианского международного кинофестиваля (“Catalogo generale Mostra internazionale del cinema”) 1980 года, затем в “Cult Movie” за февраль-март 1982. № 8)

---

## Вечера в базилике Максенция

---

**Я** ВСПОМИНАЮ ПОКАЗ-МАРАФОН ФИЛЬМА-марафона лунной ночью среди развалин. Это был 1977 год, место — базилика Максенция, фильм — “XX век, Акт I и Акт II” (пять часов пятнадцать минут). Энцо Унгари, незабываемый пожиратель фильмов, пользуясь благоприятным случаем, сделал отбор для того первого фестиваля “Римское лето”, а Кооперативу Максенция удалось организовать фестиваль, несмотря на недоверие многих итальянских и зарубежных дистрибьюторов и бойкот некоторых римских прокатчиков. Ренато Николони, ассессор по культуре в римском правительстве, со свободой на грани безответственности, то есть именно так, как надо, воплотил одну из самых прекрасных утопий тех лет: вытащить римлян из квартир, вернуть их в кино, каждый вечер, тысячами, стимулировать новые отношения между этой публикой и электрическими тенями (так называется кино по-китайски). В довершение всего вышла луна и осветила руины, но чудесным образом не изменила освещенность экрана. Это был 1977 год, рана от ужасной смерти Пазолини еще была открытой и болела, речь Берлингуэра на совещании в театре Элизео о строгости как этической позиции противостояния потреби-

тельской агрессии показалась мне просветительской, бунтарской и, почему бы и нет, пазолиниевской. Но оставим в покое наших бедных последних великих пророков.

Для меня, но надеюсь, не только для меня, вечера в базилике Максенция стали настоящим уроком. Ведь мы, кинематографисты, привыкли отождествлять “кино” с нашим кино, которое мы тогда называли “определенного рода кино”. В Максенции для этого “определенного рода кино” не оставалось никаких прикрытий, все кино было свалено — оскорбительными и гениальными подборками Унгари — в одну кучу, в одно действительно коллективное и народное измерение. Например, люди вступали в разговоры с экраном и бросали изобретательные, иногда злые реплики Ольмо-Депардые так же весело, как накануне обзывали слишком гуманоидных гуманоидов из “Планеты обезьян” номер 1, 2 и 3 (еще один длинный марафон). Я видел, спрятавшись за обломком древнеримской стены, что публика “коллективно проживала” “XX век” так же, как и “Планету обезьян”, и для меня это было радостно, неотразимо.

(Опубликовано в “il manifesto” от 21 июля 1988 года)

---

## Эдгар Рейтц: На машине времени

---

**Э**ДГАР РЕЙТЦ СМОГ СЕСТЬ В МАШИНУ ВРЕМЕНИ. Как он это сделал? Он снял доселе невиданное в кино — по вдохновенности и тщательности — переосмысление шестидесятых, и он вошел туда с сегодняшней камерой, камерой девяностых. Эти тела, эти иллюзии, эти комнаты, этот аборт, этот поезд, эта любовь и глаза Германа, впитывающие жизнь, глаза ребенка, оглушенного собственной жаждой жизни. Мы узнаем самих себя, рана опять начинает кровоточить, и нас засасывает трогательное, катарсическое зеркало финала “Детей Кеннеди”. Камера Эдгара дышит в настоящем, в сегодняшнем дне, пока сама бродит по шестидесятым, точно как это происходит с нами, физически присутствующими тут и там, в дне сегодняшнем и вчерашнем. В Риме мы ходили смотреть “Вторую отчизну” (“Отчизна 2”) раз в неделю, как ходят в церковь на службу. Перед кинотеатром “Нуово Захер” образовывались длинные очереди верных влюбленных, обманывавших тревожное ожидание рассуждениями о настоящем значении слова “Heimat” — отчизна. Мне понадобился год, чтобы понять: отчизна во “Второй отчизне” есть не что иное, как *кинематограф*. Так же, как кинематограф был нашей насто-

ящей родиной в шестидесятые. И вопрос, который этот фильм вызывает (поэтический и пафосный, блеск и нищета киномана), все тот же, базеновский, что и тогда: “Qu’est-ce que c’est que le cinéma?”<sup>1</sup>

(Опубликовано в Edgar Reitz. “Heimat 2. Cronaca di una giovinezza in tredici libri”. Bompiani, Milano, 1994. Предисловие Бернардо Бертолуччи)

---

---

1 Что такое кино? (фр.)

## Греховные удовольствия

---

**Я** НЕ ЧУВСТВУЮ СЕБЯ ВИНОВАТЫМ ЗА ТО, ЧТО люблю — а это практически вся история кино. Так что мне трудно составить какой-то список. Меня порадовало, что Квентин Тарантино написал сценарий фильма “От заката до рассвета”, полностью основанный на греховных удовольствиях. Этот фильм — греховное удовольствие на экране. Мне он еще кажется цитатой итальянских фильмов о вампирах Марио Бава и фильмов о Геракле пятидесятых и шестидесятых годов, которые Квентину очень нравятся, насколько я знаю. На самом деле я не большой фанат фильмов о Геракле. Кажется, какие-то из них снял Витторио Коттафави. Помню, мне понравился “Геркулес завоевывает Атлантиду” (1961).

“Люди-кошки” (Вэл Льютон и Жак Турнер, 1942): фильм не считается классическим, но для меня он именно таков. Я вижу в нем параллель с “Дамами Булонского леса” Брессона. Я воспринимаю эти фильмы как очень близкие, они были сняты в одно и то же время, и в них похожая атмосфера. Мария Казарес из “Дам” — это женщина-кошка. Когда жених ее бросает и она говорит: “Я отомщу”, в ней есть что-то очень

похожее на Симону Симон, когда она понимает, что ее мучает невозможность избежать того, что она делает. Она должна следовать собственной природе, она обречена быть тем, что она есть. Эти фильмы — отражения один другого. Турнер был французского происхождения. Я хотел, чтобы Жан Марс процитировал фразу из сценария “Дам Булонского леса” Кокто в моем фильме “Ускользящая красота”. Еще одно тайное, греховное удовольствие: “Il n’y a pas d’amour, il n’y a que des greuves d’amour” (“Любви не существует, есть лишь доказательства любви”). Не стоит забывать и фильм “Люди-кошки” Поля Шредера (1982), он вполне мне нравится. Он поступил смело, сделав ремейк такого шедевра. Прекрасен выбор Кински, которая, кажется, несет в своей жизни какое-то проклятье.

“Клуб Тайфун” (Синдзи Сомаи, 1984): я был в жюри Международного кинофестиваля в Токио, мы дали ему приз за лучший фильм. Это история подростка, живущего вдали от Токио. Несколько учеников оказались запертыми в школе во время приближающегося тайфуна, и школа попала в центр урагана. Это самый прекрасный и трогательный фильм о подростках, какой я когда-либо видел. Фильм разрушительный, я бы даже сказал, неистовый. Как будто у этих ребят в сознании путаница, типичная для молодых немцев шестидесятых, когда они разрывались между чувством вины и героическими идеалами.

“Скорость” (Ян Де Бонт, 1994): этот фильм мне нравится, потому что это один из действительно немногих случаев, когда психология полностью отсутствует и заменена чистым действием. Такого результата очень трудно добиться, многие пробовали, например в комиксах, но это не работало. В “Скорости” все становится абстрактным, мотивации полностью отсутствуют. Обычная борьба Добра со Злом, но и только.

“Без ума от оружия” (Джозеф Льюис, 1949). Этот фильм — как “На последнем дыхании”. История любви Пегги Камменс



и Джона Далла основана на взаимном восхищении талантом друг друга. В чем их талант? В умении стрелять. Они встречаются на соревнованиях в тире, где одинаково хорошо стреляют. Потом стрельба становится для них дурным занятием, они начинают грабить банки. Мы видим, что она способна пройти по его трупу, как девушки из “Мальтийского сокола” (1941) и “Из прошлого” (1947). Обычно в таких фильмах категории Б женщины интереснее мужчин. В истеблишменте голливудских фильмов в те времена женщины должны были соответствовать всем условностям, а в кино категории Б они имели свободу обладать отрицательными женскими чертами. Я упомянул “На последнем дыхании”, потому что в конце этого фильма Джин Сиберг предает Бельмондо, и он говорит *dégueulasse*, омерзительно. Она — как девушки, существующие в воображении Бельмондо. Они могут быть плохими, но они все равно невинны, потому что мы видим их глазами любящих их мужчин, а режиссеры их любят. Может быть, мы их и любим за то, что они плохие.

“Белоснежка и семь гномов” (Уолт Дисней, 1937): это первый фильм, который я видел. Мне было пять лет, и я был в ужасе. Я много лет был под впечатлением сцены, в которой Белоснежка бежит по лесу, а ветки превращаются в костлявые руки. В детстве я ездил в кино по воскресеньям в Парму. Я любил американские фильмы о войне, я посмотрел все, что было снято между 1949 и 1953 годом. Больше всего я любил “Ими пожертвовали” (Джон Форд, 1945). Вестерны мне тоже нравились. Я любил Джона Уэйна, мне нравилось подражать ему, ходить, как он. Мой отец был землевладельцем, а мои друзья были слишком бедны, чтобы ходить в кино, так что я рассказывал им все, что происходило в фильмах, а потом мы в это играли. Я был режиссером и Джоном Уэйном, мне нравилось в конце умирать, разыгрывая все эти невероятные, тщательно разработанные американские смерти на берегах По.

“Удовольствие” (Макс Офюльс, 1951). Один из моих любимых фильмов, вовсе не греховное удовольствие, но с ним связана занятная история. Это был фильм, о котором я очень много слышал, но, хоть это и невероятно, ни разу не видел. Однажды, много лет назад, в Париже жена повела меня на этот фильм. После первой новеллы, “Маска”, я пришел в такое возбуждение, что почувствовал себя физически плохо и мне пришлось даже уйти из кинотеатра. Два или три года спустя его показывали в Фильмстудио в Риме, я опять пошел и посмотрел первую новеллу, а затем вторую, “Заведение Телье”, в котором бордель закрывается в воскресенье, чтобы дать проституткам возможность сходить на первое причастие дочери одной из них. Это было до того прекрасно и трогательно, что совершенно невозможно вынести. Мне опять стало плохо, и я покинул зал. И только несколько лет спустя я смог посмотреть и третью новеллу, “Натурщица”, воистину разрушительную. Даниель Желен — художник, влюбившийся в свою натурщицу, но она подвержена неврозу, от которого сходит с ума, выбрасывается в окно и переламывает себе ноги. В финале фильма есть фраза “Le plaisir n’est pas gai” — наслаждение не радостно.

“Автокатастрофа” (Дэвид Кроненберг, 1996). Надеюсь, что это первая из большой серии “нравоучительных сказок”. Это абсолютно порнографический фильм, он не рассказывает никакой истории, герои определяются не психологией, а только сексуальностью. Но этот фильм снят удивительно серьезно, степенно и торжественно.

“Дама без камелий” (Микеланджело Антониони, 1953). Один из лучших и один из самых недооцененных фильмов Антониони. В нем весь Антониони, но до того, как он сознательно стал экзистенциалистом. Там больше действия, чем в “Приключении”, которое все построено на изъятии — на исчезновении молодой женщины. “Приключение” вводит в кино нечто абсолютно современное. Много идет от “Путешествия в Италию”

Росселлини, например нефольклорный взгляд на юг Италии; Джордж Сандерс и Ингрид Бергман уже очень похожи на героев Антониони. Я видел “Даму без камелий” много лет назад, дома у Антониони. В фильме есть сцена, где режиссер и его девушка, актриса, едут со своим фильмом на Венецианский кинофестиваль, и их так освистывают, что им приходится уйти из зала во время показа. То же самое действительно произошло в Каннах с “Приключением”, там так же жестоко поступили с Микеланджело, и Моника Витти выбежала из зала в слезах. В фильме герои выходят, закрыв лицо, и встречают знакомого критика, который им говорит: “Во второй раз это еще хуже”. Настоящий кошмар! Это относится к краху в кино и в любви: девушка не умеет играть, но режиссер думает, что его любовь может сотворить чудо.

И наконец, я думаю, что произошедшее за последние десять лет отвратительно. В шестидесятые и семидесятые годы на фильм, имевший успех, смотрели с подозрением. Успех означал “коммерцию”, “компромисс”. Я находил это глупым. Я любил американское кино, когда в Италии все, кто имел какое-то отношение к политике, его терпеть не могли. Впоследствии я написал статью в защиту “Охотника на оленей” Чимино. Коммунистическое культурное издание попросило меня это сделать, потому что фильм нравился, но в этом нельзя было признаваться. Сегодня все происходит наоборот. Если фильм не добивается коммерческого успеха, он умирает и к нему пренебрежительно относятся даже люди, занимающие изысканные позиции. Для них нападать на такие фильмы — рефлекс собаки Павлова.

(*Bernardo Bertolucci's Guilty Pleasures*, ответы на вопросы анкеты о “греховных удовольствиях”, опубликованные в “Film Comment” за июль-август 1996 года)

---

## Микеланджело Антониони: трудности Запада

---

**К**огда я думаю о Микеланджело Антониони, о “трудностях Запада”, которые он смог описать лучше кого бы то ни было другого, я еще более ярко ощущаю то, что хотел бы назвать “трудностями кино” или “кинематографом трудностей”.

Истории, которые рассказывает Антониони, — это только видимая часть, выступающая из его фильмов, но, когда думаешь позже о его фильмах, в воспоминании особенно четко проявляется несказанное, неснятое, необъясненное. “Трудности кино” относятся именно к рефлексии Антониони о природе кинематографа как сурового и неумолимого инструмента экзистенциального исследования. Я помню, что месяцами чувствовал себя “отравленным”, посмотрев (как минимум четыре раза) “Приключение”. Так что, с одной стороны, я полностью разделяю радость и веселье Микеланджело по поводу признания, которое собирается оказать ему Академия (в очень человеческой атмосфере, к которой мы со Скорсезе сумели подтолкнуть, чем оба гордимся), с другой стороны, я считаю, что в первую очередь церемония Оскара, как таковая, и пять тысяч зрителей зала “Шрайн” должны гордиться тем, что на этой сцене будет стоять перед ними Микеланджело Антониони, такой великий, такой отличный от всех.

(Опубликовано в “La Repubblica” от 28 марта 1995 г.)

---

## В защиту Антониони: фильм — это не книга

---

**П**ОСКОЛЬКУ ЭТО НЕ КАСАЕТСЯ НЕПОСРЕДСТВЕННО меня, я думаю, что могу спокойно высказать несколько соображений, вызванных рецензией Ирене Биньярди на “За облаками”. Во-первых, я считаю, что со стороны критиков (многих, не только ее) было ошибкой встать по отношению к этому фильму на позицию критики. Это редкий случай для критиков, когда можно было уйти в небольшой отгул, отложить профессиональный автоматизм оценки, сказать себе: сегодня мы идем смотреть Антониони не для того, чтобы его судить, но чтобы впитывать, наслаждаться, дать себя захватить тем, что еще может дать нам один из основополагающих авторов в истории кино. Чудо уже в том (и я говорю об этом без ложной слезливости и ханжества), как Микеланджело Антониони смог побороть физический недуг, сковывающий его уже десять лет. Тяжелейшим усилиям, необходимым, чтобы думать, писать, снимать, монтировать и сопровождать его фильм, противопоставлена легкость, достойная Джакометти.

Хватило бы малой крохи киномании, чувства, объединяющего всех тех, кто помнит, что “*le travelling c’est une affaire de moral*”, тревеллинг — это вопрос морали, чтобы с самого первого, хотя и самого неудачного, эпизода понять, что Антониони удалось успешно восстановить связь с самым вдохновенным и плодотворным периодом своего творчества — от “Приключения” до “Красной пустыни”. Антониони как

будто пытается замкнуть последний элемент круга, сейчас, как и тогда, он поддерживает постоянное таинственное поэтическое напряжение даже в самых неудачных моментах, сейчас, как и тогда, привычно разбрасывает по всему фильму диалоги настолько литературные, что они вызывают улыбку. Во времена “Ночи” и “Затмения” сценаристом не был Тонино Гуэрра, так что я не выскажу ему незаслуженных обвинений. Это были слова Антониони, и он сейчас, как и тогда, берет на себя ответственность за них. Все помнят, как в шестидесятых Арбазино фыркал, когда Моника Витти говорила: “У меня волосы болят”. Но и Арбазино, такой тонкий, обладающий такой огромной культурой, был лишен дара синефильства. Фильм — это не книга, тут другие, совершенно отличные правила анализа и оценки. Имеет смысл напомнить об этом, когда в джунглях бессмысленных и раздражающих празднований столетия появляется Антониони с фильмом, полным веры в средства кинематографа.

