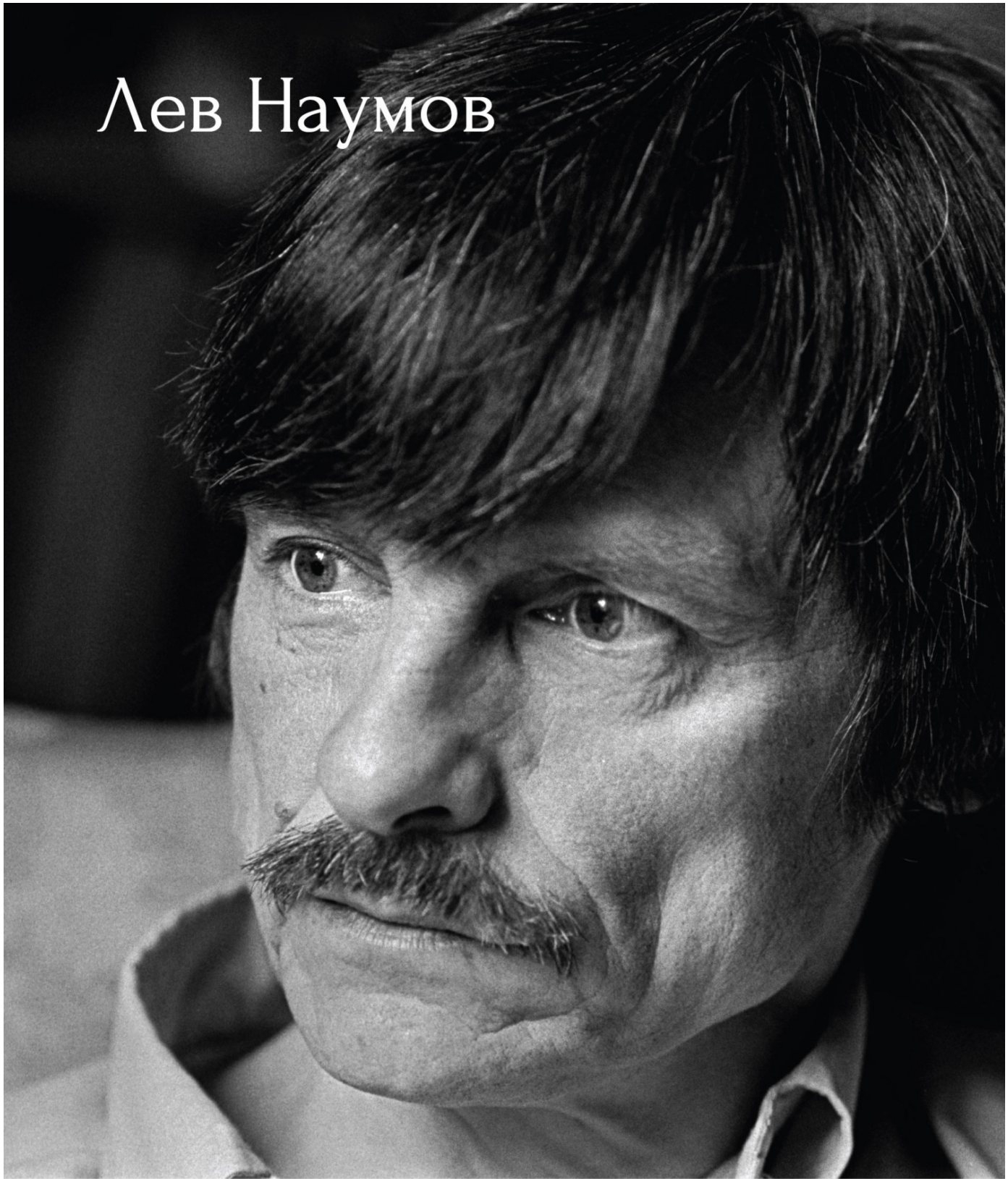


Лев Наумов



Итальянские
маршруты
Андрея
Тарковского



Библиотека кинофестиваля «ArtoDocs»

Лев Наумов

**Итальянские маршруты
Андрея Тарковского**

ООО "Выргород"

2022

УДК 77
ББК 85.37

Наумов Л. А.

Итальянские маршруты Андрея Тарковского / Л. А. Наумов —
ООО "Выргород", 2022 — (Библиотека кинофестиваля
«ArtoDocs»)

ISBN 978-5-905623-33-2

Андрей Тарковский (1932–1986) — безусловный претендент на звание величайшего режиссёра в истории кино, а уж крупнейшим русским мастером его считают безоговорочно. Настоящая книга представляет собой попытку систематического исследования творческой работы Тарковского в ситуации, когда он оказался оторванным от национальных корней. Иными словами, в эмиграции. В качестве нового места жительства режиссёр избрал напоённую искусством Италию, и в этом, как теперь кажется, нет ничего случайного. Данная книга совмещает в себе черты биографии и киноведческой литературы, туристического путеводителя и исторического исследования, а также публицистики, снабжённой культурологическими справками и изобилующей отсылками к воспоминаниям. В той или иной степени, на страницах издания рассматриваются все работы Тарковского, однако основное внимание уделено двум его последним картинам — «Ностальгии» и «Жертвоприношению». Электронная версия книги не включает иллюстрации (по желанию правообладателей). В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 77
ББК 85.37

ISBN 978-5-905623-33-2

© Наумов Л. А., 2022
© ООО "Выргород", 2022

Содержание

Благодарности	7
А. Плахов. Гений мест	9
Прежде, чем отправиться в путь	11
Италия как пункт назначения и отправная точка. Гуэрра как проводник	19
Первый визит. Знакомство через Венецию	25
Важнейшее из искусств	33
Второй и третий визиты	64
Конец ознакомительного фрагмента.	78

Лев Наумов
Итальянские маршруты
Андрея Тарковского

Библиотека кинофестиваля «ArtoDocs»

© Лев Наумов, 2022

© Выргород, оформление, 2022

* * *

Благодарности

Традиционно подобный раздел, открывающий книгу, пишется в самую последнюю очередь, и в этом заключён некий парадокс... С другой стороны, действительно, что остаётся после того, как рукопись закончена, финальная точка заняла своё место, а многолетняя работа, ставшая головокружительным приключением, переходит в разряд воспоминаний? Остаётся благодарность. Благодарность судьбе и многим людям.

Спасибо Евгению Цымбалу, как первому человеку, которому я рассказал о задумке настоящей книги, поддержавшему её сразу и безоговорочно, воодушевившему меня, придавшему начальный импульс.