(Опубликовано в “La Repubblica” от 6 сентября 1995 года, затем в “Caffe’ Michelangiolo, 12 [2007], № 2)

---

## Робер Брессон: следы на песке

---

**В** ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ИМЯ БРЕССОНА СТАЛО просто словом, сущностью, своеобразным кинематографическим манифестом поэтической строгости. Для меня и моих друзей “брессоновское” означало крайнее, моральное, недостижимое, возвышенное, карающее кинематографическое напряжение. Карающее, потому что его фильмы — это сильнейшие чувственные переживания, не приносящие облегчения (если не считать облегчения эстетического, что само по себе является разрушительным наслаждением).

Однажды я узнал, что Брессон приехал в Рим на встречу в Экспериментальном центре кинематографии. Я помчался туда и попал в разгар лекции. Стоя за стеной студентов, я мог видеть только медленно движущийся белоснежный венец головы. Он ни разу не употребил слово “кино”, только “le cinématographe” — кинематограф. Все остальное было “théâtre filmé” (“заснятый театр”). Его лицо, которое я смог увидеть буквально на три секунды, потрясло обаянием застенчивости. У меня коленки дрожали от восхищения. Это был 1964 или 1965 год? В тот день Мауро Болоньини пригласил меня на ужин в честь Робера Брессона, который уже несколько недель находился в Риме и готовился к съемкам “Библии”, фильма, новеллы которого ставили

несколько режиссеров, а продюсировал Дино Де Лаурентис. Брессон выбрал “Ноев ковчег”. Перед тем как меня представить, Болоньини сказал, что Брессон в плохом настроении, и объяснил почему. В то утро, пока Брессон читал лекцию, Дино Де Лаурентис пошел в съемочный павильон и увидел там большие клетки с парами диких зверей: два льва — самец и самка, два жирафа — самец и самка, два бегемота — самец и самка, и так далее. Через несколько часов Дино сказал Брессону, что взволновался при мысли, что станет единственным продюсером в мире, который смог спустить на землю Всевышнего Творца и произвести фильм с настоящими производственными и коммерческими ценностями.. “On ne verra que leur traces sur la sable”, — прошептал Брессон Дино, “мы увидим лишь их следы на песке”. Через час его уволили.

И вот я стою перед Брессоном. Начало лета, мы на террасе на улице Сан-Теодоро. За его спиной — Палатинские холмы, белые куски развалин в темноте. Я пробурчал что-то вроде: “Перед тем как я пойду подложу бомбу в съемочные павильоны Де Лаурентиса.. можно я вас спрошу.. может быть, есть кто-то.. в истории “le cinématographe”... кто вам нравится больше.. вы предпочитаете какой-нибудь фильм.. или несколько?”

Он посмотрел в сторону. “Нет”. Потом, с удивительным стремлением к точности, поправился: “Может быть, несколько кадров Чаплина. Но когда его самого там нет”. Я сказал ему, что обожаю “Дам Булонского леса”. Он еще не снял “Случайно, Бальтазар”, “Мушкетт”, “Кроткую”, “Четыре ночи мечтателя”, “Ланселота Озерного”, “Вероятно, дьявол”, “Деньги”. Сейчас, когда я пишу эти слова, “Брессон” опять стало именем человека. Француза. Или даосиста.

(Опубликовано в “Bianco e Nero” за январь-февраль 1999 года, Scuola Nazionale di Cinema-CSC, Roma, 1999. Ранее публиковалось в “Robert Bresson”. Под редакцией Джеймса Куонта. Cinémathèque Ontario, Toronto, 1998)

---



## Улыбка Ренуара

---

**В** 1974 ГОДУ, ВО ВРЕМЯ КАСТИНГА ДЛЯ “XX ВЕКА”, я был в Лос-Анджелесе и искал актера на роль, которую в итоге отдал Роберту Де Ниро. Я воспользовался этим случаем, чтобы встретиться с Жаном Ренуаром, которому тогда было восемьдесят лет. Он жил тогда в Бэль-Эйр. Я очень волновался, потому что всегда особенно любил Ренуара и считал его одним из величайших режиссеров всех времен. Он сидел в гостиной в инвалидном кресле, с пледом на коленях, в окружении больших зеленых растений. Я обратил внимание на стоявшую рядом с ним скульптуру, бюст, сделанный его отцом Огюстом и изображавший Жана в возрасте пяти или шести лет. Меня поразило, что улыбка ребенка на скульптуре и улыбка восьмидесятилетнего мужчины совершенно одинаковы. Мы начали говорить о кино, и я обнаружил, что это человек с самым ясным и современным умом из всех, с кем я когда-либо разговаривал. В конце нашей встречи он произнес фразу, которую я всегда помню: “Il faut toujours laisser une porte ouverte sur le plateau; parce qu’on sait jamais, il y a toujours la chance que quelqu’un puisse entrer, et on l’attendait pas; et ça c’est le cinéma” — “надо всегда оставлять открытой дверь на съемоч-

ную площадку, потому что, как знать, всегда может войти кто-то неожиданный, и это и есть кино”. Это для меня первое правило, когда я снимаю кино. Оставить открытой дверь может означать, например, что, если актриса пришла утром с лицом, обезображенным усталостью, потому что не спала всю ночь, я пытаюсь использовать это обстоятельство, вместо того чтобы прикрыть его гримом. Или если при съемках на натуре облако неожиданно закрывает солнце, вместо того чтобы отказаться от съемок либо искать другие решения, я с радостью принимаю эту кажущуюся трудность и использую ее, чтобы передать зрителю иную сильную эмоцию. В общем, нужно всегда быть готовым принять то, что нам предлагает реальность. Нужно быть готовым использовать творческие способности актеров, их неожиданные догадки, не отнимая при этом прерогативу у режиссера, связанного с предстоящей пред ним реальностью таинственными и необъяснимыми узами.

(Отредактировано автором и опубликовано в “La valle dell’Eden”, pp. 10–11, Lindau, Torino, 2002. Запись Эльфрика Бьянки под редакцией Паоло Бертетто и Франко Проно)

---

## Соленые слезы “Огней рампы”

---

**К**АКИМИ СОЛЕНЫМИ БЫЛИ СЛЕЗЫ В ДВЕНАДЦАТЬ-тринадцать лет!

Недавно пересмотрев “Огни рампы”, я вновь ощутил этот соленый привкус волнения. Это фильм, с которым у меня, но, думаю, не одного меня, отношения сентиментального подданства. Когда Терри говорит Кальверо, что любит его, ясно, что она лжет, зная, что лжет, и он знает, что Терри лжет, так же как это знаем мы, зрители.

Это всего лишь великая и ужасная мизансцена.

Мы присутствуем при этом проявлении предельной любви — двадцатилетняя девушка говорит мужчине за шестьдесят: “Давай поженимся”, “Я тебя люблю” — мера любви такая же, как и мера унижения, испытываемая в этот момент Кальверо. Потому что он знает, что Терри выйдет за него не из любви, а из жалости. Эта улыбка Кальверо заставляет плакать.

А в финальной сцене фильма умирает не Кальверо, а сам Чарли Чаплин. И снова слезы наворачиваются сами. Но мы более глубоко тронуты, это больше, чем слезы, потому что Кальверо покрывается не саваном, не белой простыней, при-

несенной медсестрой. Предмет, который его покрывает, — сам экран.

Мы видели в фильме много театра... театра... театра... и то, что в конце закрывает Чаплина, — это не занавес, это экран кинотеатра. Как будто Чаплин говорит нам: “Вот, здесь кончается Чаплин. Кальверо, я должны умереть, чтобы Терри, молодость, могла расцвести”.

Так завершается это великое, высокое заклинание — “Огни рампы”.

(Выступление в “Chaplin today: Luci della ribalta”. Под редакцией Эдгардо Козарински. 2002. Опубликовано в издании фильма “Luci della ribalta” на DVD MK2 Media San Paolo. Milano, 2009)

---

## Макс Офюльс: “Удовольствие”

---

**В** 1964 году я поехал в Канн на Неделю кинокритики с фильмом “Перед революцией”, который получил несколько выдающихся рецензий от итальянской критики. Французам, напротив, фильм очень понравился, начиная с редакции “Кайе”, и он даже получил несколько призов, среди которых был приз Макса Офюльса. Мне было двадцать три года, из фильмов великого, легендарного режиссера Макса Офюльса я на тот момент видел только “Лолу Монтез”. По какой-то странной причине понадобилась премия, чтобы заставить меня посмотреть фильмы Офюльса и постараться понять, почему кому-то пришлось в голову дать премию его имени “Перед революцией” и мне.

Дело шло достаточно медленно до тех пор, пока в середине семидесятых моя жена Клер Пиплоу, с которой мы были в Париже, не сказала мне: “Сегодня я сделаю тебе прекрасный подарок”. Она обнаружила в “Парископе”, что в каком-то зальчике Латинского квартала показывают “Удовольствие”. Мы пошли на этот фильм, я с некоторым трепетом, а Клер — все время повторяя, что, по ее мнению, я, сам того не зная, сильно подвержен в моем кино влиянию Макса Офюльса. Тогда про-

изошло что-то очень яркое. Фильм начинается, он состоит из трех новелл, снятых по стольким же новеллам Мопассана: “Маска”, “Заведение Телье”, “Натурщица”. Пока я смотрел первую из них, я перешел от состояния трепета к самому настоящему синефильскому возбуждению, форме абсолютного, непреодолимого наслаждения. Я почувствовал, что у меня поднялась температура, и сказал Клер: “Я больше не могу. Мы посмотрели первую новеллу, остальные посмотрим в другой раз”. Мы вышли из зала, и я говорил и не мог остановиться, по-прежнему во власти того странного возбуждения. Очень сильное ощущение, я никогда не испытывал такого — не досмотреть фильм, потому что он мне слишком нравился. Во второй раз мы пошли на “Удовольствие” в Лондоне, и то же явление произошло со мной во время второй новеллы, “Заведение Телье”. Я вновь ощутил странную форму пароксизма, тахикардию, эстетический экстаз. Частью в шутку, частью чтобы повторить предыдущую ситуацию, опять говорю Клер: “Я больше не могу, давай уйдем, посмотрим третью новеллу в другой раз”. Третью новеллу, “Натурщица”, самую драматичную и современную из них, мы посмотрели много времени спустя, в Фильмстудио в Риме. Таким образом, за многие годы и с трех попыток мне удалось полностью посмотреть “Удовольствие”, единственный фильм, о котором я могу сказать, что он заставил меня потерять контроль не только над своими эмоциональными, но и над своими физиологическими реакциями.

Я это рассказываю, чтобы предложить посмотреть фильм тем, кто никогда его не видел и, быть может, даже никогда о нем не слышал. “Удовольствие” — это фильм 1952 года, состоящий из трех возвышенных новелл. Что до меня, мне показалось, что благодаря этой своей реакции я понял причину, по которой некие любезные люди из жюри решили дать мне тот приз, того имени.

Посмотрев “Удовольствие” полностью, я, кажется, понял и причину моей столь экстремальной реакции. В одном из эссе Ролана Барта, “Удовольствие от текста”, содержится нечто,

что можно применить к фильму Офюльса. Барт вспоминает, что в течение долгого времени, особенно это касается моего поколения, удовольствие считалось чем-то мерзким, достойным презрения. Причиной был своеобразный вид политического морализаторства, который доводил до заявлений типа “le plaisir c’est de droit” — удовольствия — это для “правых”. Барт говорит, что удовольствие не находится ни справа, ни слева, он говорит о прекрасном дне, когда автор сможет позволить себе смешать разные жанры, все, что обычно разделяют: драму и комедию, историческое и повседневное, поэзию и прозу. В “Удовольствии” происходит нечто похожее, все перемешано, полностью отсутствует академичность кино, автор позволяет себе все.

Первая новелла фильма, “Маска”, воистину неистова, головокружительна. Я хотел бы, чтобы люди, которые в силу возраста не имели удовольствия, роскоши, привилегии посмотреть множество фильмов прошлого, среди которых как раз “Удовольствие” Макса Офюльса, попытались понять, что эти фильмы значили для моего поколения. Когда я впервые посмотрел эту новеллу, я почувствовал нечто, что, может быть, хотел бы отвергнуть, но от чего в конце концов невозможно отказаться: все наслаждение от ностальгии по миру, которого я не знал, но который был мне каким-то образом передан родителями, или книгами, которые я прочитал, или первыми фильмами, которые я посмотрел. Это мир конца девятнадцатого века, так называемая Belle Époque, когда традиционно пили много шампанского, как это и происходит в первой новелле фильма. Так вот, у этой новеллы — характеристики шампанского, пузырящегося, воздушного, легкого, но под этой маской молодости и легкости — старость, пустота. Наступает момент, когда маска, которую носит главный герой, лежит брошенная, забытая на стуле; впервые в “Удовольствии” Офюльс говорит о видимости, о фасадах и том, что за ними скрывается.

В этой новелле есть изумительная сцена, снятая на лестнице: доктор провожает домой главного героя. В фильмах

Офюльса лестницы всегда очень важны, потому что это элементы реалистичные, но только до известной степени, всегда тянущие в сторону театральности. Офюльс постоянно находится одновременно и в реализме, и за его пределами. Он всегда выискивает элементы театральности, за которыми можно спрятать кинокамеру, всегда хочет создать завесы, фильтры, решетки между камерой и тем, что она снимает. Такой тип языка, все проявляющий именно когда пытается больше всего скрыть, я обнаружил у Фассбиндера, например, на протяжении всего фильма “Берлин, Александерплац”. Надо сказать, что и мне случается отвергать цельную картину, которую я вижу перед собой, и тогда я ищу, чем ее разорвать, какие поставить решетки, чтобы можно было отдалиться, а потом, в другие моменты, нырнуть в изображение.

“Натурщица” — это, наверное, самая современная новелла, в которой менее всего присутствует ощущение *Belle Époque*. На переднем плане — экзистенциальная драма героев, которая в “Маске” заключалась только в нежелании принять идею старения; и еще есть нечто, разбросанное по всему фильму, — обреченность на соблазнительность. Там есть прекрасный эпизод, снятый в художественной галерее, где картины с изображением девушки имеют огромный успех, все продается, художник вне себя от радости и все страшно счастливы. Перерыв во времени, художник возвращается домой, и мы видим, что он скучает. Что происходит? Что случилось? Мы не знаем, сколько прошло времени. В кино прекрасно этого не знать, испытывать насилие со стороны времени, выдуманного, как и в поэзии. Случилось всего лишь, что ему теперь скучно, он больше не любит девушку, а она продолжает его любить и самым решительным образом отвергает мысль об окончании отношений, к чему он, напротив, стремится. Эту историю рассказывает некоему другу человек, который оказывается самим Мопассаном. В какой-то момент друг в растерянности говорит ему: “Конечно, все это очень грустно”, и Мопассан отвечает прекрасной фразой: “*Mon cher, le bonheur n’est pas gai*” —



“счастье — невеселая вещь”. И мы видим Даниэля Желена, художника, везущего по северному пляжу коляску с парализованной натурщицей.

Фильм объединяется одной музыкальной темой, песней, которую едва слышно в первой новелле, которую часто поет Даниэль Дарье во второй и которую в третьей, последней новелле подхватывает девушка. Кино Офюльса даже зрительно очень музыкально. Даже если бы там не было музыки, благодаря движению камеры и движению героев в кадре его фильмы приобретают музыкальные ритмы, каденции, завихрения. В “Удовольствии” меня особенно глубоко поражает способность Офюльса рассказывать и описывать одновременно. Описывая, он продолжает рассказ, а продвигая вперед рассказ, одновременно дает описания. Эта способность уже везде утеряна в современном кино, может быть, ею еще обладает Вонг Карвай и очень немногие другие. В любом случае не стоит стесняться испытывать удовольствие, большое удовольствие, даже слишком много удовольствия, смотря “Удовольствие”.

(Предисловие к “Le plaisir”, Flamingo Video, Milano, 2006)

---

## Ингмар Бергман: режиссер, который боялся умереть от кино

---

**М**НЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО В КОНЦЕ ПЯТИДЕСЯТЫХ Ингмар Бергман, так же как и Антониони, повел кино в еще неизведанном направлении: в недра человеческого духа, в самую глубину внутреннего мира женщин и мужчин, посредством черно-белой съемки, превращающей его героев в призраки, а его фантомы — в героев. Во времена “Последнего танго в Париже” Бергман мне сказал: “Мне это нравится, но вместо девушки я бы, наверное, выбрал юношу”. Я ответил, что это прекрасная идея, но она говорит больше о нем, чем обо мне. Когда я познакомился с ним в Берлине по случаю основания Европейской академии кино, президентом которой он стал, мне показалось, что это самый прекрасный человек (режиссер), которого я когда-либо встречал и смогу встретить в жизни. Я тогда написал ему записку: “Не будьте жестоким, подарите нам еще несколько фильмов”. А он: “Кино меня убьет, но ты продолжай бороться”. Я храню эту записку как реликвию.

Несколько лет назад Бергман подарил нам “Сарабанду”. Он зашел еще дальше вглубь, но был бесконечно милосерден к своим фантомам. Среди них есть и кино, его настоящий убийца, к которому он воззвал и простил.

(Опубликовано в “La Repubblica” от 31 июля 2007 года)

---

## Джузеппе Де Сантис: старший брат

---

**Я** ДОЛЖЕН СОЗНАТЬСЯ В ОДНОМ ИЗ САМЫХ вопиющих пробелов в моем бессистемном, недостаточном, увечном синефильстве. Я очень мало знаком с творчеством Джузеппе Де Сантиса, меня это огорчает, я этого стыжусь. Еще одна моя большая вина — это незнание творчества Дэвида Уорка Гриффита. Но это другая история.

У Де Сантиса я видел только “Нет мира под оливами” несколько лет назад. Меня взволновал его способ отображения крестьянского мира, мне показалось, что многие материалы, из которых я строил “XX век” (1976), уже присутствовали в том фильме: и постоянное напряжение между неореализмом и мелодрамой, и постоянные повороты от вымысла к документальности, и более чем щедрое использование народных песен, как будто фильм неожиданно собирается превратиться в крестьянский мюзикл. Но, когда я снимал “XX век”, я еще не был знаком с “Нет мира под оливами”, действие которого Де Сантис поместил в городок Фонди на холмы Чочарии, представляющий таким таинственным, равноудаленным от Голливуда и от социалистического реализма. Смотря этот фильм, я как будто неожиданно познакомился со старшим братом, о существовании которого до того момента не знал.

(Опубликовано в Giuseppe de Santis. “La trasfigurazione della realtà”. Под редакцией Марко Гросси. Centro sperimentale di cinematografia e Associazione Giuseppe De Santis, Roma, 2007)

## Культура, слово, забытое политикой

---

**Д**ОРОГОЙ РЕДАКТОР!  
Несколько дней назад я услышал в теле-новостях вот эту фразу: “От левоцентристского правительства мы ждем действий, конкретных дел, все остальное... поэзия”. Я хотел бы оттолкнуться от этих слов Берлускони, кажется, оставшихся незамеченными, потому что они образцово показывают основу взаимоотношений Берлускони и культуры. С одной стороны, бизнес, реальные ценности, то, что для него в жизни важно, с другой — то, что звучит почти как насмешка. Слово “поэзия” использовано как образ нищеты, дыма, иллюзий, раздражающего вранья, которые нам остаются, если мы не разделяем его видения мира. Поэзия примерно равна мусору. Действительно, показательный ляпсус.

Сейчас, как и раньше, я хочу поговорить о дискомфорте, который я испытываю уже давно, более всего после избирательной кампании прошлого года. Причина проста: я ни разу не слышал, чтобы политики, за которых я собирался голосовать, произнесли слово “культура”. Оно забыто? Недооценено? Уволено? Как будто политики, на которых я ориенти-

руюсь, не знают, что субкультура, которую распространяют, а лучше сказать, навязывают крупнейшие телеканалы, растит целые поколения несчастных и отсутствующих молодых людей, которые даже не знают, кто они такие. Они настолько неспособны прочесть, истолковать, понять окружающую их действительность, что после пяти лет катастрофической правоцентристской власти опять голосуют за тех же правоцентристов. При приеме некоторых лекарств это называется “парадоксальным эффектом”.

Например, я задаюсь вопросом, почему в Италии было невозможно появление такого телеканала, как Канал искусства, задача которого в том, чтобы заниматься культурой, распространять ее, расширять количество ее зрителей, одновременно расширяя количество ее авторов, создавая новых, продвигая их. Имеет смысл задаться вопросом, почему у нас ничего подобного нельзя было себе представить, по крайней мере до вчерашнего дня.

В середине семидесятых (в годы Моро — Берлингуэра) был момент, о котором я хотел бы напомнить всем, кто его пережил, когда казалось, что были обретены радость, волшебство в отношениях людей этой страны и культуры. Слова, книги, фильмы воспринимались, я бы сказал, чувственно. В этой атмосфере удивительного творческого, морального и политического напряжения мы видели нечто неотразимое в глазах людей: они заново рождали творения, которые получали, развивая их, продлевая им жизнь, запуская вновь.

Я не живу сладостью ностальгии или иллюзией, что такое состояние коллективной благодати может повториться, но я уверен, что помнить об этом — право тех, кто, как я, жил в этом как сыр в масле. Простите, что цитирую сам себя, но примером этого является “XX век”, не важно, удачный он или нет. Это фильм, полностью родившийся из этой атмосферы и вознагражденный сильнейшим влиянием, которое он оказал на людей. Я задаюсь вопросом: был бы возможен сейчас такой фильм, как “XX век”, с его свободой, с его производ-

ственными утопиями, с его мегаломанией, с крайностями его противоречий? Годами я пытался завершить его третьим актом, где действие дошло бы до наших дней, но отказался, чтобы остаться честным: та политическая и культурная атмосфера улетучилась. Еще я вспоминаю “Сало, или 120 дней Содома”, последний фильм Пазолини, снятый им в те же месяцы, в нескольких десятках километров (это расстояние между Мантуей и Пармой), жестокий и прекрасный фильм. Был бы сегодня возможен “Сало”?

По этим и многим другим причинам возникла группа “Cento autori”<sup>1</sup>, объединяющая в первую очередь писателей и кинорежиссеров, и нам кажется, что настал момент требовать и добиваться от политиков очень четкой программы, связанной с культурой, программы амбициозной и экономически значительной, хотя бы настолько же, насколько финансируемые государством инфраструктуры, о которых мы наслушались в последние годы до тошноты. Какая там государственная поддержка! Все это естественным образом произошло в других странах, например во Франции, и пусть мне кто-нибудь объяснит, почему так не может быть у нас. Приведу пример: я хотел бы, чтобы появлялось, казалось бы, неразумное количество дебютных работ, бесконечность, целая кавалькада новых авторов, ищущих и экспериментирующих. Я убежден, что так кино вновь будет подпитываться из окружающей действительности и само ее питать.

И в завершение: давайте вместе искать способ сделать творческую почву гораздо плодороднее. Мы знаем, что это трудно и что об этом можно будет начать думать, только если это станет заботой всех нас. Как это сделать? Не знаю. Я знаю только, что видел множество итальянских авторов, уставших быть пустыми коконами своего творческого потенциала, обреченными одиноко плыть по разжиженной поверхности общества, от которого не могут не чувствовать себя отторгнутыми.

---

1 “Сто авторов” (ит.).

Настоящий смысл этих моих слов в отстаивании индивидуально-коллективного права-обязанности каждого из нас участвовать в разработке этой программы. Сейчас она болезненно рождается для меньшинства, но могла бы стать захватывающей и знаменательной. Кино — это только первый повод преодолеть отчуждение, которое с каждым днем становится все огромнее, отчуждение, из-за которого мы все ощущаем себя мертвецами. Хотелось бы, чтобы чувство, которое я испытываю, разделили все те, кто так же, как и я, хочет посмотреть фильм, которого еще нет, прочитать книгу, которая еще не написана. Если все остальное — поэзия, дадим ей возможность быть.

(Опубликовано в: "La Repubblica" от 11 июня 2007 года)

---





## 4. БЕСЕДЫ

---



Бернардо Бертолуччи —  
Энцо Унгари

---

*О неореализме и американском кино*

**У**НГАРИ: Неореализм преподавал нам два урока, обозначивших два совершенно разных направления. Путь Висконти, который в своем фильме “Земля дрожит” превращает целый остров со всеми жителями в гигантский съемочный павильон, и путь Росселлини, который в своем “Паиза” сдается неизбежности документального.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Это правда, и истоки второго направления, по-моему, можно найти в итальянских эмигрантах из “Тони” Ренуара: они появились раньше росселлиниевских партизан и американских солдат. Но правда и в том, что было бы ошибкой видеть в этих путях противостояние понятия “старого кино” Висконти и “современного кино” Ренуара и Росселлини. Например, мне трудно понять, современен или устарел фильм Бунюэля “Этот смутный объект желания” — фильм, снятый стариком о страсти старика к молодой женщине. Наверное, надо попытаться максимально упростить категории классического и современного, взяв за основу моду, например на длину женских юбок, которые, как известно, регулярно то удлиняются, то укорачиваются. Есть время, ускользающее и от “современности”, и от ее противоположности, время, лишённое

актуальности, время бессознательного. Я склоняюсь к тому, чтобы видеть в кино преемственность, такую, когда трудно определить, кто отцы, а кто дети.

УНГАРИ: В Голливуде эту преемственность поддерживали в первую очередь большие студии.

БЕРТОЛУЧЧИ: Большие студии были (но уже перестали быть) хранителями преемственности американского кино. А в итальянском кино все наоборот. Преемственность существует именно благодаря тому, что нет таких больших студий, да и продюсер играет иную роль. У нас продюсеры — это искатели приключений от киноиндустрии, хотя они уже и не носят усиков а-ля Эррол Флинн.

УНГАРИ: Но ведь неореализм как раз и заставил кино выйти из павильонов. Впрочем, этот выход за стены павильонов позволяет многим видеть в новом американском кино запоздалые уроки неореализма.

БЕРТОЛУЧЧИ: Это не совсем так. Возьмем, к примеру, случай Мартина Скорсезе. Нет сомнений в том, что за “Злыми улицами” стоит Росселлини, и, мне кажется, фильм очень удачно впитал его уроки. Молодые итало-американцы из “Злых улиц” ходят по своему кварталу так же, как ходили их предки в провинциальных городах Южной Италии в час вечерней прогулки. В этом реализме нет ничего маньеристского, Скорсезе ни в коем случае не ведет себя как киноман. Но интересно, как Скорсезе отдалается затем от уроков Росселлини и находит настоящие корни своего кино в Сэмюеле Фуллере или Говарде Хоуксе, в отличие от тех американцев, которые десять лет назад обращались к европейскому кино, как, например, Артур Пенн. Первобытный реализм “Злых улиц” доходит до пароксизма, до бреда в “Таксисте” — и где же мы опять оказываемся в конце пути, в фильме “Нью-Йорк, Нью-Йорк”? В Голливуде, в искусственном Нью-Йорке, полностью и уже без всякой неореалистской ностальгии воспроизведенном в павильоне, как Лас-Вегас в новом фильме Копполы “От всего сердца”.

УНГАРИ: Но многие европейские критики примирились с современным американским кино потому, что в нем происходит “прямая съемка” реальности, а не “бегство” от нее, как это было в прошлом.

БЕРТОЛУЧЧИ: Европейская, и особенно итальянская, критика находится под сильнейшим давлением мифа о неореализме. Наследие неореализма остается нераспутанным узлом, тяжелейшим, почти невыносимым грузом, до сих пор давящим на плечи критиков и кинематографистов. Великий героический послевоенный период перешел в так называемый “розовый неореализм”, а в итоге — в комедию по-итальянски, всего лишь пляску смерти на могиле неореализма, обезьянничанье и пародию на самое прекрасное в неореализме. Это грубейшая имитация жеста Альдо Фабрици, оглушившего сковородкой одного из героев “Рима, открытого города”, а потом начавшего читать над ним молитвы, как над умирающим, чтобы избежать от немецкого обыска. Это высочайший пример комедии по-итальянски, хотя Росселлини это так не называл. Во всем, что пришло потом, и близко не было той благодати, только пошлости делалось все больше и больше. Что касается американского кино, то там происходит нечто совершенно другое, не поддающееся оценке в таком ключе. Потому что в Америке реальность — это в первую очередь СМИ, то есть телевидение. Поэтому прямой контакт с реальностью означает прямой контакт с телевидением. Вот почему такой фильм, как, например, “Собачий полдень” Сидни Люмета, совершенно не похож на реальность, зато похож на занявшее ее место телевидение.

УНГАРИ: Но когда Кассаветес ходит по улицам и импровизирует вдали от больших студий, он уж конечно не думает о телевидении. По крайней мере, тот Кассаветес, который был до “Глории”.

БЕРТОЛУЧЧИ: Действительно, кино Кассаветеса прекрасно, как обломок судна после кораблекрушения, который дрейфует, двигаясь неведомо куда. Его фильмы незавершенны. Трагичны и уязвимы — совсем как обломки кораблей во власти

течения. Такие обломки всегда притягивают наш взор, потому что они эфемерны и непрочны и в любой момент могут затонуть.

УНГАРИ: Наверное, было бы правильнее искать отголоски уроков неореализма в другом месте. Например, у Энди Уорхола, когда он говорил десять лет назад, что достаточно подключить к камере зарядник и снимать, чтобы получился фильм со смыслом.

БЕРТОЛУЧЧИ: Вот именно, он только тем и занимался, что доводил до крайности, до провокации то, что Дзаваттини делал за несколько десятилетий до него и что он называл “поэтикой соседа”. Дзаваттини говорил: “Я встретил на лестнице человека, который живет в соседней квартире. И сделаю фильм о том, как сажусь с ним в трамвай, выхожу на его остановке, иду следом за ним, смотрю, куда он направляется, с кем встречается, что с ним происходит”. Все это свидетельствует о том, что многие идеи, коими питался неореализм, многие его первоосновы остаются современными и вдохновляют нас. Но ни в коем случае и ни по какой причине нельзя путать историко-критическое представление о неореализме с тем, чем он был на самом деле, и с его реальным влиянием.

УНГАРИ: “Поэтика соседа” наводит на мысль о Ренуаре, авторе, которого неореалисты очень любили, но который, как мы привыкли думать, являл собой отрицание всякого неореализма.

БЕРТОЛУЧЧИ: Разница в том, что Дзаваттини никогда не был режиссером фильма, ни разу не смог проверить свои идеи на практике. От Ренуара же возникает впечатление, что он выводит идеи, даже целые теории, отталкиваясь от фильмов, которые снимает. Теорию Ренуара можно определить как “открытую дверь” и кратко выразить фразой, которую он сказал мне во время нашей встречи в Лос-Анджелесе незадолго до его смерти. Он тогда сказал мне: “Когда снимаешь фильм, надо всегда оставлять на съемочной площадке открытую дверь, потому что никогда не знаешь, кто или что может внезапно

войти, когда никто этого не ждет. И именно эти непредсказуемые вторжения сделают фильм прекраснее”. Это гениальная фраза, которая прекрасно соединяет все возможные рассуждения об импровизации.

УНГАРИ: В этой фразе есть понимание того, что каждый художественный фильм одновременно еще и документален, и наоборот. Помню, десять лет назад Маурицио Понци написал в “Чинема & Фильм”, что любит “Стромболи, земля Божья”, потому что это документальный фильм о лице Ингрид Бергман.

БЕРТОЛУЧЧИ: Документальность и вымысел — это два пути, которые постепенно сходятся и в конце концов сливаются в один, так что уже нельзя разобрать, где один, а где другой. Нет никаких сомнений в том, что этот урок, превратившийся сейчас в нечто почти само собой разумеющееся, нам преподали именно эти два великих режисера — Росселлини и Ренуар. Я помню, что однажды Анри Ланглуа объяснил мне, что экран его Синематеки такой огромный, от пола до потолка, именно из-за фильмов Росселлини и Ренуара. Потому что, говорил Ланглуа, “всегда кажется, что кадры их фильмов могут внезапно расширяться, сместиться вверх и вниз, вправо и влево. И к этому нужно быть готовым”.

(“Dietro “Mean Streets” c’è la lezione di Rossellini”. Опубликовано в “Cult Movie”, 2 [1981], № 3)

---

Бернардо Бертолуччи —  
Адриано Апра

---

*Об удовольствии и похитителях кино*

**Б**ЕРТОЛУЧЧИ: В четверг вечером я смотрел фильм Вайды “Пейзаж после битвы”. Получаешь огромное удовольствие, когда два главных героя выходят из концлагеря и идут в лес. Видны трава, листья — красивейший момент. Они вышли на несколько минут из концлагеря, куда им пришлось потом вернуться, потому что они боялись отойти дальше. Девушка, более смелая, чем ее спутник, заходит в лагерь, и в нее стреляют. В какое-то мгновение видно, как из-за уха у нее течет кровь. Возникает вопрос: как можно испытывать удовольствие при виде крови? Получать удовольствие — не значит только смеяться и быть счастливыми, это может означать, что нам стала доступна очень болезненная красота, быть может, сотканная из страданий, из крови. Я смотрел фильм “Удовольствие” Макса Офюльса пять раз, сначала я смог посмотреть только первую и вторую новеллы, но не добрался до третьей, потому что удовольствие было таким сильным, что я не нашел в себе сил усидеть в зале. Последняя реплика в этом фильме: “Le plaisir n’est pas gai” (“удовольствие не радостно”) означает, что удовольствие может заключаться и в чем-то очень болезненном. И тогда мы можем переступить через принцип удо-



вольствия. Действительно, надо сказать, что удовольствие — это только одна из многих целей и, возможно, все, что лежит за пределами удовольствия, не менее интересно.

АПРА: В те годы, когда ты начал интересоваться кино, “удовольствия”, как правило, делились на две большие ветви: французское кино и советское кино. Я хотел спросить: откуда взялся твой интерес к французскому кино? Ты ведь родился в Парме, городе, имевшем прямые контакты с Францией, городе, где влияние французской культуры осязаемо.