Спасибо Науму Клейману, находясь рядом с которым совершенно невозможно не учиться и не восхищаться. Многим людям, и мне в том числе, именно Клейман задал недостижимую планку качества исследования и любви к кино.

Спасибо Леониду Парфёнову за «школу», основанную на его собственном примере, за образец профессионализма, скрупулёзности, работоспособности и верности себе.

Спасибо Антону Долину за поддержку, радушие и потворство моим порой объективно странным идеям.

Спасибо Андрею Плахову, одному из первых и предельно внимательных читателей этого текста, за важные замечания, комментарии и советы.

Непосредственно в работе над книгой были заняты очень многие, и я заранее приношу свои извинения всем, кого невольно забуду упомянуть. Единственная причина тому – несовершенство моей памяти. Спасибо Лоре Гуэрра за доброту и щедрость воспоминаний. Андрею Андреевичу Тарковскому – за отзывчивость и радушное отношение. Донателле Бальиво – за обстоятельный разговор при отсутствии общего языка. Ирине Браун – за доверие, открытость и посильное содействие в решении важнейшего вопроса. Людвигу Юзефсону – за сыновние чувства и искренние слова. Юри Лине – за великодушие. Лейле Александер-Гарретт, Домициане Джордано и Хокану Лёвгрену – за участие и внимание. Татьяне Найдёновой, Марине Влади, Морицу де Хадельну, Терри Гиллиаму – за бесценные ответы. Франко Терилли – за верность другу. Винсу Гиллигану и Джину Танаке – за прекрасные пожелания. Галине Чикваркиной – за материалы и гостеприимство. Али Хамраеву – за любезность. Михаилу Сависько – за силы и внимание. Игорю Корчному – за скрупулёзность и прямоту. Галине Васильевой – за долговременное пристанище.

Спасибо Сергею Бессмертному, Арво Ихо, Юри Лине, Александру Антипенко, Андрею Андреевичу Тарковскому, Фонду Тонино Гуэрры, а также многим другим за предоставленные фотографии и материалы.

За техническую помощь, с одной стороны, я благодарю Джо Калливера и Бари Хантера. С другой – Оксо. С третьей – Корши Досу.

Спасибо Наталье Баландиной, Зинаиде Оборневой и Светлане Сидневой за переводы отдельных текстов с иностранных языков. За консультации, материалы и разнообразное содействие спасибо (в наиболее объективном алфавитном порядке) Виталию Аксёнову, Елизавете Александровой-Зориной, Максиму Андрееву, Николаю Андрееву, Юлии Анохиной, Сергею Арно, Денису Вирену, Дмитрию Гуревичу, Вадиму Далакишвили, Татьяне Дашевской, Сергею Жильцову, Татьяне Калинкиной, Наталье Кононенко, Зинаиде Линден, Константину Лопушанскому, Ирине Мускара, Борису Нелепо, Николаю Романецкому, Андрею Романову, Александру Сидоровичу, Илье Симановскому, Ольге Сурковой, Вячеславу Шмырову, Екатерине Эльц, Я-Хе, а также послушникам и сотрудникам монастыря Сан-Лазаро-дельи-Армени в Венеции.

Автору этих строк уже самому трудно в это поверить, но настоящая книга выросла из одноимённого доклада, прочитанного им на конференции «Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре», состоявшейся в рамках Международного кинофестиваля «Зеркало» в 2013 году. После упомянутого выступления на родине главного героя ваш покорный слуга неоднократно отправлялся в путешествия и посетил большинство мест Италии, а также Швеции и других стран, описанных на страницах книги, которую вы держите в руках. За официальную поддержку моих вояжей спасибо Реденте Маффеттоне, Франческе Бинарелли и Итальянскому институту культуры, а также Особняку Ингмара Бергмана на острове Форё.

Я благодарен судьбе за многих замечательных людей, встретившихся мне на пути. Это Лоренцо Миноцци, Джорджо Эррико, Элеонора Россини, Май Коткакорн Такаэв, Марио Альберто, Барбара Дубини, Фрей Хэгглунд, Денис Шамонин и Шэннан Лиу, а также прекрасные незнакомцы, которые пускали меня на ночлег, разрешали увидеть запрещённые для показа фрески, открывали книгохранилища по ночам, подтаскивали мой автомобиль на тропе или указывали в сторону ближайшей бензоколонки.

И спасибо моему другу Алесу Валединскому, без которого эта книга вряд ли увидела бы свет.

Лев Наумов

А. Плахов. Гений мест

Когда мы говорим «Петербург Достоевского» или «Рим Феллини», забываем о том, что первый провёл детство и отрочество в Москве, а второй – в Римини. С Андреем Тарковским ещё сложнее. «Андреево детство» прошло частично в Москве, но самые сильные впечатления, претворённые в великом фильме «Зеркало», будущий режиссёр получил в военные школьные годы в Юрьевце. Идеальным образом Дома стал для него впоследствии приобретенный семьей Тарковских дом в поселке Мясном Рязанской области. Однако, при всей русскости режиссёра, он удивительным образом прикипел к Италии, ставшей его второй родиной. И хотя дальнейшая судьба заносила его и в Берлин, и в Швецию, и в Париж, именно итальянская часть жизни оказалась столь значимой, что едва не перевесила русскую.

Во всяком случае, интенсивность переживаний (художественных и человеческих) здесь особенно велика: и ностальгия по первой родине, и боль от разлуки с близкими, и точка невозврата – мучительно принятое решение остаться на Западе... Но также – глубокое постижение итальянской культуры, природы и живущих на этой земле людей. Тарковский становится для Италии «гением места». Обычно под этим местом понимается сердце Тосканы – Флоренция, где он поселился, ну ещё Монтерки, Баньо-Виньони, где проходили съёмки «Ностальгии». Однако книга Льва Наумова об итальянских маршрутах режиссёра позволяет понять, что пунктов, с которыми у него возникли интимные творческие отношения, гораздо больше.

Автор книги прослеживает эти маршруты и связи с исчерпывающей подробностью, вводя нас в историю и культурную мифологию каждого из «мест», поразивших воображение художника. Получается своеобразный путеводитель по стране, столь насыщенной культурными ценностями, что объездить их все не хватит жизни. Тем удивительнее, сколь многое успел в ней посетить и увидеть за не такое уж долгое время Тарковский. По большей части, это произошло благодаря его дружбе с Тонино Гуэррой, взявшим на себя роль проводника русского пришельца. Теперь сам режиссёр становится для читателя книги Вергилием, Сталкером, ведущим его по этим прекрасным драматическим маршрутам.

В конечном счёте в центре повествования оказывается он – мятежный дух, проклятый поэт, пророк, отвергнутый своим отечеством. При том, что о Тарковском написано рекордно много, Лев Наумов находит совсем неожиданные, иногда парадоксальные входы в художественный мир режиссёра. Например, сопоставляет «Ностальгию» с фильмом Роже Вадима «Отдых воина» на том основании, что и там, и там в качестве съёмочного объекта фигурирует монастырь Сан-Гальгано. Приём, трудно представимый в традиционном тарковсковедении, а между тем он даёт нестандартную пищу для ума. В другом случае автор книги усматривает родство между «Завещанием» Линн Литман – американской антиутопией о грядущей ядерной войне – и «Жертвоприношением». Интересен вывод, вытекающий из этого сравнения: «Ситуация напоминает историю близнецов, разлучённых сразу после рождения. Выросшие в совершенно разных условиях, на расстоянии тысяч километров друг от друга, они обрели судьбы, не имеющие ничего общего. Один стал гением, а другой – посредственностью».

Лев Наумов принадлежит к новому поколению исследователей жизни и творчества Тарковского. Он пользуется многими источниками информации, и прежде всего дневниками режиссёра. Хотя со времени описываемых событий прошло не больше полувека, разобраться в них даже самому въедливому следопыту нелегко, потому что свидетельства непосредственных участников субъективны и часто противоречат друг другу. Автор прав, позволяя себе некоторый волюнтаризм и собственную трактовку сюжета жизни главного героя книги. Ведь он пишет для читателей XXI века, которые открывают «своего» Тарковского, отличного от того канонического, каким он виделся современникам. С другой стороны, в этом сюжете есть энигматичный, даже мистический элемент: это одна из причин, почему личность и творчество режиссёра

продолжают интриговать и волновать по сей день. Не снимая покров тайны, книга позволяет если не постичь их, то ощутимо к ним приблизиться и прикоснуться.

Андрей Плахов

Прежде, чем отправиться в путь

О жизни и творчестве Андрея Тарковского написано великое множество книг, в широком ассортименте от мемуаров людей, знавших режиссёра лично, до разного рода аналитики и интерпретаций его картин. В сонме упомянутых работ настоящую выделяет многое и, в частности, то, что, вопреки названию, она вовсе не только о Тарковском.

Даже с жанром этой книги определиться не так просто, как может показаться на первый взгляд. С одной стороны она, безусловно, обладает многими чертами биографической литературы и кинематографического исследования, но в то же время напоминает туристический путеводитель, рассчитанный на широкий круг читателей, или исторический текст, а то и публицистику, снабжённую культурологическими справками и изобилующую отсылками к воспоминаниям. В ней фигурируют разные люди, судьбы, обсуждается множество произведений искусства, а также знаковых политических событий. Следует признаться, что когда-то у книги даже имелся эпиграф. Сначала автор этих строк выбрал в таком качестве слова самого главного героя: «Все эти картины сделаны вопреки желаниям зрителей. Это, скорее, служение красоте и истине, чем желание кому-то понравиться». Довольно быстро стало ясно, что фраза не совсем подходит содержанию. Тогда была взята цитата из письма¹ Тарковского старшему коллеге Григорию Козинцеву: «Строго говоря, ужасно трудно снимать серьёзные фильмы». Но, удивительное дело, в процессе работы и это высказывание постепенно «удалялось» от текста, пока не скрылось за горизонтом, поскольку совокупность затрагиваемых тем, связывающих повествование воедино, всё ширилась.

Так или иначе, главный герой настоящей книги традиционно считается режиссёром «сложным», а его картины – энигматичными произведениями, таинственными загадками, к которым следует применять широкий арсенал аналитических инструментов. Нужно сказать, что подобный взгляд распространён более чем широко. В сентябре 2018 года оксфордский словарь был дополнен прилагательным «tarkovskian», которое трактуется как «связанный с экзистенциальными переживаниями и отличающийся высокой изобразительной культурой». Таким образом, упомянутое слово официально закрепилось в английском языке. Сравните его, кстати, с понятием «тарковщина», широко используемом при обсуждении работ режиссёра по-русски².

Сам же Андрей повторял из интервью в интервью³: «В моих фильмах всегда пытаются найти какие-то „скрытые“ мысли. Было бы странным снимать фильм и пытаться скрыть свои мысли». Так что общая «чуждая мечта поэтов» – быть понятным – актуальна не только в литературе, но и в кино. Впрочем, об этом мы ещё поговорим неоднократно: удивительно многое из того, что верно для стихов, оказывается истинным и для картин Тарковского.

Каждый случай, когда фамилия автора приобретает качественный оттенок, проникая в язык, чрезвычайно показателен. Собственно, ничто лучше не маркирует некую художественную революцию, безусловное новаторство, не подтверждает, что для описания сделанного этим человеком существовавших прежде слов недостаточно. Скажем, что значит «кафкианский»? Трагичный? Нелогичный? Галлюциногенный? Неизбежный? Нереальный? Сновидческий? Смысл прилагательного, образованного от фамилии писателя, которого Герман Гессе наградил титулом «тайно венчанного короля немецкой прозы», включает доли семантики всех перечисленных слов, но ими вовсе не ограничивается. В упомянутом понятии заключено кое-что ещё, чего не было прежде, до того, как Кафка взялся за перо.

¹ «Я часто думаю о Вас...» Из переписки Тарковского с Козинцевым // Искусство кино. 1987. № 6.

² Подобную словесную параллель впервые провёл физик и культуролог Илья Симановский.

³ Тарковский А. О природе ностальгии / Интервью Г. Бахману // Искусство кино. 1989. № 2.

Аналогично вокабула «tarkovskian» содержит в себе и длинные планы, и стихийные пейзажи с туманом, огнём или водой, и собак с лошадьми, и нетрадиционные драматические структуры, и духовные или метафизические темы, но всем этим не исчерпывается. В каком-то смысле, «tarkovskian» – качество настоящего, подлинного фильма как произведения искусства.