БЕРТОЛУЧЧИ: К французскому и советскому кино я хотел бы добавить американское. Твои слова абсолютно справедливы, более того, в начале моей карьеры, двадцать лет назад, я ощущал себя больше французским, чем итальянским кинематографистом. До такой степени, что я немного наивно — но это были мои самые первые интервью, потом я такого не допускал — говорил журналистам, которые спрашивали меня о моем первом фильме “Костлявая кума”: “Вы не возражаете, если мы будем говорить по-французски?” Они смотрели на меня в изумлении и спрашивали: “Но почему?” — “Потому что французский — это лучший язык, чтобы говорить о кино”, — заявлял я. Настоящая причина была в том, что мое кинообразование основывалось на французских фильмах, в первую очередь на фильмах “новой волны”. В 1962 году, когда я начал свою карьеру, итальянское кино переживало стадию быстрого перехода, практически без перерыва, от неореализма к комедии по-итальянски. В комедиях по-итальянски начального периода всегда присутствовали социальные мотивы, это все были левые фильмы, прямо-таки дети неореализма. Мне это наследие казалось тяжким грузом, я считал, что итальянское кино предало Росселлини, он был тогда унижен и оскорблен. И действительно, о нем снова начнут говорить в Италии только в конце шестидесятых благодаря некоторым парижским специализированным изданиям, которые объяснили, что такое Росселлини. А если бы мне пришлось составлять один из этих дурацких, столь распространенных списков предпочтений,

то своим самым любимым режиссером я бы назвал Ренуара, он для меня все, и отец, и мать, а фильм номер один для меня — “Правила игры”.

АПРА: Если воспринимать все исходя из удовольствия, нет ли опасности, что возобладает стратегия эфемерного?

БЕРТОЛУЧЧИ: Нет, потому что удовольствие не эфемерно. Из-за сурового морализаторства мы, например, очень долго не могли полюбить американское кино. До середины шестидесятых оно считалось империалистическим кино, а значит, нам приходилось любить его почти подпольно. Все это смешно. Если я иду в кино, то ради того, чтобы получить как можно больше удовольствия. Чтобы захотеть снимать фильм, мне надо смотреть фильмы, которые я люблю. Это то же самое, что получать удовольствие от музыки или стихов. В общем, говоря об удовольствии, я хочу вернуть должную важность чувству, которое слишком долгие годы находилось под спудом, было подавлено морализаторством.

АПРА: Фильм “Партнер”, который я впервые увидел много лет назад в Венеции, показался мне довольно абстрактным. Это правда?

БЕРТОЛУЧЧИ: “Партнер” — фильм 1968 года, и, наверное, этот мой фильм имел наименьший зрительский успех. Публика его игнорировала, критики его терпеть не могли — в общем, проклятый фильм. Это фильм 1968 года именно в том смысле, что человек, который посмотрит его тридцать лет спустя, непременно скажет: “Смотри-ка, фильм шестьдесят восьмого!” Это была лента о протесте, основанная на лозунгах того времени: “Запрещается запрещать”, “Вся власть воображению” и тому подобное. Это была лента о театре и о кино. Я не знаю, был ли этот фильм абстрактным, может быть, он только казался таковым. Он принадлежит к числу фильмов, о которых говорят: “Через десять лет его поймут”, а на самом деле он в полном забвении валяется на складе.

АПРА: Нет, я его понял!

БЕРТОЛУЧЧИ: Спасибо тебе. Во всяком случае, после этого фильма со мной случилось нервное расстройство и я зашел в тупик. Типичный случай использования кинокамеры в качестве политического инструмента. Экстремистский, садомазохистский фильм. Садистским он был по отношению к публике, которая была не готова понять его, развлечься, получить удовольствие. Мазохистом, разумеется, был я сам, потому что, снимая тот фильм, я рисковал никогда больше не получить ни одной лиры на другие. Я должен был через это пройти, после того случая у меня в голове прояснилось и я начал понимать, что за всеми этими нашими разговорами шестидесятых типа “не надо задумываться о публике, иначе вы предаете вдохновение” на самом деле прятался наш страх перед зрителем. Я боялся снять фильм, очевидно обращенный к зрителю, потому что боялся, что зрители меня не примут. Все это привело к созданию “Партнера”, фильма в этом смысле интересного, но только как клинический случай.

(Опубликовано в “Ladri di cinema”. Под редакцией Адриано Апра. Ubulibri, Milano, 1982)

---

Бернардо Бертолуччи —  
Вим Вендерс при участии  
Энрико Гецци

---

*Об американском кино, Николасе Рее, Фрэнсисе  
Форде Копполе и “мэйджорах”  
О телевидении и фильмах на телевидении*

**Н**ИЖЕ СЛЕДУЕТ ЗАПИСЬ РАЗГОВОРА, произошедшего в среду 7 октября 1981 года примерно от половины третьего до четырех пополудни, в Риме, в доме Бернардо Бертолуччи, между самим Бертолуччи и Вимом Вендерсом.

Вендерс только что приехал из аэропорта. Он прилетел в Рим, чтобы представить итальянскую версию своей ленты “Кино Ника” о великом американском режиссере, авторе фильмов “Бунтарь без идеала” и “Больше чем жизнь”, Николасе Рее, созданной при его участии. Рей умирал от рака во время съемок и не дожил до их завершения.

ГЕЦЦИ: Американское кино: “Кино Ника. Молния над водой”...

ВЕНДЕРС: Слишком неопределенный вопрос... Американское кино имеет не много общего с “Кино Ника”, это скорее противоположность американскому кино.

ГЕЦЦИ: Европейский режиссер, американский режиссер...

ВЕНДЕРС: Два режиссера, но в первую очередь два друга. Пока мы снимали фильм, ни разу не встал вопрос о том, что один из нас — европейский режиссер, другой — американский.

Такого вопроса не было. Скорее это стало отправной точкой. Мы снимали фильм как друзья, а не как противоположности — американец и европеец.

БЕРТОЛУЧЧИ: Я видел “Кино Ника” на Каннском фестивале, он тогда назывался “Молния над водой”. Фильм меня очень взволновал, потому что Ник Рей был для меня прежде всего легендой. Позже я познакомился с ним лично, в Соединенных Штатах, в начале семидесятых, и, хотя я не снял фильма ни с ним, ни о нем, я чувствовал себя другом Ника, он всегда был невероятно ко мне расположен. Это был человек, всегда готовый отдавать себя. Я думаю, что он очень похож на этот фильм, я вообще думаю, что мы часто похожи на наши фильмы. То есть он казался очень сильным человеком, а его фильмы — очень сильными фильмами, а на самом деле, думаю, он человек очень хрупкий, как хрупки и его фильмы, сокровенная задача, тайное устремление которых — вызов краху, поражению. Поражению как поэтической игре его фильмов и личности. Я нахожу, что в фильме Вима Ник впервые избавился от гнета извращенной логики поражения, наверное, потому, что он стоит перед лицом смерти и перед ней отступает идея поражения. Я думаю, для него это стало неожиданностью, огромной неожиданностью. Это фильм о человеке большой жизненной силы. Я не знаю, что зрители думают о картине. Помню, на Каннском фестивале, на пресс-конференции после первого публичного показа, люди были мрачны и огорчены, а может, раздражены тем, что молодой режиссер снял смерть старого режиссера, мастера. Я хорошо помню, как Виму задавали вопросы вроде “Сколько метров пленки вы отсняли?” или “Сколько недель продолжалась агония?” Неловкие и прозаические вопросы. Я же полагал, что это фильм волнующий, живой, это фильм о жизненной силе. И я встал, решив высказаться. Вообще-то я никогда этого не делаю на чужих пресс-конференциях, для меня уже достаточно утомительно говорить на моих собственных. Итак, я сказал: “Почему все говорят о второстепенных вещах и никто не говорит, что этот

фильм великолепен?” В общем, я просто признался в любви к этому фильму.

ВЕНДЕРС: В тот момент я подумал, что Бернардо очень смелый. Он действительно мне очень помог.

ГЕЦЦИ: Монтаж двух различных версий фильма — это страсть самого Вендерса к поражению?

ВЕНДЕРС: Для меня это было очень драматично. В Каннах я впервые увидел фильм вместе с публикой. Я почти не присутствовал при монтаже, потому что после съемок я внушил себе, что никогда не смогу смонтировать фильм и что лучше поручить это другому человеку, который сумел бы это сделать от третьего лица. Этим занимался мой друг Петер Пжигода, тщательно и долго, целый год. Он чуть с ума не сошел. Я лишь несколько раз был свидетелем его работы. Затем увидел фильм в Каннах и, хотя знал наизусть каждый кадр, только там осознал, что действительно необходимо рассказать эту историю от первого лица. Это был тот показ, на котором присутствовал и Бернардо. Так что я вернулся в Соединенные Штаты и начал все сызнова, хотя это и была та же самая история, я пытался рассказать ее по-другому, от первого лица, перемонтировав фильм. Это полностью изменило картину. Люди, которые видели оба варианта, согласны, что разница огромная. Шесть месяцев у меня ушло на эту работу, она превратилась в некий сакральный ритуал. Спустя полгода я закончил. Хотя эта история для меня никогда не закончится. Это было очень тяжелое испытание. Сейчас об этой работе говорят как о фильме, но я действительно устал говорить о “Кино Ника” как о фильме, по-моему, это не соответствует действительности, потому что после всего случившегося это для меня прежде всего пережитый опыт, то, что осталось от Ника в моей душе. Каждый раз я твержу слово “фильм”, однако больше мне не хочется его так называть.

БЕРТОЛУЧЧИ: В этом вопросе, Вим, ты проявляешь себя как формалист, ведь тот же импульс, каким стала для тебя смерть Ника, хоть и куда слабее, ты ощущаешь каждый раз, снимая

очередной фильм. Люди стареют перед кинокамерой, и, особенно когда фильм делается долго, ты замечаешь физические изменения, самые настоящие... То, что стало для тебя столь драматическим переживанием, происходит каждый раз, когда снимается картина, каждый раз, когда люди стареют на протяжении фильма и даже на протяжении одного кадра, особенно если снимаешь долгими кадрами. А значит, к тебе приближается смерть. Я вот что имею в виду: на сей раз ты более эмоционально пережил то, что происходит с режиссером во время каждой съемки. В каком-то смысле все фильмы — это “Кино Ника”. Если уж не прибегать к цитате из Кокто — а впрочем, почему бы и нет, — который говорит, что кино — это смерть за работой. Очевидно, что в твоём случае эта фраза написана на киноплёнке крупными буквами.

ГЕЦЦИ: Власть и слабость автора: “Кино Ника”, Коппола, пытающийся выбрать из трех финалов “Апокалипсиса сегодня”, Спилберг и отдельный вариант “Ближних контактов третьей степени”, Бертолуччи в борьбе с “Трагедией смешного человека”...

БЕРТОЛУЧЧИ: В Америке существует такая штука, она называется *sneak preview* — закрытый предварительный показ. На этом показе фильм впервые предстает перед публикой. Тогда на основании реакции зрителей ты отдаешь себе отчет в том, чего ты хочешь. Я думаю, что в Европе, где таких показов не организуют, подобную функцию выполняет Каннский фестиваль. Со мной произошло то же, что с Вимом: я завершил работу над своей “Трагедией смешного человека” за несколько дней до поездки в Канны, там его и посмотрел. Кроме того, я думаю, что заканчивают фильм, ставят в нем последнюю точку зрители. Во время показа я почувствовал, что загадка фильма вызвала раздражение, она была насилием над зрителями. Тогда я вернулся к изначальному варианту, существовавшему еще в сценарии, — к рассказу от первого лица. Я добавил голос Уго Тоньяцци, который сначала убрал. Не думаю, что это прояснило загадку фильма. Тем более что это загадка

всей Италии, так что разгадывать ее нужно не столько мне, сколько судьям и полиции. Но это умерило остроту картины: голос Тоньяцци дает зрителям возможность представить себя на месте героя, а значит, проникнуть в тайну. Что же касается Копполы и Спилберга, то тут интересно поговорить о продюсере. Сейчас я скажу нечто такое, что, возможно, вызовет возражения Вима. В конце шестидесятых группа кинематографистов (Скорсезе, Де Пальма и другие) разбудила американское кино — сонное, отчасти потерявшее себя, впавшее в ступор из-за ощущения неполноценности по сравнению с европейским кинематографом. Коппола, Спилберг, Скорсезе и другие вернули американское кино к жизни. Недавно меня привели в недоумение разговоры о переносе производства из Голливуда в Сан-Франциско. Хорошо, прекрасно, они говорили об этом как о штурме Зимнего дворца, намереваясь отобрать власть у “мэйджоров” и занять их место. Великолепно, потрясающе, а дальше-то что? Фильмы, которые будут сняты потом, после завоевания власти, прекрасно могли бы быть сняты для “мэйджоров”. В них нет никакой особой индивидуальности, они ничем принципиально не отличаются от предшественников. Это движение у нас, европейцев, вызвало интерес, поскольку стало покушением на святую святых киноимперии, однако у меня создалось впечатление, что фильмы, произведенные непосредственно Копполой, Спилбергом и иже с ними, не особенно отличаются от того продукта, который смогли бы создать крупные компании.

ВЕНДЕРС: Я думаю, что, получив независимость, они осознали, что “мэйджоры” уже сидели внутри них самих. То, что существует сейчас, это скорее американский вкус, сформировавшийся за пятьдесят лет американского кино. А вся американская система проката — это одновременно и система производства. В Соединенных Штатах нельзя вот так, ни с того ни с сего, взять и начать снимать другие фильмы. Мне кажется, чтобы снимать особенные фильмы, уже не нужны “мэйджоры”. Дело в американском вкусе, который проявляется в политике



крупных производящих компаний. Дело во всей американской системе — телевидении, прокате, прессе, во всем. Нельзя вдруг, неожиданно сделать что-то другое.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Действительно, у тебя за плечами опыт фильма “Хэмметт”.

**ВЕНДЕРС:** Да. Когда мы начинали, три года назад, у Копполы была небольшая компания в Сан-Франциско и он хотел независимо снять небольшой фильм. Потом за время подготовки к съемкам компания переехала из Сан-Франциско в Лос-Анджелес, Коппола приобрел часть больших студий, и вдруг возник этот фильм, первый в новых голливудских студиях. И сам Коппола оказался в ситуации, когда он не мог больше решать, когда он не мог больше производить фильмы, действительно отличающиеся от фильмов крупных голливудских студий. Думаю, когда он оказался там, в Голливуде, у него не осталось выбора: он должен был производить кино так, как это делали все другие студии. Фильм по-прежнему был, но за ним теперь стоял целый механизм, такой же, какой можно было найти в любой другой студии Голливуда. Поэтому у меня возникли большие сомнения по поводу этого самого независимого кино: я думаю, что оно действительно такое же, что и на крупных студиях.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** По-моему, крупные студии олицетворяют собой все то, что мы любили в великом американском кино.

**ВЕНДЕРС:** Да я совсем не против больших студий! На них созданы все фильмы, которые я любил в своей жизни.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Мне кажется, надо провести некоторые разграничения. Я понимаю, что прибегаю к обобщениям, а обобщения всегда несправедливы. Коппола, например, человек очень чувствительный к тому, что происходит в мире и в Европе, доказательство тому — его просьба, чтобы Вим снял фильм о Хэмметте. С другой стороны, он сам снимает такие фильмы, как “Апокалипсис сегодня”, поднимающий определенные проблемы. А вот другие, о ком мы говорили, меня слегка пугают, потому что с ними связан своего рода

регресс, происходящий в американском кино, — конечно, не без помощи зрителей и всех остальных. Лучшее, что есть сейчас в американском кино, — это в основном фильмы для детей, что немного печалит. Я говорю, например, об “Индиане Джонсе: В поисках утраченного ковчега”, фильме, снятом по комиксам сороковых годов, причем с соблюдением буквальной точности. Именно этот буквализм, поначалу придававший фильму интерес, наложил на повествование изрядные ограничения, и из него ушла его подлинная наивность. То же касается и “Супермена”. Да, они нашли убежище в упадке. Вернемся к “Хэмметту”. Когда ты упомянул о невозможности снять его так, как ты задумал, мне пришло в голову, что и у меня был схожий опыт. После “XX века” я захотел снять фильм по роману Хэмметта “Красная жатва”. Мне показалось, что нужно взглянуть на эту историю под другим углом. Я хотел передать диалектику двух мировосприятий: Континентального Оператора, который был сыщиком, а значит, Хэмметтом, и профсоюзного лидера по имени Билл Куинт, прототипа американца — идеалиста и социалиста, от которого нынче не осталось и следа. Я не стал снимать, потому что понял, что у американской публики отсутствует одно чувство, такое же, как осязание, вкус или зрение, а именно чувство марксизма, которое в Европе входит в нашу систему ощущений, даже у немарксистов. Кроме того, отсутствует чувство конфликта, диалектики. Поэтому я отказался от идеи снять этот фильм. Так что Хэмметт нас объединяет и разделяет.