Всё дело в том, что, по большому счёту, у кино, как такового, нет автора. Его появление принято связывать с братьями Люмьер, для чего есть определённые исторические основания, но, на самом деле, множество инженеров по всему миру почти одновременно предложили достаточно разнообразные технические решения, позволившие превратить поток света в движущиеся изображения. Кажется, будто естественная потребность в таком зрелище достигла определённого порога, а идея витала в воздухе, чудесным образом совпав с актуальными практическими возможностями. Именно потому появление кино стало неизбежным. Годом раньше или годом позже. Во Франции, в Америке, в России, в Великобритании, в Германии, в Италии или в Польше... Оно словно рвалось из пространства фантазмов в реальность, чтобы собирать в темноте залов толпы ошеломлённых зрителей. Однако на тот момент кино – не более, чем технология. Люди, сделавшие его искусством, начали появляться позже, хоть и почти сразу. Это не изобретатели, а художники, и как раз они хорошо известны по фамилиям. Тарковский занимает в этой череде особое место, обоснованию чего, отчасти, и посвящена настоящая книга.

Во многом, Андрей изменил взгляд на выразительные возможности фильма, как такового. В истории культуры подобных парадоксальных явлений немало. Скажем, Сэмюэл Беккет показал, как в тексте говорить о невысказываемом и даже о самой тщете языкового суждения. Тарковский же, помимо прочего, продемонстрировал, как визуализировать невидимое, нематериальное, а быть может, и не существующее. Потому проникновение его фамилии в язык несколько не удивляет. Более того, это вовсе не единственный лингвистический прецедент связанный с ним. Например, именно благодаря одной из его картин, в международный культурный обиход вошло понятие «сталкер»⁴.

Тем не менее если настоящая книга и о Тарковском, то она, определённо, не только о Тарковском-режиссёре, но ещё и о Тарковском-скитальце, Тарковском-мечтателе, Тарковском-сновидце, Тарковском-самом одиноком человеке на Земле, Тарковском-художнике эпохи Возрождения. Это открывает следующую тему: а какое оно, кино Ренессанса? С точки зрения истории постановка вопроса кажется странной, ведь относительно новое искусство появилось существенно позже. Однако именно работы Андрея заставляют задуматься о существовании музыки кинематографии, которая в кругу своих старших сестёр плясала с Аполлоном у Кастальского источника на горе Парнас. Его фильмы вводят это новое искусство в круг традиционных, и именно эпоха Возрождения оказывается когерентна режиссёру особо. Уже одно это обстоятельство будто начинает объяснять, почему судьба Андрея, сделав его изгнанником из СССР, не могла привести его ни в какую другую страну, кроме Италии. Именно там, в колыбели Возрождения Флоренции, находится одно из тех мест, которые можно назвать «домом Тарковского». Потому, безусловно, помимо многого другого, эта книга и об упомянутом удивительном государстве, как географической общности, как историческом феномене и как эстетическом целом.

Питер Акройд в своей фундаментальной биографии Шекспира⁵, обсуждая Арденский лес и его окрестности, ставит важную проблему: «Но если смотреть шире, то какова связь ландшафта с Шекспиром и Шекспира с ландшафтом? Возможно, какой-нибудь будущий гений топографии проникнет в природу явления, которое стали называть „территориальным импе-

⁴ Казалось бы, это слово «досталось» Тарковскому из романа Стругацких, но именно фильм сделал его столь распространённым, а главное, существенно повлиял на семантику. Прежде в английском языке вокабула «сталкер» была ближе к понятию «браконьер». А чаще всего она использовалась для именования людей, которые навязчиво и вопреки желаниям преследуют других.

⁵ Акройд П. Шекспир. Биография. М.: Колибри. 2009.

ративом“». Не претендуя на упомянутое звание, именно это мы и будем пытаться сделать, хоть и для другого автора.

Путешествие рождает вдохновение, потому нам предстоит гнаться за вдохновением Тарковского, следуя теми же «маршрутами», посещая те же места, погружаясь в те же истории. Адреса точек его пребывания будут даны, в том числе и на языке оригинала, для удобства тех читателей, кто, перелистнув последнюю страницу, решит отправиться в путь. В случаях, когда адрес указать затруднительно или требуется бо́льшая определённости, после символа «@» мы будем приводить GPS-координаты – северную широту и восточную долготу с точностью до шестого знака после запятой.

Забегая вперёд, скажем, что из СССР в Италию Тарковский приезжал семь раз, и, принимая во внимание его увлечённость нумерологией, не кажется пустым совпадением, что именно седьмая поездка стала последней.

Из неё режиссёр так и не вернулся, решив остаться на Западе, хотя его домочадцы находились в Москве, по сути, в заложниках.

Подобная практика органов государственной безопасности была хорошо известна и широко распространена. Так, например, когда легендарный шахматист Виктор Корчной в 1976 году не вернулся с турнира в Амстердаме, мало того, что семью непустили к нему⁶, но добавок сына Игоря вынудили уйти из института, а вскоре посадили в тюрьму за уклонение от воинской службы. Через два года на Филиппинах проходил матч за шахматную корону между Анатолием Карповым и Корчным, выступавшим уже под флагом Швейцарии. По воспоминаниям Игоря, тогда начались удивительные «совпадения» с шахматными событиями: «Сначала нам отказали в разрешении на выезд, а спустя полгода после этого мне принесли повестку из военкомата, и завертелось... Кажется, перед жеребьёвкой, 13 ноября 1979-го, меня арестовали... В штрафной изолятор посадили в июле 1981-го, за несколько месяцев до матча в [итальянском] Мерано», в котором противником Корчного вновь оказался Карпов. Происходящее с сыном доводили до сведения отца, и оба матча он проиграл своему бывшему соотечественнику. Тарковский работал за границей в похожих условиях.

Заметим, что была у истории шахматиста и кинематографическая сторона. В 1972 году на советские экраны вышел фильм «Гроссмейстер» с Андреем Мягковым в роли центрального персонажа. Принимая во внимание культ, сложившийся вокруг древней игры в СССР, картина очень полюбилась зрителям. Роль тренера главного героя исполнил Корчной, поэтому после его отъезда лента была изъята из проката навсегда.

По большому счёту, Тарковский мог остаться в любой стране мира, но выбрал именно Италию. Причин тому множество, далее мы их обсудим подробнее, хотя интуитивно и так понятно. Недаром объездивший всю Европу Шатобриан писал: «У кого нет больше связи с жизнью, тот должен переселиться в Рим. Там он найдет собеседником землю, которая будет питать его мысли и наполнит снова его сердце... Самый камень, на который там ступит его нога, заговорит с ним, и даже в пыли, которую ветер поднимет за ним, будут заключены какие-то человеческие свершения». Дело в том, что в Москве Андрей, действительно, будто начал терять связь с жизнью, которая в его случае заключалась, главным образом, в возможности работать. А на Апеннинском полуострове с ним, и правда заговорили камни, о чём свидетельствует безоговорочный шедевр мирового кино – фильм «Ностальгия» (1983).

Одно из удивительных свойств Тарковского заключается в том, что он представлял собой режиссуру во плоти, всякий раз будто растворяясь в материале и жанре. Когда он брался за фронтальную картину («Иваново детство» (1962)), получалась лента, полностью соответствующая стилистике и структуре военного кино. В «Андрее Рублёве» (1966) автор проник в самую природу этнического русского сюжета, «сшивая» историю из архетипических элементов,

⁶ Корчной В. Шахматы без пощады. М.: Кладезь, Астрель, АСТ, Транзиткнига. 2005.

словно лоскутное одеяло. Более того, аналогично складывается и визуальный образ государства, ведь в качестве локаций для съёмок режиссёр рассматривал Вологду, Кириллов, Феропонтово, Кизи, Новгород, а снимал в итоге в Суздале, Владимире, Пскове, Изборске, Печорах, московском Андрониковом монастыре и у церкви Покрова на Нерли. Часто сцена начинается у стены одного древнего кремля, продолжается возле храма, расположенного в сотнях километров от него, а заканчивается в третьем месте. И этих «швов», собирающих кинореальность воедино, не видно на экране. Заметим, к слову, что подобный трюк можно было провернуть исключительно в чёрно-белом фильме.

Тарковский идеально мимикрирует под жанр фантастики («Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979)), позволявший многим советским авторам говорить то, что немислимо было сказать на реалистическом материале. «Зеркало» (1974) – картина полностью стирающая грань между искусством и жизнью. Однако обращает на себя внимание другое: до поры режиссёр снимает фильмы, вписывающиеся в канву советского или русского кино. Но, работая в Италии, он неожиданно делает картину характерно «итальянскую». Далее в Швеции («Жертвоприношение» (1986)) – типичную «скандинавскую» ленту, как с визуальной, так и с сюжетной точки зрения. Он будто везде оказывался «своим», если, конечно, речь шла о художественных, эстетических или жанровых, а не о бытовых или социальных категориях.

Но всё-таки «Ностальгия» стоит в фильмографии Тарковского особняком. Дело в том, что эта картина самым непосредственным образом связана с чудом. Мы часто слышим или произносим это таинственное слово в связи с произведениями искусства. И едва ли не всякий раз скептики могут возразить, ведь то, что кажется чудом одному, для другого – лишь трюк или попросту обман, фикция. Важный вопрос состоит в том, можно ли доказать чудо. Сделать его предельно убедительным. Нетрудно усомниться в превращении, оспорить исцеление, посмеяться над телепортацией, но предсказание, если оно прошло проверку временем, сомнений уже не вызывает. Недаром в одной из своих тетрадей⁷ режиссёр отметил: «Во всяком случае, мне чудится что-то мистическое в том, что после „Зеркала“, в котором я описал своё прошлое, которое всегда со мной, я сделал „Ностальгию“, в которой неожиданно для себя смоделировал своё будущее...»

Так что период пребывания Тарковского в эмиграции вызывает особый интерес. События, происходившие с Андреем на Апеннинском полуострове, мы будем рассматривать подробно, пытаясь приблизиться к доскональному описанию «итальянских маршрутов». Однако и другие зарубежные поездки также не будут обойдены вниманием, поскольку они складываются в цельную историю. Потому, действительно, эта книга во многом – путеводитель. А важным дополнением к ней станет карта мира с отмеченными на ней точками, где побывал режиссёр. Такое пособие с указанием дат и источников информации о его поездках можно найти на сайте <http://camelstudio.ru/tarkovsky> – своего рода онлайн-приложении к настоящей книге, которое будет уточняться и дополняться. Работа по созданию карты была произведена под эгидой Международного кинофестиваля «ArtoDocs»⁸.

Обсуждая достопримечательности, мы будем останавливаться лишь на тех из них, которые связываются с Тарковским, подчас минуя при этом даже более известные, если есть основания полагать, что режиссёр в своих скитаниях их пропустил. В потоке исторических сведений, которыми полнятся туристические буклеты и справочники, читателю непременно попадётся и то, что рассказывали Андрею его Вергилии – экскурсоводы и итальянские друзья. Иными словами, сведения, находившиеся у него в голове, когда он работал над своими поздними произведениями.

⁷ Тетрадь не входит в «Мартиролог», но принадлежит известному архиву, собранному Ольгой Сурковой.

⁸ Первая версия карты появилась в 2013 году. Позже она неоднократно уточнялась, дополнялась и публиковалась. К выходу данной книги подготовлена третья версия, охватывающая географию всей жизни режиссёра от рождения до смерти, а вовсе не только «итальянские маршруты».

Тем не менее в контексте настоящей книги понятие «маршрут» не следует трактовать в сугубо географическом смысле. Фокусируя внимание на том времени, когда Тарковский жил за границей, мы будем обсуждать и фильмы, которые он смотрел – это тоже немаловажная «траектория», поскольку их влияние порой трудно переоценить. Следует предупредить читателя, что в разговорах о кинолентах будет довольно много сюжетных спойлеров. При первом упоминании картины мы будем указывать год её выхода на экраны, как это уже было сделано выше. Также, безусловно, нам предстоит рассуждать о книгах, поскольку прочитанное режиссёром слишком часто находило отражение в его работах.

Отдельный маршрут составляют люди – те, кого он встречал, с кем говорил по телефону или переписывался. Все, кто принимал участие в его судьбе и творческих проектах. Их имена и истории, пожалуй, особо важны, поскольку они гораздо чётче, чем иные сведения, очерчивают тот «континент», по которому пролегали «маршруты» Андрея Тарковского. В данном случае, как и во многих других, мы будем стараться сфокусировать внимание на менее известном, а потому, например, нам предстоит поговорить о Франко Аркалли существенно подробнее, чем о Федерико Феллини. Аналогично, в географическом аспекте мы в деталях обсудим историю множества небольших итальянских местечек, но позволим себе не заострять внимание на Риме и Ватикане.

«Между мной и вами должна быть тайна», – повторял Тарковский своим актёрам, чем зачастую вводил их в недоумение. Он считал, что фильму следует оставаться загадочным, в том числе и для автора. Впрочем, иногда режиссёр всё-таки позволял себе говорить о собственных работах в достаточной степени определённо. За историей его суждений мы тоже попытаемся пронаблюдать через годы и километры. В конечном итоге, настоящее издание – это как раз «Книга сопоставлений»⁹ – сопоставлений реальности и вымысла, желаний и результатов, фактов и интерпретаций.