ГЕЦЦИ: “Луна”, ваши фильмы на телевидении...

ВЕНДЕРС: Две недели назад я случайно увидел “Луну” по телевизору и заново пересмотрел весь фильм, притом что свои фильмы я никогда не смотрю по телевизору. Я против. Это ужасно, у меня нет сил это вынести. Люди потом говорят мне: “Я видел твой фильм по телевизору. Знаешь, это было прекрасно”. Это всегда приводит меня в ярость. Так вот, вновь смотря “Луну”, я сказал себе, что это работает: фильм действительно мне очень понравился по телевизору. В этом есть

некое противоречие, потому что я всегда был убежден, что телевидение — это враг, но, очевидно, некоторые фильмы работают и на малом экране. Это зависит не от телевидения, но от того факта, что это кинофильм, и таковым он и остается. Это касается прежде всего очень “фильмовых” фильмов, в которых много формы, поэтому они и выживают. Кто знает, может быть, я все-таки посмотрю какой-нибудь свой фильм по телевизору.

БЕРТОЛУЧЧИ: Я тоже не смотрю свои фильмы по телевизору. Потому что испытываю еще больший стыд, чем в зале. “Конформист” — это мой единственный фильм, копия которого у меня имеется на кассете. Очень удобно. Но я считаю, что это своего рода мастурбация: мне удобно выбирать любимые фрагменты фильма, пропуская все остальное, быстро проматывая все, что отделяет от нужного кадра. В общем, я выбираю эпизоды, то же происходит и с другими фильмами. Моя коллекция телевизионных фильмов невелика, и я обхожусь с ними еще менее бережно, чем с кинофильмами. У телевидения, как говорится, своя обедня. Телевизионный зритель отличается от того, что сидит в кинотеатре. Я тоже отличаюсь, хотя считаю, что это менее важно. Я снял для телевидения один фильм, “Стратегию паука”, производства РАИ, но я презирал телевизионные средства. Я говорил себе: “Знать ничего не хочу, хочу снимать кино. Хочу делать общие планы. Плевать, что это фильм для телевидения”. Все, кто продолжает так делать, ошибаются, как тогда ошибался я. По-моему, если уж заниматься телевидением, надо иметь смелость исследовать это новое средство, разобраться в нем как следует. Впрочем, для меня телевидение — это “Садат”, Садат, которого убивают в прямом эфире, при людях и телекамере. Я хотел бы делать телевидение прямого эфира. Для меня все, что не прямой эфир, — это совершенно другая вещь, это кино, которое вновь видишь на маленьком экране, это маленькая домашняя фильмотека.

ГЕЦЦИ: “Кино Ника” на TV.

ВЕНДЕРС: Для меня “Кино Ника” на телевидении — это проблема, потому что этот фильм настолько личный, приватный, хрупкий, а на телеэкране, я думаю, он станет еще уязвимее. Я задаюсь вопросом, сможет ли фильм выжить в рамках этого средства массовой информации, такого холодного и отчужденного. Если внимательно смотреть фильм, видно, что мы все время, каждую минуту старались снимать художественное кино. Мы снимали на 35-миллиметровую камеру, с киноосвещением. В общем, великое подвижничество Ника проявилось именно в этом формате и в этой форме — в том, что это фильм. Кино было всем, чем Ник занимался в жизни, и мысль об этом фильме на телевидении — я не говорю о других фильмах, а именно об этом — меня на самом деле пугает. В сущности, в нашем фильме имеются элементы телевидения, потому что есть несколько сцен, записанных вживую на видео. Очень часто мы даже не отдавали себе отчета в присутствии оператора, снимавшего на видео, это очень непосредственные, жестокие кадры. Кто-то сказал, что видео — это рак, поразивший сам фильм. Показать этот фильм по телевизору мне действительно страшно. Я не буду спать той ночью, когда его будут показывать в Италии.

БЕРТОЛУЧЧИ: Если бы мне пришлось однажды заняться телевидением, я хотел бы действительно делать телевидение прямого эфира: я полагаю, в этом и состоит подлинная специфика, обаяние, сила телевидения. При этом под “телевидением” я понимаю кино, передаваемое по телевидению, не испытывающее давления кинематографа, потому что часто телевидением занимаются разочаровавшиеся кинематографисты, которые не имеют возможности снимать кино. Например, мне очень хотелось бы заняться тем, что во Франции называется *feuilleton*, в Бразилии — *telenovela*, а в Америке — сериал или *soap opera*. Я хотел бы делать мыльные оперы в прямом эфире о жизни семьи, рассказывая обо всем, что происходит за день с героями; снимать до вечера и тут же отправлять в эфир. Мне представляется, что программа, полностью состоящая из собы-

тий дня, или только что произошедших событий, или того, что случилось совсем недавно, или в тот самый момент, когда материал пошел в эфир, — такая программа была бы захватывающей. В этом случае телевизионные средства мне интересны. Я только что встречался с Фрэнсисом Копполой, мы говорили и немного поспорили об электронных носителях. Он одержим электроникой, с ума от нее сходит. Я же “старый”, привязан к материальности пленки, с которой у меня продолжается физическое взаимодействие. Монтажер, например, работает руками, как ремесленник, а чтобы работать с электроникой, нужно иметь совершенно другого монтажера — его руки уже ни до чего не дотрагиваются, только до кнопок. В этом я был не согласен с Фрэнсисом. Коппола остается большим бизнесменом, великим менеджером, он этакий “гражданин Кейн”, отчаянно ищущий в самом себе Орсона Уэллса. Я думаю, что у него потребность расширять свое поле деятельности, и электронные средства дают ему хотя бы теоретическую возможность, например, как он сам говорит, одновременно показать фильм во всем мире. Это действительно интересно, и я могу понять, какое огромное удовлетворение это может принести. Но и в этом случае встает вопрос: что дальше делать с электроникой? Если спросить у Фрэнсиса Копполы, он не ответит. Это все та же проблема: что они будут делать, захватив власть у “мэйджоров”? И что делать со всей этой электроникой? Я думаю, надо меняться. Делать что-то новаторское. Надеюсь, в области электроники действительно произойдет что-то новое. Мы живем на краю, на границах империи и смотрим на вещи издали, может быть, поэтому мы их немного мистифицируем. А тебе, Вим, что хотелось бы сделать?

ВЕНДЕРС: Для меня тоже сделать что-то интересное на телевидении — значит сделать это в рамках прямого эфира. Если бы существовали технологии, позволяющие добиться результата, не перемещая целую съемочную группу, мне бы очень хотелось снимать путешествия на видео для прямого эфира. Каждый раз, когда я хожу на концерт рок-музыки, мне

всегда жаль, что еще не существует технологий, позволяющих записать его, вернее, не только записать, но и показать в прямом эфире без необходимости монтажа, только с одной камеры, словно какой-то человек пришел в клуб или на концерт смотреть представление как обычный зритель. Или вот идея путешествия с кинокамерой и с электронной техникой, позволяющей передавать изображение куда угодно, чтобы люди могли видеть его в прямом эфире. Вот это меня завораживает. Только личные ощущения, которые разделяешь с другими людьми, — и ничего больше. Впрочем, технологии, кажется, еще не достигли достаточного уровня, чтобы можно было сделать это самому, в полном одиночестве и без чьей-либо помощи. Совершить такое путешествие, имея за спиной съемочную группу из десяти или даже только из двух человек, — это не то же самое. Надо, чтобы была возможность сделать что-то абсолютно личное. Тогда, думаю, это получится интересно. И если это будет действительно нечто абсолютно личное, я думаю, потом наверняка появится возможность опять сделать ее публичной. Сейчас моя любимая телепередача идет в доме, где я живу в Нью-Йорке. Когда ждешь лифт, можно смотреть на небольшой экран, расположенный над дверью, и видеть, что в нем происходит: людей, которые входят на двадцатом этаже и выходят на втором. Или можешь видеть в прямом эфире какого-то типа, который входит на десятом этаже, а вскоре оказывается прямо перед тобой. Ты сам можешь войти в кабину и будешь знать, что одновременно в холле перед лифтом стоят другие люди, которые на тебя смотрят...

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Это была мечта Дзаваттини, “поэтика соседа”: надо было просто идти с камерой за теми, кто живет рядом, на той же лестничной клетке...

**ВЕНДЕРС:** Конечно, это не было бы телевидением для больших масс... но я за телевидение на сотни, тысячи каналов.

**ГЕЦЦИ:** Каким бы вы сделали фрагмент телевизионных новостей о премьерe в Риме какого-нибудь вашего фильма,

например “Кино Ника”? Вы бы сняли зал, позвали бы публику?

ВЕНДЕРС: Нет, этого я совсем не хотел бы делать. Я так говорю, потому что на экране уже что-то происходит: идет фильм. Мне неинтересно было бы идти туда с камерой. Это не то же самое, что рок-концерт. Мне не хотелось бы делать такую постановку. Ни для своего фильма, ни для фильма Бернардо, ни для любого другого. Я считаю, это ужасно — снимать людей, выходящих из зала и выражающих свое мнение о том, что они только что видели: это мелкие интеллектуалы и их суждения тоже мелки.

БЕРТОЛУЧЧИ: А у меня есть великолепная идея, но она очень дорого стоит. Я бы сказал, если бы мне дали кучу денег. Например, если бы итальянское телевидение дало мне много денег, я бы поделился этой идеей. А она, эта идея, решила бы все проблемы.

(Разговор был записан в 1981 году и впервые показан в эфире 15 июня 1985 года на Raitre в рамках среднетражного фильма Энрико Гецци “W.B. — Wenders-Bertolucci; cinema TV autore futuro, una conversazione”. Затем текст был опубликован в “Panta”, п. 15. Bompiani, Milano, 1997)

---

Бернардо Бертолуччи —  
Джованни Миноли

---

*О буддизме и Италии “чистых рук”<sup>1</sup>*

**М**иноли: Ваш фильм “Маленький Будда” вышел на экран несколько часов назад. Во Франции — это уже известно — он имел успех. Вы боитесь вашего возвращения в Италию?

БЕРТОЛУЧЧИ: Это страх-заклинание. Он нужен для того, чтобы все прошло хорошо.

МИНОЛИ: Вы думаете, что в Италии, озабоченной операцией “чистые руки”, есть место такой конкретной и драматичной сказке, столь далекой от нашей реальности?

БЕРТОЛУЧЧИ: Отвечу на это очень просто: именно потому, что вокруг так тревожно, существование такого умиротворяющего фильма, как “Маленький Будда”, приоткрывающего окно в мир безмятежности, может оказаться необходимым. Но вынужден добавить: мне хочется вернуться в Италию “чистых рук”.

---

1 “Чистые руки” (*ит.* *mani pulite*) — операция по борьбе с коррупцией в Италии в 1992–2002 годах, заключавшаяся в серии расследований деятельности крупных итальянских политиков, предпринимателей и государственных служащих и приведшая к распаду нескольких крупных политических партий и аресту многих известных фигур.



МИНОЛИ: Вы сказали, что снимали “Маленького Будду” и другие свои последние фильмы, путешествуя по миру, потому что чувствовали, что в Италии испорченная атмосфера, реальность, которую уже нельзя снимать. Когда вы начали это ощущать?

БЕРТОЛУЧЧИ: Скажем, в начале восьмидесятых. Именно когда Италия в основном жила в достатке, тогда я стал чувствовать острый запах разложения и неумолимо расползающегося цинизма. Это меня больше всего напугало.

МИНОЛИ: Это случилось в какой-то момент или ощущение пришло постепенно?

БЕРТОЛУЧЧИ: Если искать какой-то особый момент, то это произошло раньше, в 1975 году, со смертью Пазолини. Я лишился великого учителя, но его лишилась и вся Италия, лишилась человека, который в последние годы перед смертью предсказал — и мы это видели — все, чему суждено было случиться вплоть до вчерашнего дня.

МИНОЛИ: Вы считаете случайностью или пророческим явлением то, что вы вернулись в Италию именно сейчас, когда политическая ситуация так осложнилась?

БЕРТОЛУЧЧИ: Для буддистов случайностей не существует. Я не буддист, но атмосфера, в которой я жил последние два-три года, и меня убедила в том, что ничто не происходит случайно и что бы ни происходило в нашей жизни и в окружающем мире — это следствие, вызванное какой-то причиной. Всегда есть взаимосвязь. Это очень современная идея, которую буддисты называют кармой, то есть буддистским видением судьбы: действительно, карма — это совокупность наших действий. Что думают буддисты? Что мы авторы, сценаристы нашей судьбы. Именно мы сами в наших прошлых жизнях — если согласиться, что они существуют, — и, разумеется, в нашей теперешней жизни своим повседневным поведением пишем слово за словом нашу судьбу. Нечто похожее мы найдем и у Фрейда, когда он говорит о бессознательном.

МИНОЛИ: Это правда, что открытием буддизма вы обязаны Эльзе Моранте?

БЕРТОЛУЧЧИ: Очень-очень давно, когда мне было лет двадцать, Эльза дала мне книгу о жизни Миларепы, которого она очень любила. В фильме 1964 года “Перед революцией” заметен след этой книги. С нее начался интерес к буддизму, надо сказать, скорее эстетического характера, потому что меня поразила прежде всего красота истории об отшельнике, который все бросает и живет в одиночестве, питаясь только крапивой. Потом было несколько близких контактов с буддизмом, как с текстами, так и с людьми. В конце семидесятых в Голливуде даже произошла своего рода инициация. Я был приглашен в дом друга, пришел и увидел сидящих на полу тибетских монахов, они читали молитвы и пели. В конце встречи состоялась небольшая церемония, в результате которой я оказался нечаянно “посвященным”. Потом еще была встреча с дзен-буддизмом, помню, это было в Токио, когда я пошел на могилу великого японского режиссера Одзу. Для меня это стало потрясением.

МИНОЛИ: Как вы объясняете растущее распространение буддизма на Западе? Это напоминает моду.

БЕРТОЛУЧЧИ: Возможно, в буддизме есть ответы на многие вопросы, которые мы задаем себе на Западе.

МИНОЛИ: У вас никогда не было искушения остаться в Тибете?

БЕРТОЛУЧЧИ: Нет, есть только искушение как можно больше общаться с тибетскими ламами, слышать их голос, иметь возможность обсуждать с ними разные вопросы. Всегда надо помнить, что тибетцы — это горцы, которые на высоте пяти тысяч метров, абсолютно изолированные от мира, в своих рясах, пропахших яками, смогли разработать философскую дисциплину, логику, диалектику необычайной изысканности и утонченности. Это сочетание суровой жизни в горах и утонченности мысли для меня необычайно притягательно.

МИНОЛИ: То есть вам достаточно знать, что эти монахи существуют?

БЕРТОЛУЧЧИ: Дело в том, что они все чаще нас посещают. Это важно, в том числе и из-за политической ситуации в их стране. Как вы знаете, Тибет находится в ужасном состоянии после китайской военной оккупации. Далай-лама, ставший решающей фигурой моего фильма, даже не требует независимости для своей страны, он только хочет отстоять культурную самостоятельность Тибета.

МИНОЛИ: Вы много раз встречались с далай-ламой. Что он вам сказал о вашем фильме?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я поехал к далай-ламе раньше, чем начал работу над фильмом. Первым делом я признался ему в том, что я не буддист. Он сказал, что это даже лучше, что мой отстраненный, непредвзятый взгляд позволит мне лучше снять такого рода фильм. Затем я сказал ему, что хотел бы снять фильм, который дети тоже смогли бы посмотреть, и он мне ответил, что это правильно, потому что все мы немного дети. В общем, я вышел с этой встречи гораздо более уверенный в своем проекте, а кроме того, с четким представлением о значении слова *compassion*, которое очень часто используют буддисты, и далай-лама в том числе. В слове “сострадание” для моего поколения не много смысла. Мое поколение было выращено и вскормлено со словом “нарушение”. У буддистов за словом “сострадание” стоит очень четкая форма разума. Сострадание — это глубокое понимание чужой боли. Это довольно показательно.

МИНОЛИ: Сострадание — это и любовь к ближнему, которую исповедуют католики.

БЕРТОЛУЧЧИ: Это не то же самое. Мы, католики, говорим: “Возлюби ближнего своего, как самого себя”, а в той форме буддизма, которой я научился, говорится: “Возлюби ближнего своего, потому что он и есть ты сам”.

МИНОЛИ: Вы говорите “моя форма буддизма”, значит, вы чувствуете себя немного буддистом...

БЕРТОЛУЧЧИ (*смеется*): Нет, я любитель, буддист-дилетант...

МИНОЛИ: Вы верите в реинкарнацию? И если да, то в буквальном или метафорическом смысле?

БЕРТОЛУЧЧИ: Мне сложно верить в реинкарнацию так, как верят в нее тибетцы. Но я убежден, что своей идеей реинкарнации тибетцы реализуют некую метафору: идеи и произведения, остающиеся в мире, — это тоже реинкарнация.