Пропуская через себя те же сведения, что получал Тарковский, те же образы, которые он придумывал, отбраковывал и редактировал, мы сможем проследить, как в нём возникали и росли замыслы, как они становились кинолентами. В основном, наше внимание будет сфокусировано на «Ностальгии», но и о «Жертвоприношении» мы поговорим довольно подробно, хоть и с принципиально иных позиций. Дело в том, что два последних фильма режиссёра – противоположные друг другу прецеденты в его творческой практике. «Ностальгия» рождалась стихийно, из совокупности актуальных обстоятельств, свежих впечатлений, по горячим следам, тогда как в историю «Жертвоприношения» вплетены несколько десятилетий жизни Андрея.

Так или иначе, но это удивительный и редкий шанс подумать о том же, о чём думал Тарковский. Проследить «маршруты» его мыслей, которые, безусловно, включают встреченных людей, прочитанные книги, увиденные фильмы, а вовсе не только посещённые места. Условимся: там, где режиссёр находился в качестве туриста, мы обсуждаем достопримечательности. Там, куда он приезжал по делам – его дела. Если Андрей проводил встречу, мы говорим о людях, с которыми он встречался.

Подчеркнём особо: задача состоит не столько в том, чтобы проинтерпретировать, но отыскать, определить и назвать, что стояло за выбираемыми или изобретаемыми им образами и решениями. Иными словами, мы будем обсуждать всё то, что, как отмечалось выше, режиссёр вовсе не пытался скрыть.

Столь амбициозный замысел не мог бы претендовать не только на объективность, но даже на правдоподобие, если бы не установка всякий раз, когда это возможно, опираться на слова, мнения и многочисленные суждения самого Тарковского. То есть, на его дневники, интервью и другие публикации. В результате, настоящая книга становится вдобавок путеводителем по его

⁹ Так Тарковский собирался озаглавить свой труд, который, после ряда метаморфоз, получил название «Запечатлённое время».

высказываниям, маршрутам идей, траекториям замыслов, снятых и не снятых картин. Имеет смысл её рассматривать, помимо прочего, и как навигатор, а также комментарий к «Мартирологу» – именно так режиссёр озаглавил собственный дневник, уникальный исторический документ, опубликованный на многих языках мира.

В христианской традиции «мартирологами» называются сборники сюжетов о католических мучениках и святых, следующие в хронологическом порядке. Обращает на себя внимание уже то, что Андрей использовал термин, относящийся к католицизму. Православный синоним «святцы» приобрёл немного иной оттенок. Хотя следует вспомнить, что мартирологи существовали ещё до разделения церкви в 1054 году, а потому средневековое понимание этого слова оказывается Тарковскому гораздо ближе.

В мировоззрении и судьбе режиссёра страдание и вера – неотторжимые части бытия, именно потому он выбрал такое название. И если большинство богословских трактатов строятся вокруг Библии, то настоящая книга аналогично построена вокруг «Мартиролога», ссылками¹⁰ на который изобилует текст не только в случаях прямого цитирования. Заметим, что при воспроизведении слов из этого и некоторых других источников, мы будем сохранять особенности авторского написания, даже если они противоречат правилам орфографии и пунктуации.

Привлечение дневников позволило наметить ещё один маршрут или даже лоцию по континенту снов Тарковского. Если история о том, как Дмитрий Менделеев изобрёл свою таблицу в ходе ночной грёзы – своего рода мифология науки, частенько опровергаемая скептиками, то в случае режиссёра влияние подсознательной сферы становится многократно подтверждённым фактом. То, что сам Андрей называл «второй реальностью», нередко подсказывало ему сценарные ходы или образные решения. Началось это ещё во время работы над «Ивановым детством», а апогея достигло в ходе съёмок «Жертвоприношения» – картины, будто сотканной из грёз автора и героев. Впрочем, снами наполнены все фильмы Тарковского.

Главный герой настоящей книги неоднократно повторял, что является апологетом того искусства, которое несёт в себе тоску по идеалу. Выходит, именно в фильме «Ностальгия», то, что режиссёр почитал главным, становится центральной темой. Он сам называл эту картину своей лучшей работой. Можно возразить: подобные слова Андрей произносил о каждом своём новом фильме после его выхода, однако на том, что «Ностальгия» – вершина его творчества, он продолжал настаивать и после выхода «Жертвоприношения».

Упомянутая таинственная тоска проявлялась у Тарковского ещё тогда, когда он и не думал связывать свою жизнь с кино. Опуская совсем уж детские истории, перенесёмся в 1953 год: юный Андрей в геологоразведочной экспедиции на реке Курейка в Красноярском крае¹¹. По большому счёту этот ранний эпизод не попадает в сферу рассмотрения настоящей книги, но игнорировать его не стоит. Опуская рассказ о том, как Тарковский оказался в Сибири, приведём воспоминания¹² Ольги Ганчиной – девушки, с которой у Андрея возник роман в ходе этой поездки: «Где-то в середине лета он впал в ужасную меланхолию... Иногда впадал в какую-то сильную тоску, садился на берегу над самой водой, и не раз мне приходилось выводить его из этого состояния – чуть ли не в буквальном смысле – брать за рукав и уводить подальше

¹⁰ Если не оговорено противное, ссылки приводятся по изданию: Тарковский А. Мартиролог. Флоренция: Международный Институт имени Андрея Тарковского. 2008.

¹¹ Поскольку настоящая книга, помимо прочего, исследует географический аспект жизни Тарковского, отметим, что местность, где проходила экспедиция – самая восточная точка на территории СССР, в которой побывал режиссёр. Дальше на восток, но уже за пределами страны, он выезжал единожды. Это было путешествие в Японию для съёмок отдельных сцен «Соляриса». Добавим, что в декабре 1963 года Андрей вновь оказался примерно на той же долготе, что Курейка, но значительно южнее – в Шри-Ланке (называвшейся Цейлоном до 1972 года), на кинофестивале с «Ивановым детством».

¹² Ганчина О. Письмо Марине Тарковской // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

от воды». Кто бы мог тогда предположить, что на реку смотрит один из крупнейших поэтов водной стихии в истории кино?

Бытует мнение, будто художник с успехом творит, когда страдает или пребывает в ипохондрии. Например, творческий потенциал мук неразделённой любви безусловен и общепризнан. При этом из всех видов ментальных мытарств именно ностальгия выглядит наименее вдохновляющей. Уж сколько выдающихся авторов подтвердили данный тезис своим примером. Скажем, при всей любви к Владимиру Набокову, приходится признать, что стихи о Петербурге, которые тот начал писать, покинув Россию навсегда в 1919 году, являются едва ли не худшими его сочинениями. Опыт Тарковского поражает ещё и тем, сколь инспирирующим для него оказался подобный вид тоски.

Да что там, если вдуматься, ностальгия как таковая – без кавычек – является лейттемой режиссёра. В интервью¹³ Ольге Сурковой – личной помощнице, а одно время даже родственнице¹⁴ Андрея – на вопрос о том, зачем в «Солярисе» он ввёл образ Земли, который у Лема отсутствует, режиссёр ответил: «Земля мне нужна для контраста, но не только... Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение прекрасной Земли. Чтобы, погрузившись в неизвестную ему дотоле фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрел возможность вздохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии». «Спасительная горечь» и «щемящая лёгкость» – очень «тарковские» категории.

В «Зеркале» же, по мнению¹⁵ исследователя Николая Болдырева, режиссёр «возвращает нас в подлинность дома как модуса нашего видения, созерцания и тем самым нашего сознания. И если рассматривать совокупное центральное чувство его кинематографа, то мы, конечно же, обнаружим именно ностальгию по дому – притом во всем её многообразном метафизическом симфонизме, а не просто как тоску осиротевшего мальчика по ушедшему из дому отцу».

Пребывание вне Зоны мучительно для Сталкера, поскольку именно это чужеродное, непознанное, таинственное пространство оказывается для него если не родным, то необходимым и желанным. Такой магнетизм сродни ностальгии. Тем не менее одноимённой картиной Тарковский не закрывает для себя эту важнейшую тему, ведь она присутствует и в «Жертвоприношении». Равно как и тема жертвенности, разлитая по всей фильмографии режиссёра.

Иными словами, обе заключительные ленты становятся вершинами его творческого пути, поскольку в них он будто достигает максимальной концентрации «своей истины». «Истины не существует самой по себе – она в методе. Она – в пути», – писал Андрей в дневнике¹⁶. Мы будем исследовать этот метод, этот путь, эти маршруты.

Второй номер журнала «Искусство кино» за 1989 год включал целый блок материалов, посвящённых режиссёру, предварявшийся предисловием: «До сих пор мы перед ним в неоплатном долгу: нет о нём книг, мало статей, до сих пор читатели обделены Словом самого Тарковского». Очевидно, с годами ситуация изменилась кардинально, но теперь остро встала другая проблема: огромное множество источников создаёт путаницу, игнорируя нарочитые противоречия и перепечатывая друг из друга порой ошибочные сведения. Ещё одна задача настоящей книги состоит в том, чтобы разрешить ряд подобных неточностей в огромном про-

¹³ Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим? / Интервью О. Евгеньевой // Искусство кино. 1971. № 11. Псевдоним Ольге дал отец, Евгений Сурков, главный редактор сценарной коллегии Госкино, а с марта 1969 года – главный редактор журнала «Искусство кино». Причина проста: Сурков считал, что некрасиво публиковать материал собственной дочери в возглавляемом им журнале.

¹⁴ Ольга была замужем за племянником Ларисы Тарковской Сергеем Найдёновым. Некоторое время они даже жили вместе с Тарковскими.

¹⁵ Болдырев Н. Сталкер, или труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск: Урал Л.Т.Д. 2002.

¹⁶ Дневник от 14.08.1981.

странстве мемуарных и аналитических материалов, причём не только на русском языке. Иными словами, наш путь пройдёт и по библиографии режиссёра.

Итак, многие географические термины на страницах этой книги хоть и не лишаются своего пространственного значения, однако вовсе им не исчерпываются. Описываемые «маршруты» пролегают не только по земле, но и по дневникам, по другим текстам, по истории кино, по судьбам людей. В этом заключён парадокс: вы держите в руках путеводитель по тому, где, казалось бы, нет дорог. Оттого и многие фотографии, приводящиеся здесь, нельзя ни увидеть, ни даже вообразить себе на страницах какого-то другого «путеводителя». В то же время с другой стороны настоящая книга достаточно традиционна. Как это принято в изданиях подобного рода, в конце приводятся алфавитные указатели. Их будет три – по географическим точкам, по именам людей и по упомянутым фильмам. Таким образом, мы попытаемся одновременно построить пространственную картину, «социальную сеть» режиссёра и связанный с ними кино-универсум.

Аналогично, для большинства глав и разделов будут даны три подзаголовка. Первый – период охватываемого времени (если раздел посвящён не только пребыванию в Италии, то в скобках указывается интервал, когда главный герой настоящей книги находился на Апеннинском полуострове).

Второй – перечень посещённых им итальянских городов (в отдельных случаях – иных пунктов), а также других стран. В последнем случае города за пределами полуострова указываются в скобках после современного названия государства. Заметим: пункты внутри СССР здесь не приводятся. Третий подзаголовок – уточняющий список обсуждаемых тем.

Вольно или невольно, Тарковский принял участие в формировании общих мировых представлений о том, что такое искусство кино. Если посмотреть на вопрос предельно вульгарно, то приходится признать, что это – удивительный вид творчества, в котором множество людей за счёт государства или частных вложений воплощает фантазм одного человека. С практической, финансовой и логической точек зрения объяснить его существование порой затруднительно. Было бы немало причин усомниться в реальности такого искусства, относя его к статусу лох-несского чудовища, если бы Тарковский собственным примером, своим трудом и пройденными маршрутами не укрепил подобное представление о нём и не создал бы его образцы. Так что, если, наконец, попытаться коротко ответить на вопрос, о чём эта книга, то она о волшебстве, о магическом ритуале, порождающем художественные миры. 1 февраля 1973 года режиссёр написал главному редактору «Мосфильма» Владимиру Беляеву записку с просьбой закрепить за ним картину о Достоевском. В ней он говорил, что видит свой будущий фильм как «поэтическое исследование, а не биографию» и добавлял, что собирается включить «анализ его философских и этических концепций, увлекательное путешествие в область замыслов его самых значительных произведений». По иронии судьбы, именно это в настоящей книге будем пытаться сделать и мы, но с его собственным творчеством.

Важно отметить, что порой нам придётся говорить с уверенностью о том, что в сущности определённости не допускает. А потому подчеркнём: всё, что не взято в кавычки, следует считать мнением автора этих строк, а кажущуюся безапелляционность – не фанаберией, а экономией на эквивоках.