МИНОЛИ: Достаточно ли этой идеи реинкарнации, чтобы заговорить страх смерти, так явно присутствующий в вашем фильме?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я не согласен, мне не кажется, что в фильме есть страх смерти. В фильме есть молодой принц Сиддхартха, который однажды станет Буддой. Он был заперт в своем дворце до двадцати семи лет и поэтому не понимал значения таких слов, как “старость”, “болезнь”, “смерть”. Однажды он вышел из дворца и столкнулся именно со старостью, болезнью и смертью, и в этот момент он пробудился. Действительно, “Будда” значит именно “пробудившийся”. Для буддистов и буддизма реинкарнация — это приговор, возвращаться в мир для них — это наказание. Момент бегства, освобождения заключается в том, чтобы стать “просветленными” и медленно соскользнуть в нирвану, то есть в гармонию с вселенной.

По этому поводу я еще вот что хотел сказать. Мне было очень интересно присутствовать на показе “Маленького Будды”, состоявшемся в Нью-Джерси только для детей. Современные дети боятся смерти, чего не было, например, в детях моего поколения. Более того, мы не знали смерти. Мы, дети, чувствовали себя бессмертными, потому что в то время не было телевидения, которое своими новостями или телефильмами постоянно несло в наш дом картины смерти и насилия. Сегодняшние дети обнаружили, что они тоже смертны, поэтому детей, смотревших “Маленького Будду”, идея реинкарнации даже приводила в экстаз.

МИНОЛИ: Вы верите в Бога?

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Как говорил Бунюэль, слава Богу, я атеист. А если серьезно, то в молодости очень беспечно говорят “я в Бога не верю”, сейчас я это произношу с некоторым сомнением. Но думаю, что пока могу так сказать.

**МИНОЛИ:** Ваши отношения со смертью изменились после встречи с буддизмом?

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Я несколько патофоб. От моего отца вместе с любовью к поэзии я унаследовал серьезную ипохондрию, так что я очень боюсь смерти. Я могу сказать, что буддизм снял напряжение, а значит, и количество разноцветных пилюлек, которые я принимал каждый день.

**МИНОЛИ:** Вы говорили, что в буддизме вам нравится, что человек может быть буддистом и одновременно католиком, евреем, протестантом...

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Это не так. Можно быть буддистом и одновременно католиком, или евреем, или мусульманином, но не наоборот, нельзя быть католиком, и буддистом, и так далее. Этой фразой я хотел сказать, что буддизм предполагает удивительную терпимость, чего нельзя сказать о других религиях.

**МИНОЛИ:** Не странно ли, что именно теперь выходит ваш “Маленький Будда”, мы сидим в прайм-тайм на спецвыпуске о вашем фильме и о вашей работе, а завтра вечером на Первом канале РАИ выйдет первая серия “Библии”, где главный герой Авраам. Вы считаете это совпадением или что-то витает в воздухе?

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Мы ведь уже говорили: совпадений не бывает. Прекрасно, что фильмы выходят одновременно, может быть, из этого родится какая-то форма диалектических взаимоотношений между христианской и буддистской духовностью. Я считаю, что людям необходимо думать о таких вещах.

**МИНОЛИ:** Возможно, это означает и то, что Западу трудно найти внутри своего мира инструменты для преодоления трудностей и кризисов. Например, одной из причин может быть крушение идеологий, на которых строилось столько утопий и столько надежд.

БЕРТОЛУЧЧИ: Конечно, есть чудовищные пустоты. Что касается лично меня, то в моей жизни огромная пустота образовалась в результате кризиса коммунизма. В какой-то момент я почувствовал, что у меня украдена возможность мечтать об определенной утопии. Но я понял и то, что, пока я позволял себе роскошь думать об этой утопии, рядом была боль множества людей. Я думаю, что с этой точки зрения история пошла в нужном направлении и что мы в Италии достаточно гармонично влились в это движение истории.

МИНОЛИ: Что для вас сегодня марксистская утопия?

БЕРТОЛУЧЧИ: Это что-то устаревшее, отошедшее в прошлое. Например, мне показалось правильным решение о смене названия партии, хотя это и было очень болезненно для тех, кто лично участвовал в антифашистском движении, боролся, страдал. Но так было правильно.

МИНОЛИ: Вы говорили, что ваши фильмы всегда политические. Это относится и к “Маленькому Будде”?

БЕРТОЛУЧЧИ: Фильм является политическим, если он принимает или отрицает то видение, ту интерпретацию реальности, что предписывает режим, находящийся в данный момент у власти, значит, он является политическим, если отвергает условности. В этом смысле любой фильм может быть политическим, и “Маленький Будда”, конечно, фильм политический и нарушающий правила, очень отличающийся от ожиданий людей. Впрочем, все мои фильмы основываются на достаточно жестоких конфликтах: мужчины и женщины в “Последнем танго в Париже”, отцов и детей в “Стратегии паука”, крестьян и хозяев в “XX веке”. “Маленький Будда”, напротив, абсолютно в стороне от конфликтов, над ними. Так что он в какой-то степени нарушает схему. Например, тибетского ламу, главного героя фильма, играет прекрасный и очень известный китайский актер, снимавшийся и в “Последнем императоре”. Было очень трудно сделать этот выбор, приглашение китайца на роль тибетца было делом достаточно деликатным именно из-за полити-

ческой ситуации в стране. Я поговорил об этом с Ричардом Гиром, он в некотором роде теневой министр иностранных дел далай-ламы, и действительно, его это шокировало. “Ты с ума сошел? Это было бы страшным оскорблением для тибетцев, реакция будет очень жесткой”. Через несколько дней Гир должен был встретиться с далай-ламой, и я попросил узнать его мнение. Вскоре Ричард позвонил мне и, несколько удивленный, сказал: “Ты был прав, далай-лама считает выбор китайского актера хорошей идеей”. Нам был дан “зеленый свет”, и гораздо легче стало принять решение. Возвращаясь к этому сейчас, можно сказать, что великий китайский актер в роли ламы — это дань уважения, пусть и невольная, тибетскому народу со стороны Китая.

МИНОЛИ: Когда вы снимали “ХХ век”, то сказали что-то вроде: “Я приношу себя в жертву, снимая фильм на американские деньги, чтобы выиграть спор с капиталистами”. Что произошло потом? Вы смогли победить в этом противостоянии?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я не уверен, что эта цитата точна. Мне кажется, в то время я говорил о столкновении с Голливудом, об этом я и сейчас говорю. “Маленький Будда” со всеми его зрелищными сценами, с использованием спецэффектов может считаться вызовом, брошенным голливудскому кино в момент кризиса идентичности, переживаемого европейским кино.

МИНОЛИ: По-вашему, голливудское присутствие в творческом кинопроцессе до сих пор так сильно?

БЕРТОЛУЧЧИ: Среди моих любимых режиссеров много голливудских. Из Голливуда к нам приходят великие фильмы, и так было всегда. Но Голливуд должен позволять существовать и другим кинематографам мира. Если мы не сумеем это сделать, если не удастся создать то, что французы называют *exception culturelle*<sup>1</sup>, существует реальная опасность исчезновения европейского кино. Это обстоятельство крайне отрицательно сказалось бы и на самом Голливуде, потому что евро-

---

1 Культурная исключительность (фр.).

пейское кино всегда было источником, из которого черпал Голливуд.

МИНОЛИ: В ваших планах есть “XX век, акт III”. Вы можете об этом рассказать?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я захотел снять “XX век, акт III”, когда уходил Феллини. Те две недели, что Федерико находился в коме, были невероятно важными для меня и, думаю, для всех итальянцев, потому что в это время политические события сыпались на нас как конфетти. Присутствие Феллини, медленно нас покидавшего, все расставило на свои места, придав событиям нужный масштаб. Это был великий поэт, который уходил как великий лама, обогащая жизнь других людей. Феллини обогатил нас не только своими фильмами и своей жизнью, но и своей смертью. В эти дни я вспоминал “Сладкую жизнь”, один из первых фильмов, которые я посмотрел в молодости, когда только собирался заниматься кино. Я видел его в еще не дублированном виде, с воспроизведением прямой звукозаписи, воистину “вавилонский” вариант, где актеры говорили на всех языках — итальянском, английском, шведском, и за всем этим слышался голос Феллини, который руководил ими, комментировал действие, обращался к Экберг: “Ани-тища, смейся... smile, smile”. Чудесные воспоминания. И тогда я подумал: почему бы не снять нечто вроде новой “Сладкой жизни” — “XX век, акт III”, о конце века, о серьезных и важных событиях, происходящих в стране? Разве такой фильм не помог бы задуматься о том, что для обновления Италии недостаточно посадить в тюрьму пятьсот политиков? И о том, что, наверное, нам всем надо немного измениться, потому что эти десять-пятнадцать лет столь распространившейся политической коррупции запачкали и нормальных людей, а значит, мы нуждаемся во всеобъемлющем самоанализе, коллективном и индивидуальном.

МИНОЛИ: Вам интересен язык телевидения?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я всегда мечтал о моменте, когда кино и телевидение чудесным образом сольются воедино, соединив



все, что есть восхитительно нового в телевизионных средствах, с тем, что есть восхитительно старого в кинематографе. Но в действительности так не произошло. Процессы, произошедшие с телевидением за последние пятнадцать лет, свидетельствуют, увы, о распространении своего рода субкультуры, и последствия более всего отразились на молодежи. У молодых большая потребность протестовать — но против кого, почему? Протест должен быть направленным, у него должны быть причина, цель. Я смотрю телевизионные интервью молодежи и задаюсь вопросом: знают ли эти ребята нашу историю, знают ли, что такое фашизм, знают ли, кто такой был Гитлер?

МИНОЛИ: Но в этом нельзя обвинять одно только телевидение. Я говорил о языке...

БЕРТОЛУЧЧИ: Вы говорили о языке, а я говорю о другом. Наши размышления о коллективном и индивидуальном самоанализе, о личном или общем соучастии в том, что произошло в Италии, — по-моему, эта тема должна быть освоена в первую очередь телевидением, самым мощным из средств информации. Телевидение должно было бы быть — нет, давайте будем оптимистами, должно стать — огромным университетом, самой большой аудиторией, где можно говорить о культуре, сопоставлять, рассуждать, размышлять. До сих пор, напротив, телевидение было не университетом, а источником субкультуры, и это началось с середины семидесятых, когда даже государственное телевидение вознамерилось шагать в ногу с коммерческими каналами.

МИНОЛИ: Вы говорите о сути, а язык телевидения вас интересует?

БЕРТОЛУЧЧИ: Меня интересует синхронность, прямая трансляция, прямой эфир. Это то, чем обладает только телевидение, что позволяет преодолевать время и пространство. Мне кажется, это действительно необыкновенно...

МИНОЛИ: Многие представители гражданского общества за эти последние месяцы поддались искушению и стали пробовать свои силы в политике. Вы никогда об этом не думали?

БЕРТОЛУЧЧИ: У меня было много предложений от друзей-политиков, но мне смешно об этом думать, я чувствую себя далеким от этого мира. Я в этом убеждался каждый раз, когда снимал явно политический фильм, например “XX век”, посвященный левым и итальянской коммунистической партии. Так вот, ИКП его не приняла. Я заметил, что я с политиками не на одной волне, что между мной и их миром лежит пропасть. Я думаю, что принесу больше пользы, продолжая снимать фильмы.

МИНОЛИ: В “Маленьком Будде” основную роль играют дети, в “Последнем императоре” тоже. Почему?

БЕРТОЛУЧЧИ: Углубляясь в некоторые темы в связи с “Маленьким Буддой”, я ощущал, что открываю окно — а там совершенно незнакомые виды. Тогда я сказал себе, что мы, западные люди, с точки зрения буддизма сущие дети. Нам ничего не известно о многих вещах. Наверное, есть и еще одна причина. Заниматься с детьми — это косвенный способ быть родителем, раз своих детей у меня нет.

МИНОЛИ: Вам жаль, что у вас нет детей?

БЕРТОЛУЧЧИ: Очень. Но знаете, когда так глубоко ощущаешь себя ребенком, трудно быть родителем.

МИНОЛИ: Последний вопрос. Вы сказали, что с тех пор, как познакомились и стали общаться с ламами, вы стали тратить меньше денег на успокоительные таблетки. Вы поняли, почему раньше тратили так много?

БЕРТОЛУЧЧИ: Здесь мы вторгаемся в очень личную область. Я долго подвергался психоанализу по Фрейду, на протяжении почти двадцати двух лет, с перерывами на съемки фильмов. Я вот думаю, не является ли, в сущности, медитация, знакомство с такой философией, как буддистская, закономерным продолжением того, что еще не закончилось с доктором Фрейдом, но заслуживало более глубокого изучения.

(Передача *Mixer. Speciale* “Piccolo Buddha”, Raidue, 10 декабря 1993 года)

---

Бернардо Бертолуччи —  
Филиппо Бьянки

---

*О музыке*

**Б**ьянки: Как ты повстречался с джазом?  
БЕРТОЛУЧЧИ: Когда мне было лет девять и мы еще жили в доме моего дедушки Бернардо, в деревне, недалеко от Пармы, отец все время показывал мне два альбома пластинок на 78 оборотов в зеленой обложке. Еще в доме имелся старый граммофон, и вскоре, лет в десять-одиннадцать, я начал интересоваться этими предметами. Это были драгоценные пластинки — “Hot Five” и “Hot Seven”<sup>1</sup> Луи Армстронга, основные его вещи. Я должен тебе сказать, что мой отец был не только уважаемым поэтом и кинокритиком. Примерно в середине тридцатых годов он писал и о джазе. Иногда он с некоторым кокетством говорил: “Думаю, я был первым джазовым критиком в Италии”.

БЬЯНКИ: Надо же... вот бы опубликовать джазовую критику Аттилио Бертолуччи...

БЕРТОЛУЧЧИ: Наверное, об этом что-то знают люди, готовившие к изданию книгу о нем. Совершенно очевидно, что эта его страсть передалась детям. Я еще помню альбом Коула Портера, который очень любили и отец, и мать, и не только

---

1 “Горячая пятерка” и “Горячая семерка” (англ.).

потому, что это были песни их молодости. Потом мы переехали в Рим, и я вновь повстречался с джазом лет в пятнадцать. Особенно с “белым” калифорнийским — Джерри Маллигэн, Чет Бейкер, Ленни Тристано, кул-джаз. Главным образом это случилось, когда после нашего переезда в Рим в доме появился проигрыватель hi-fi, и отец начал покупать серию, выпускаемую Фолквейс, ту самую, которая стала первой серьезной попыткой систематизировать историю джаза: блюз, Новый Орлеан, Чикаго, регтайм — это была дюжина невероятных альбомов. Отец начал их покупать, и каждый раз, когда выходил новый — Джимми Лансфорд, Кинг Оливер, Фрэнк Трамбауэр, Фэтс Уоллер, “Канзас-Сити Севен” Каунта Бейси, Джимми Йенси, Мери Лу Уильямс, — это был праздник. Так что пока мои друзья и одноклассники танцевали рок-н-ролл, я слушал только джаз и классическую музыку и пропустил таким образом самый творческий этап рок-музыки. Я вернулся к этому с большим опозданием, в начале семидесятых, когда мне было тридцать и я познакомился со своей женой, которая любила “Роллинг Стоунз” и другие вещи того времени. Не знаю, правильно это или нет, но в молодости джаз казался мне более благородным, более “умным”...

**БЪЯНКИ:** Почти неизбежный вопрос: как, когда и почему тебе пришла идея поручить Гато Барбьери написать музыку к “Последнему танго в Париже”?

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Этого мне было не избежать — как и твоего вопроса. Мы уже давно дружили с Гато Барбьери и его женой Мишель Соррентино, дочерью известного итальянского журналиста. В 1963 году, во время съемок “Перед революцией”, нас познакомил соавтор сценария Джанни Амико. Джанни умел увлечь за собой, взбудоражить умы и сердца. Он сумел организовать в Парме, в каком-то подвале, первый итальянский концерт Гато Барбьери и ввел его в музыкальный мир. Никто тогда даже имени его не слышал, и мы все были ошеломлены таким “негритянским” голосом его инструмента. Его саксофон еще не обладал тем уникальным звучанием, благодаря

которому Гато впоследствии сделался популярен, это был еще очень “колтрейновский” тенор, но он играл с действительно незаурядным жаром и страстью. Тогда я попросил его сыграть отрывок из музыки к фильму “Перед революцией”, которую написали Джино Паоли и Эннио Морриконе, так родилась дружба, продлившаяся очень долго. Все шестидесятые годы, да и потом тоже, чего только мы не делали вместе с Гато. Я помню поездку на машине в Пезаро, куда Джанни ухитрился его пристроить как приглашенного музыканта почти на постоянной основе, организовав несколько его выступлений на фестивале. Они составляли фантастический квартет вместе с Доном Черри, Альдо Романо и Жан-Франсуа Дженни-Кларком.

**Бьянки:** Позже эта группа записала вместе с Карлом Бергером “Togetherness”<sup>1</sup>, ставший краеугольным камнем в истории фри-джаза.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Я помню, хотя до этого, в 1966 году, Гато и Дон Черри уже записали вместе альбом “Complete Communion”, но с другим ритмическим рисунком. В общем, вернемся к “Последнему танго”. Дело было в 1972 году, я решил повести Марлона Брандо на концерт Гато. Брандо не только очень заинтересовался Гато, но буквально “влюбился” в Нана Васконселоса, бывшего тогда ударником группы. До такой степени, что бдительная Мишель начала недолюбливать Нана, которого, как ей казалось, стало “слишком много”. Как бы то ни было, я довольно сильно давил на аргентинскую душу Гато, на его латинские корни. Может быть, даже слишком давил, поскольку после этого он записывал почти только “латинские” диски: “Chapter One, Chapter Two: Hasta siempre” и тому подобное, отдалившись от фри-джаза. С ним еще был этот знаменитый трубач, не совсем джазовый, который поддерживал его много лет, продюсировал его диски, практически был его менеджером...

---

1 Саундтрек Эннио Морриконе к фильму режиссера Эдриана Лайна “Лолита” (1997).

Бьянки: Херб Альперт?

БЕРТОЛУЧЧИ: Да. Я помню, что Гато часто приезжал в Лос-Анджелес, где и я тогда проводил много времени, чтобы записываться в его студии. Наверное, когда он писал “Последнее танго в Париже”, он был более подлинным музыкантом. Мы были в Париже, в гостинице “Лютеция”, когда он в первый раз сыграл мне на фортепьяно музыкальные темы к фильму. Мы сразу задумались о том, кто сделает аранжировки. Первый, кто пришел в голову, был Астор Пьяццолла. В восторге от этой идеи, я позвонил, но он со мной разговаривал резко, сказал, что он автор, а не аранжировщик, что в лучшем случае я должен был заказать ему музыку к фильму. Мы с Гато расстроились, хотя потом оба поняли, что в мире не так уж много людей с умеренным эго.

Бьянки: Особенно среди людей творческих профессий.

БЕРТОЛУЧЧИ: Вот именно. Прошло три или четыре года, я успел забыть всю эту историю, и вдруг в один прекрасный день в моем римском доме на улице Лунгара раздается звонок домофона. Спрашиваю: “Кто там?” — “Это Астор Пьяццолла”. Как Астор Пьяццолла? Он поднимается ко мне в квартиру и говорит, что прежде всего хочет извиниться, потому что, если бы он тогда понял, какой это фильм, он бы и за аранжировку с удовольствием взялся. Он добавил, что ему очень понравилось “Последнее танго в Париже”, и вообще вел себя самокритично. Потом он дал мне пластинку на 45 оборотов и сказал: “Это мой тебе небольшой подарок, называется “El penultimo tango”<sup>1</sup>. Смешная история, правда? В результате аранжировки к фильму сделал Оливер Нельсон, он уже работал в кино и специализировался именно на аранжировках, вроде Куинси Джонса.

Бьянки: Которого, если я не ошибаюсь, ты хорошо знал.

БЕРТОЛУЧЧИ: После того как я снял “Последнего императора”, он послал мне действительно выдающийся сценарий

---

1 Предпоследнее танго (исп.).

о жизни Пушкина. Ты спросишь: “Какая связь между Куинси Джонсом и Пушкиным?” Дело в том, что у Пушкина в третьем или четвертом поколении был предок африканец: его прапрадедушку, африканского раба, подарили Петру Великому, у которого он был в большой милости, и ему даже пожаловали дворянство. Эта история поразила меня, а Куинси показал мне портрет, на котором было заметно, что в чертах Александра Пушкина сохранилось нечто африканское. Сюжет принадлежал Деннису Поттеру, хорошему английскому сценаристу, автору, в числе прочих, сериалов “Поющий детектив” и “Гроши с неба”. Идея мне очень понравилась, но я уже начал работу над картиной “Под покровом небес” и с Пушкиным ничего у меня не вышло. Но с Куинси мы продолжали дружить, это очень хороший человек, однажды в Риме он даже затащил меня на концерт Майкла Джексона на стадионе Фламинио...

Бьянки: Ты работал с прекрасными профессионалами, пишущими музыку для кино, такими как Эннио Морриконе, Жорж Делерю, Пьеро Пиччони, но для некоторых фильмов ты выбирал музыкантов, не работающих специально для кино: Гато Барбьери, Дэвида Байрна, Рюичи Сакамото...

БЕРТОЛУЧЧИ: Сакамото, правда, сделал “Фурио”<sup>1</sup>.

Бьянки: В общем, я хотел спросить: в чем разница? Часто отношения между джазменами и кинематографом были бурными. Вспомни Коулмана и “Чаппакуа”. Я и сам столкнулся в работе с одним грандиозным провалом — музыкой Чарльза Мингуса к фильму “Тодо модо”, которую Элио Петри забраковал, а потом заказал Морриконе.

БЕРТОЛУЧЧИ: Не знаю, есть ли принципиальные различия. “Последнее танго в Париже” было просто раздольем для композитора. С “Последним императором” — сложнее, хотя бы потому, что там было два музыканта, Байрн и Сака-

---

1 Второе название фильма японского режиссера Н. Осима “Счастливого рождества, мистер Лоуренс” (1983).

мото. С Байрном я познакомился, когда вышел фильм “Stop Making Sense”<sup>1</sup>, который снял мой хороший друг Джонатан Демм. Я от него хотел звучания сродни “Talking Heads”, во всяком случае, чего-то “западного”, и вполне логично, что я подумал о Рюичи для “восточной” части. Так вот, все произошло ровно наоборот! Байрн написал минималистскую музыку немного в китайском духе, а Рюичи — что-то вроде симфонии, переполненной скрипками. Вот это был сюрприз — получить вещи не только разные, но и неожиданные. Там был еще третий музыкант, китаец, которого я нашел для написания придворной музыки, его звали Кон Су. Очень забавно получилось на церемонии вручения премии Грэмми и потом на Оскаре. Выходили Рюичи и Дэвид, а за ними — китаец. Они смотрели на него, словно говоря: “А это еще кто?” Действительно, Су написал для фильма не больше трех или четырех минут музыки, но он тоже получил Оскара и семенил за ними.

БЪЯНКИ: Так что для тебя существенной разницы не было.

БЕРТОЛУЧЧИ: Знаешь, наступает момент, когда фильм оказывается перед тобой, в демонстрационном зале или на монтажном столе, и начинает сам отдавать распоряжения. Я предлагаю автору попробовать наложить музыку то на один фрагмент, то на другой, и, когда начинают засекают время, длительность, все музыканты становятся профессионалами. Мне, конечно, нравится улавливать почти незаметные совпадения, так что я усаживаюсь рядом с этими несчастными музыкантами и обращаюсь к ним то с одной просьбой, то с другой, даю всякие указания. Разговаривать с музыкантами не всегда легко: если не знаешь как следует нот, начинаешь произносить пыльные романтические речи.

БЪЯНКИ: Ты упоминал Джанни Амико. Я всегда видел в нем итальянского Джона Кассаветеса или Йохана ван дер

---

1 “Перестань искать смысл” (англ.) — фильм-концерт и одноименный альбом группы “Talking Heads”, лидером которой был Дэвид Байрн.



Крёйкена, то есть режиссера с выраженным “музыкальным призванием”.

БЕРТОЛУЧЧИ: Джанни был влюблен в две вещи: в джаз и в Бразилию. Он снимал фильмы и о том, и о другом: “Тропики”, “Заметки для фильма о джазе”, “Мы настаиваем”, еще я помню программу для РАИ о бразильской музыке, показанную в конце шестидесятых. Но главное, ему удалось практически невозможное: он привез полштата Баия на площадь Навона во время одного из фестивалей “Римское лето”. Там были Гал Коста, Жоао Жилберто, Каэтано Велозо, Жилберто Жил, Доривал Каимми... Несколько человек — он сам, Пауло Сезар Сарасени и другие — даже об этом сняли фильм. Он назывался “Bahia de todos os sambas”<sup>1</sup>. Джанни Амико сыграл в моей жизни важную роль, именно он познакомил меня с Гато Барбьери, и с того момента я стал уже не просто слушать джаз, а “общаться” с джазом, то есть с такими людьми, как Орнетт Коулман, Мэл Валдрон, Сесил Тэйлор, который, кстати, тоже дружил с Гато. Тем не менее, когда Гато стал звездой и переехал в Нью-Йорк, что-то в его отношениях с музыкантами изменилось. Я так и не понял, принимали их с Мишель в этом кругу или им все же не очень доверяли.

БЪЯНКИ: Ну, мир джаза не совсем обычный, там, как и везде, стремятся к успеху, но при этом с подозрением относятся к тем, кто его добился.

БЕРТОЛУЧЧИ: Мне кажется, что эта подозрительность особенно возрастает, когда автор пишет музыку по какой-то одной формуле. Люди начинают как-то странно на него коситься. Гато записал серию очень похожих друг на друга “латинских” дисков. Конечно, они помогли ему жить лучше, но у кого-то, наверное, создалось впечатление, что он обленился. Я думаю, что на самом деле это было необходимым этапом, чтобы вспомнить о своих корнях, о Гарделе в самом

---

1 “Баия всех танцоров самбы” (*порт.*). В оригинальном названии обыгрывается название города “Bahia de todos os Santos” — “Баия всех Святых”.

сердце Манхэттена семидесятых. Должен заметить, что сейчас, по-моему мнению, он снова тот великий саксофонист, каким был когда-то. Я слушал его несколько лет назад во время фестиваля на Вилле Челимонтана в Риме, это был прекрасный, волнующий вечер. К тому же вся его группа состояла из выдающихся музыкантов: молодой Стефано Боллани, настоящий талант, Розарио Бонаккорсо, неизменно великолепный Альдо Романо, мой друг. И наконец Энрико Рава — он сейчас уже гуру, но продолжает искать, исследовать, так же как в прежние времена, так что времени для него словно не существует.

(“Questa nobile musica mi segue dall’infanzia”. Интервью Филиппо Бьянки, опубликованное в “Musica Jazz”. 2007, № 4)

---

Бернардо Бертолуччи —  
Стефано Малатеста

---

*О путешествии и путешественниках*

**М**АЛАТЕСТА: Ты согласен, что нам в детстве очень важно было путешествовать?

БЕРТОЛУЧЧИ: В какой-то степени. Мои отец и мать не очень любили путешествовать. И я тоже тогда не был путешественником, я стал им позже. Пол Боулз, автор “Под покровом небес”, однажды сказал, что разница между туристом и путешественником — в возвращении домой. Турист приезжает туда, где хотел побывать. Но спустя какое-то время начинает скучать и торопится домой. Путешественник же всегда едет дальше, и его путешествие никогда не кончается, для него притягательность неизвестного всегда сильнее воспоминаний о доме. Генетически я не путешественник, я стал им в 1973 году, когда Клер практически заставила меня совершить путешествие на Восток. Мы останавливались в Сингапуре, чтобы попасть на Бали, потом в Бангкоке, а оттуда отправились в Непал, в Катманду. В то время это были места, еще не зараженные массовым туризмом, людей с Запада там встречалось очень мало. И вот тогда я с некоторым удивлением заметил, что мне очень нравится путешествовать. Это было ощущение, похожее на то, что испытываешь, впервые попав в пустыню, чувство, которое французы называли “*bartême*”

de la solitude”, крещение одиночеством. Либо сразу убегаешь, либо никогда оттуда не возвращаешься. До этого моим самым далеким путешествием была поездка в Париж.

МАЛАТЕСТА: Наше поколение чувствовало себя в Париже почти как дома.

БЕРТОЛУЧЧИ: Это правда, я всегда очень хорошо знал Париж. Мой отец говорил, что Парма была “la petite capitale d’autrefois”, маленькой столицей былых времен. В этом городе властвовала французская культура. Я впервые поехал в Париж в девятнадцать лет, это был подарок за удачно сданные экзамены на аттестат зрелости. Я был за рулем “фиата-чинквеченто”, со мной ехал мой двоюродный брат Джованни, и эта поездка из Пармы в Париж обрела эпический масштаб, сравнимый с гомеровскими поэмами. С тех пор я уж не помню, сколько раз бывал в Париже, и всегда мне казалось, будто я приехал искать натуру для фильма. И это ощущение действительно материализовалось: многие сцены моих фильмов были сняты в великолепных открытых кафе, в пивных, у выходов парижского метро, на засаженных деревьями бульварах, в очаровательных, немножко грязноватых гостиничках.

МАЛАТЕСТА: Ты увлекался книгами о путешествиях?

БЕРТОЛУЧЧИ: Пожалуй, меня нельзя назвать знатоком, но, сталкиваясь, например, с таким писателем, как Конрад, замечаешь, что у путешествия может быть и болезненное, и трагическое измерение.

МАЛАТЕСТА: Конрад — очень специфический писатель. По-моему, секрет его очарования состоит в том, что это поляк, пишущий на английском языке. Если ты помнишь, первые тридцать страниц “Лорда Джима” читателю ничего не понятно, все слишком туманно. Писатель идет извилистыми барочными тропами, очень польскими и очень сложными по сравнению с той дорогой, которую выбрал бы англосаксонский писатель.

БЕРТОЛУЧЧИ: Весь роман действительно таинственный, даже в конце, когда все становится таким трагичным. “Лорд Джим” был задуман как трагедия главного героя, капитана. Но все

сказано не впрямую, повествование изобилует затейливыми пассажирами и темными местами. Конрад, безусловно, затронул меня больше других авторов, писавших о путешествиях.

**МАЛАТЕСТА:** Ты тщательно готовишься к путешествиям? Наверное, да, особенно если ты собираешься снимать фильм.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Так было прежде всего с “Последним императором”, в середине восьмидесятых, когда я в первый раз поехал в Китай с двумя из авторов сценария, Марком Пиплоу и Энцо Унгари, который, к сожалению, вскоре после этого простился с нами и ушел — на середине сценария и своей жизни. Та моя первая поездка многое во мне перевернула, я просто влюбился в китайцев, во все, что меня тогда окружало. Перед тем как поехать, я встретился с Микеланджело Антониони, который снял “Китай”, первый большой западный документальный фильм о Китае, все еще закрытом для иностранцев. Фильм китайцам не понравился, и Антониони попал в список запрещенных авторов вместе с Бетховеном и Конфуцием. Антониони, очень гордившийся такой выдающейся компанией, проводил меня фразой, которая вспомнилась мне позже: “Чем больше ты знаешь Китай, тем меньше его понимаешь”. В Пекине я задавал всем одни и те же вопросы: знают ли они что-нибудь о Сыне Небес, последнем императоре, ставшем садовником в городском ботаническом саду, и каков был их опыт культурной революции. Первый вопрос у многих вызывал недоумение, потому что люди знали о Пу И только то, что предлагала им официальная версия его истории. Для ответа на второй вопрос мне удалось собрать за одним столом группу молодых китайских режиссеров — Чжана Имоу, Чень Кайгэ и других, и я попросил их рассказать, как они пережили культурную революцию. Дискуссия быстро переросла в целую психологическую драму, с драматичными признаниями и слезами. Например, Чень Кайгэ, режиссер фильма “Прощай, моя наложница!”, рассказал, что в пятнадцать лет он, будучи хунвейбином, донес на своего отца, возглавлявшего пекинский союз кинематографистов. Ту поездку я совершил в 1984 году,

потом в течение двух лет я несколько раз ездил на выбор натуры, посетил и Маньчжурию, где японцы во второй раз короновали Пу И, сделав его императором своего марионеточного государства. В музее Чанчуня, столицы Маньчжоу-го, я видел в числе прочего один очень странный орнамент, в котором повторялись фасции, свастики, японское восходящее солнце и орхидеи, символ Маньчжоу-го. Но в итоге некоторые сцены “Последнего императора” я снял в залах деко Римского экспериментального киноцентра, оказавшихся более маньчжурскими, чем настоящие. Хотя я никогда не любил, в отличие от Кубрика, снимать в павильонах, я всегда предпочитал не копировать с настоящего, а придумывать с настоящего. Я вспоминаю, что Феллини снял в Остии все пляжные сцены фильма “Маменькины сынки”, действие которого полностью происходит в Римини, и эти сцены кажутся более реальными и достоверными, чем настоящие.

**МАЛАТЕСТА:** Какие у тебя были отношения с китайскими властями?

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Я представил в Китае два проекта фильмов: “Последний император” и “Удел человеческий” по роману Андре Мальро. После некоторых размышлений “Последний император” был принят китайскими властями, а предложение по “Уделу человеческому” — нет. В книге Мальро идет речь о восстании в 1927 году молодых шанхайских коммунистов, подавленном войсками Гоминьдана под командованием Чан Кайши. Все эти революционеры были молодые люди, отличавшиеся умом и смелостью, их всех расстреляли, и они стали легендой для левых западноевропейцев. Я не понимал причины этого запрета и попросил разъяснений у китайских руководителей, с которыми мы общались, но они ушли от ответа. Вероятно, у них не было никакой охоты касаться своей официальной истории, и они дали мне понять, что время для такого фильма еще не настало.

**МАЛАТЕСТА:** Мальро был странным, любопытным типом. Еще до Хамфри Богарта он любил фотографироваться в авиа-

торской куртке, с сигаретой в углу рта, хотя никогда не управлял не только самолетом, но даже автомобилем.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Кроме того, что он был несомненным гением, псевдопутешественник Мальро был феноменальным вралем. Он был в Китае всего три дня, а написал такую прекрасную книгу, как “Удел человеческий”, впрочем, местами несколько противоречивую.

**МАЛАТЕСТА:** За “Последним императором” настала очередь “Под покровом небес”. Еще одно важное путешествие.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Но тогда я уже был одержим бесом путешествий. Одна часть фильма “Под покровом небес” снималась в Марокко, другая в Алжире, а последняя — в Нигере, в Гадесе, расположенном прямо за Сахарой, неподалеку от Тимбукту. Я помню табличку рядом с одним из оазисов, на которой значилось: “До Тимбукту — тридцать дней на верблюде”. Между ними — пустыня, великое ничто.

**МАЛАТЕСТА:** Ты тогда познакомился и с Полом Боулзом.

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Да, в первый раз я с ним встретился в Танжере, вместе с Марком Пиплоу, который и познакомил меня с его книгой. Боулз принял нас у себя дома, в маленькой квартирке в одном из домов на окраине Танжера. Я спросил, насколько автобиографична книга “Под покровом небес”, и он нам сказал, что там нет ничего реального, все — плод его воображения. Во время нашего разговора он взял сигарету, медленно вытряхнул из нее табак и вместо него принялся засыпать какую-то пыль. Потом я понял, что это был “кайф”, марихуана, употребляемая практически прямо на месте производства. Помню, я гадал, не предложит ли Боулз затянуться и нам, но он курил один.

**МАЛАТЕСТА:** Англосаксонский стиль. Я тоже был в этой квартире, брал интервью и допустил страшный ляп. В какой-то момент я спросил, почему он живет в таком месте, на окраине. Не лучше ли ему было жить в медине, то есть старом квартале Танжера? Он ответил ледяным тоном: “В медине Танжера живут швейцарские антиквары”.

БЕРТОЛУЧЧИ: Боулз был потрясающий человек, настоящий денди, какого можно было встретить только в тридцатые годы.

МАЛАТЕСТА: Ты упомянул Бали, ставший сейчас довольно привычным туристическим направлением. Какое у тебя возникло впечатление во время твоей первой поездки?

БЕРТОЛУЧЧИ: Совершенно иное. Сейчас Бали превратился во что-то вроде острова любви, а в прошлом его населяли отважные, даже свирепые воины...

МАЛАТЕСТА: Настолько, что, когда остров захватили голландские войска, многие местные султаны не могли вынести такого унижения и решили пожертвовать собой, совершив настоящее публичное жертвоприношение. Однажды они оделись в лучшие шелка, в тюрбаны с перьями, взяли жен и детей и атаковали голландские аванпосты с саблями наголо. Их уничтожили.

БЕРТОЛУЧЧИ: Я знаю эту же историю, но с другим началом. Голландское судно потерпело крушение на скалах Бали. На борту была прекрасная коллекция китайского фарфора, которую везли в Голландию. По морским законам, все, что удается спасти после кораблекрушения, принадлежит тому, кто это спас. Местный махараджа очень гордился фарфором, пополнившим его богатства. Когда голландцы попросили вернуть фарфор, последовал категорический отказ: произошло кораблекрушение, и теперь товар наш. Голландцы не вняли доводам, вытащили ружья и пошли в атаку. Все придворные вышли из королевского дворца и с плясками и барабанным боем выступили навстречу голландским стрелкам. Солдаты открыли огонь и почти всех перебили. Самое невероятное, что это происходило не в восемнадцатом веке, а в 1911 году.

МАЛАТЕСТА: Какой была твоя встреча с Тибетом?

БЕРТОЛУЧЧИ: Я снова должен тебя разочаровать, потому что я никогда не был в Тибете. “Маленький Будда” снимался в Непале и Индии. Потому что Непал — это страна, куда стекаются тибетские изгнанники, далай-лама тоже был там во время китайской оккупации. Фильм позволил мне встретиться с самим далай-ламой. Но встретились мы в месте совер-



шенно не “востоковедческом” — в Вене, в большой гостинице, где далай-лама находился вместе с тибетским правительством в изгнании. Встреча произошла еще до того, как я начал писать сценарий фильма, потому что я хотел получить разрешение далай-ламы на то, чтобы приобщиться к философии, которую я не мог назвать моей и к которой не имел отношения, но очень хотел познакомить с ней западных зрителей. Я сказал ему, что мы решили назвать фильм “Маленький Будда”, и спросил, имеем ли мы право это сделать. Ведь нам хотелось рассказать о Будде детям так, чтобы они все поняли, потому что на Западе, когда речь заходит о буддизме, все как дети, потому что ничего о нем не знают. Он минуту смотрел на меня, а потом с неотразимой улыбкой произнес: “Почему бы и нет? В каждом из нас есть маленький Будда”. Эти слова послужили мне большой поддержкой. Хотя в дальнейшем дела шли совсем не гладко. В некоторых странах, например Цейлоне, где большинство населения буддисты, фильм запретили именно из-за названия. По их мнению, Будда не мог быть маленьким.

**МАЛАТЕСТА:** Для меня буддизм — это высшая форма антиклерикализма, способная полностью освободиться от боязни монотеизма...

**БЕРТОЛУЧЧИ:** Для меня были особенно приятны встречи в Лхасе с молодыми монахами и ламами в изгнании. Это жители гор — Лхаса находится на высоте более четырех тысяч метров, — и у них особенный запах, как у тех горцев, которых я видел в детстве, — дымный запах их бархатной или бумазейной одежды. Это простые горцы, но при этом отличающиеся удивительной интеллектуальной утонченностью.

**МАЛАТЕСТА:** Ты почувствовал в них именно это. А большинство приезжих, встретившись с тибетцами, обычно обращают внимание на выражение их лиц, словно немного удивленное. Объясняют это, как правило, тяжелой жизнью, нехваткой кислорода на такой высоте. Но великий итальянский антрополог Джузеппе Туччи говорил, что все как раз наоборот, то есть что тибетцы всегда находятся не здесь, что

только некоторая их часть обращается к тебе, тогда как душа находится в ином месте, она улетает за пределы гор. Отсюда и их изумленный вид. Тебе такое объяснение кажется верным?

БЕРТОЛУЧЧИ: Да, и прекрасным. Только я не знаю, правильно ли говорить о душе, может быть, более корректно сказать: мысль, дух. Мне трудно говорить о душе в наше время.

МАЛАТЕСТА: Вернемся к твоей картине “Под покровом небес”. Какое впечатление произвела на тебя Сахара?

БЕРТОЛУЧЧИ: Мне особенно запомнился один эпизод. Мы были на съемках в Бени-Аббесе, на краю пустыни, и кто-то посоветовал мне сходить в часовню, за которой присматривали некие итальянские монахи. Я пошел и увидел маленькую часовню, построенную, однако, по образцу большого собора: в ней было целых три нефа. Я вошел внутрь и заметил, что пол песчаный, в приоткрытую дверь проникал луч заходящего солнца, и это казалось кадром с освещением Стораро. Я подошел к кропильнице и увидел, что вместо воды она заполнена песком, то есть, как считают мусульмане, самым чистым, что есть в пустыне. Это был прекрасный момент, мне казалось, что я во сне. Я всегда задавался вопросом, почему встречи разных культур так редко получают плодотворными. Во мне, когда я встречаюсь с другой культурой, всегда вспыхивает что-то вроде любви. Этот песок в кропильнице был воплощением идеального слияния исламской культуры и католической религии. Это образ, который я не могу забыть. Когда я думаю о пустыне, мне всегда вспоминается, как Марлен Дитрих, сняв туфли, топчет песок в конце фильма “Марокко” — и тот же песок наполняет кропильницу в часовне среди пустыни.

(Интервью, снятое Стефано Малатеста в римском доме режиссера 12 июня 2009 года по случаю Фестиваля книг о путешествиях)

---

## Благодарности

---

Составители хотели бы поблагодарить за полезные советы и помощь в поисках текстов Натали Бальдашини, Доменико Монетти, Луку Палланка, Роберто Сильвестри, Стефано Малатеста, Пьеро Стеффенони, Мирко Грассо, Риккардо Костантини, Луку Моссо, Федерико Россина.

## Список упомянутых фильмов

---

Заведение Телье, в фильме Удовольствие La maison Tellier, in Le Plaisir	Искатели The Searchers
Заводной апельсин A Clockwork Orange	Искатели последнего ковчега Raiders of the Lost Ark
Заметки к фильму о джазе Appunti per un film sul jazz	Как песня Come un canto
Замужняя женщина Une femme mariée	Канатная дорога La teleferica
Затмение L'eclisse	Кентерберийские рассказы I racconti di Canterbury
Звезда родилась A Star is Born	Кино Ника. Молния над водой Nick's movie. Lightning over Water
Земля	Китай Chung Kuo — Cina
Земля дрожит La terra trema	Клуб "Тайфун" Typhoon Club
Злые улицы Mean Streets	Комедианты O thiasos
Иван Грозный	Конформист Il conformista
Из прошлого Out of the Past	Концентрация La concentration
Ими пожертвовали They Where Expendable	Костлявая кума La commare secca

Красная жатва Red Harvest	Маменькины сынки Vitelloni
Красная пустыня Deserto rosso	Марокко Marocco
Кроткая Une femme douce	Маска, в фильме Удовольствие La masque, in Le Plaisir
Кубок Phögra	Мечтатели The Dreamers — I Sognatori
Ланселот Озерный Lancelot du lac	Мужское, женское Masculin feminin
Лола Монтес Lola Montes	Мушетт Mouchette
Луна La luna	Мы настаиваем Noi insistiamo
Любовь и ярость Amore e rabbia	На десять минут старше Ten Minutes Older
Люди-кошки Cat People	На последнем дыхании A bout de souffle
Люди-кошки, ремейк Cat People, remake	Натурщица, в фильме Удовольствие Le modèle, in Le Plaisir
Маленький Будда Piccolo Buddha	Нет мира под оливами Non c'è pace tra gli ulivi
Мальтийский сокол The Maltese Falcon	Ниагара Niagara

## Список упомянутых фильмов

---

Ноев ковчег, в фильме Библия L'Arca di Noè, in La Bibbia	Паиза Paisà
Ночь La notte	Партнер Partner
Нью-Йорк, Нью-Йорк New York, New York	Пейзаж после битвы Krajobraz po bitwie
Огни рампы Limelight	Перед революцией Prima della rivoluzione
Однажды на Диком Западе C'era una volta il West	Перестань искать смысл Stop Making Sense
Орфей Orfeo	Песни между двух войн Canzoni fra due guerre
Освобождение Монтекьяруголо La liberazione di Montechiarugolo	Планета обезьян Planet of the Apes
Осень шайенов Cheyenne Autumn	Плененные L'assedio
От всего сердца One from the Hearth	Плоть орхидеи La chaire de l'orchidée
От заката до рассвета From Dusk till Dawn	Повелитель бури The Hurt Locker
Отчизна 2 Die zweite Heimat — Chronik einer Jugend	Погребенная заживо La sepolta viva
Охотник на оленей The Deer hunter	Под покровом небес Il tè nel deserto

## Список упомянутых фильмов

---

Последнее танго в Париже L'ultimo tango a Parigi	Сальваторе Джулиано Salvatore Giuliano
Последний император L'ultimo imperatore	Сало, или 120 дней Содома Salò o le 120 giornate di Sodomia
Постоянные любовники Les amants réguliers	Сарабанда Saraband
Поющий детектив The Singing Detective	Сделано в США Made in USA
Правила игры La règle du jeu	Семь женщин Seven Women
Презрение Le mépris	Скорость Speed
Приключение L'avventura	Сладкая жизнь La dolce vita
Прощай, моя наложница! Bawang bieji	Случайно, Бальтазар Au hasard, Balthazar
Путешествие в Италию Viaggio in Italia	Смерть свиньи La morte del maiale
Разоблачитель Le révélateur	Собачий полдень Dog Day Afternoon
Рим, открытый город Roma città aperta	Стратегия паука Strategia del ragno
Рождение романского стиля Nasce il romanico	Страсти Жанны д'Арк La passion de Jeanne d'Arc
Садат Sadat	Стромболи, земля Божья Stromboli terra di Dio

## Список упомянутых фильмов

---

Сумбурный день Una giornata balorda	Управляющий Сансё Sansho, Dayu
Супермен Superman	Ускользящая красота Io ballo da sola
Там за облаками Al di la delle nuvole	Франциск, менестрель Божий Francesco giullare di Dio
Таксист Taxi Driver	Фурио Furyo
Тодо модо Todo modo	Хороший, плохой, злой Il buono, il brutto, il cattivo
Тони Toni	Хэмметт Hammett
Трагедия смешного человека La tragedia di un uomo ridicolo	Цветок тысячи и одной ночи Il fiore delle mille e una notte
Тропики Tropicì	Цветы Шанхая Shanghai hua
Трудные дети Les enfants terribles	Чаппакуа Chappaqua
Убийство The Killing	Четыре ночи мечтателя Quatre nuits d'un reveur
Удовольствие Le plaisir	Шейн Shane
Уик-энд Weekend — Un uomo e una donna dal sabato alla domenica	Этот смутный объект желаний Cet obscure objet du désir



# БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

## МОЕ ПРЕКРАСНОЕ НАВАЖДЕНИЕ

Воспоминания, письма, беседы  
1962–2010

*Редактор Е. ТАРУСИНА*

*Технический редактор Л. СИНИЦЫНА*

*Корректоры Е. СМЕРНОВА, Г. ФРОЛОВ*

*Компьютерная верстка Т. КОРОВЕНКОВА*

ООО “Издательская Группа “Азбука-Аттикус” —  
обладатель товарного знака “Издательство КоЛибри”  
119334, Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4

Филиал ООО “Издательская Группа “Азбука-Аттикус”  
в г. Санкт-Петербурге  
196105, Санкт-Петербург, ул. Решетникова, д. 15

ЧП “Издательство “Махаон-Украина”  
04073, Киев, Московский проспект, д. 6, 2-й этаж

ЧП “Издательство “Махаон”  
61070, Харьков, ул. Ак. Проскуры, д. 1

Подписано в печать 15.11.2011. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага писчая. Гарнитура “Original Garamond”.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 19,0.  
Тираж 3000 экз. N-PRS-7294-01-R. Заказ № 4024.

Отпечатано в ОАО “Тульская типография”  
300600, Тула, проспект Ленина, 109

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве:

ООО “Издательская Группа “Азбука-Аттикус”  
Тел. (495) 933-76-00, факс (495) 933-76-19  
E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге:

Филиал ООО “Издательская Группа “Азбука-Аттикус”  
в г. Санкт-Петербурге  
Тел. (812) 324-61-49, 388-94-38, 327-04-56, 321-66-58,  
факс (812) 321-66-60  
E-mail: trade@azbooka.spb.ru; atticus@azbooka.spb.ru

В Киеве:

ЧП “Издательство “Махаон-Украина”  
Тел./факс (044) 490-99-01  
e-mail: sale@machaon.kiev.ua

В Харькове:

ЧП “Издательство “Махаон”  
Тел. (057) 315-15-64, 351-25-81  
e-mail: machaon@machaon.kharkov.ua

[www.azbooka.ru](http://www.azbooka.ru); [www.atticus-group.ru](http://www.atticus-group.ru)

# BERNARDO BERTOLUCCI

## LA MIA MAGNIFICA OSSESSIONE

*Scritti, ricordi, interventi*  
1962–2010

Гений мирового кинематографа, великий итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи на пороге своего семидесятилетия опубликовал книгу, в которой собраны его воспоминания, статьи, выступления, письма, беседы. Он рассказывает о детстве, о том, как рождались его фильмы, о встречах с легендами XX века – режиссерами, актерами, писателями. Лауреат самых престижных кинонаград («Оскар», «Золотой глобус», «Золотая пальмовая ветвь»), в юности Бертолуччи получил признание как поэт, удостоившись премии Виареджо за сборник стихотворений «В поисках загадки». Книга «Мое прекрасное наваждение» открывает секреты сложной и противоречивой личности режиссера, а значит, позволяет лучше понять его творчество, в котором соединились поэзия и живопись, традиция и эксперимент.



БЕРТОЛУЧЧИ

МОЕ  
ПРЕКРАСНОЕ  
НАВАЖДЕНИЕ

БЕРНАРДО



Колibri