Нам потребуется порассуждать о многом. Будут возникать разные люди, рассматриваться события, происходившие как во времена Тарковского, так и веками раньше или годы спустя. Мы обсудим множество фильмов и живописных полотен, поговорим об архитектуре, медицине и географии. Словом, в нашей истории будет всё что угодно. Вторя классику, предупредим лишь: в ней не найдётся ни слова только о двух вещах – о королях и капусте. Впрочем, нет, о королях придётся вспомнить неоднократно.

Италия как пункт назначения и отправная точка. Гуэрра как проводник

Социологические исследования не оставляют сомнений, что из всех стран мира люди больше всего любят приезжать именно в Италию. Среди множества её атрибутов, качеств и свойств, магнетизм – одно из самых неоспоримых. Она манила и манит праздных любителей отдыха и целеустремлённых путешественников, богачей и нищих скитальцев, но сильнее всего она притягивает художников в самом широком смысле этого слова. Из всех уголков мира писатели и живописцы, скульпторы и музыканты направляли стопы на Апеннинский полуостров.

Сам Тарковский в интервью¹⁷ 1983 года скажет: «После России это единственная страна, в которой я чувствую себя хорошо. Мне трудно это объяснить. Полагаю, что это связано с особым итальянским образом жизни – у этого хаоса есть индивидуальность, характер, жизненная сила. Здесь нет „метафизичности“, присущей северным краям. Восточная же индифферентность к материальной стороне жизни мне особенно близка. В духовном плане Восток своими традициями и культурой куда ближе к истине, чем Запад...

Кажется, что сама атмосфера Италии, её ландшафт активизируют в тебе творческое начало. Духовную сферу стимулирует культурная традиция, которая ощутима буквально физически, как данность. Возможно, я и ошибаюсь, но этот мощный напор связан с другим ощущением – некоего дискомфорта. Говорят, что здесь тебя настигает ощущение сильных страстей, присущих этому центру Средиземноморья. Они колеблют духовное бытие. Многие из моих итальянских друзей считают жизнь в Риме тяжкой и делают всё возможное, чтобы переехать куда-то поближе к природе. Для меня же это совсем не то, что жизнь в большом городе, как в Париже или в Москве, которая чревата напряжением. Тут другое: Рим – это не город типа Милана, он наследник минувшего, он несёт в себе все напластования прошедших веков. Впрочем, мы живем в то время, в какое живём. К примеру, когда я приезжаю в Лондон, я чувствую себя как бы за городом или как в пустыне. Но я не хочу сказать, что отсутствие или наличие прошлого есть благо или проклятие».

Более трёх веков во Франции просуществовала так называемая Римская премия, ежегодно присуждавшаяся выдающимся деятелям искусств и состоявшая, помимо признания и почёта, в оплачиваемом за государственный счёт проживании в Вечном городе. Подобная практика была распространена и в других государствах, в том числе и в России. Ещё во времена Петра I в петербургской Академии художеств учредили стипендию для оплаты стажировок русских живописцев. Многие ездили сами, неизменно вдохновляясь и восторгаясь. Литераторы тоже не отставали, но, в отличие от художников, их удобно цитировать в тексте. Слова Гоголя: «Не успел я въехать в Италию, уже чувствую себя лучше. Благословенный воздух её уже дохнул». Или: «Когда вам всё изменит, когда больше ничего не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию!» Кроме того, писатель сам признавался, что наиболее удачный и вдохновенный фрагмент «Мёртвых душ» – русской «Одиссеи» – был сочинён им в трактире между городками Дженцано и Альбано, ныне это юго-восточные пригороды Рима. Повесть «Шинель», из которой, как известно, много кто «вышел», давалась автору трудно, но дело пошло именно на этой благословенной земле. Достоевский работал над «Идиотом» во Флоренции. Скупящийся на восторги Блок писал: «Флоренция, ты – ирис нежный». Или: «Всё, что минутно, всё, что бrenно, / Похоронила ты в веках. / Ты, как младенец, спишь, Равенна / У сонной вечности в руках». А фразу: «В чёрное небо Италии / Чёрной душою гляжусь», – исходя из мировосприятия поэта, можно считать признанием

¹⁷ Guibert H. Le noir coloris de la nostalgie (фр. «Мрачные цвета ностальгии») // Le Monde. От 12.05.1983.

Апеннинского полуострова родным домом. Метафизический Бродский, регулярно посещавший Венецию: «И я когда-то жил в городе, где на домах росли / Статуи, где по улицам с криком „Растли! Растли!“ / Бегал местный философ, трясая бородкой, / И бесконечная набережная делала жизнь короткой». Продолжив список Баратынским, Батюшковым, Брюсовым, Языковым, Вячеславом Ив́ановым, Мережковским, Тургеневым, Некрасовым, Буниным, Горьким, мы вряд ли что-то добавим. Даже «главный» и к тому же «невъездной» поэт грезил Италией. Недаром Анна Ахматова утверждала, будто для Пушкина именно эта страна была «заветнейшей и любимейшей мечтой жизни». Его слова: «Италия, волшебная земля, / Страна высоких вдохновений», – далеко не апогей восхваления Апеннин. Сколько раз он применял эпитет, почитавшийся одним из наиболее превосходных в золотой век русской литературы: «Златой Италии роскошный гражданин». «Язык Италии златой звучит по улице веселой». «Близ мест, где царствует Венеция златая». После встречи с живописцем Карлом Брюлловым Пушкин писал жене: «Он хандрит, боится русского холода и прочего, жаждет Италии, а Москвой очень недоволен».

Может возникнуть закономерный вопрос: почему же не все люди, покидающие, например, Россию, едут именно на Апеннинский полуостров? В свете приведённых выше, исполненных уважения и восторга цитат, становится ясно, что вряд ли найдётся другое место, имеющее столь небезосновательные претензии на звание рая на земле. Но ведь, действительно, не было никакой заметной волны эмиграции. Переселение русских в Италию не идёт ни в какое сравнение с «исходами» во Францию, Германию, США или даже существенно менее масштабными – в Бельгию или Великобританию. Почему?

Дело в том, что тёплая гедонистическая страна не выглядела благоприятной ни в политическом, ни в экономическом отношении. Иными словами, зачастую оказывалась малопривлекательной в бытовом смысле. Если произвести блиц-экскурс в историю Италии, начиная с конца XV века, когда она ещё состояла из множества небольших государств, мы увидим такую последовательность: войны Франции и Испании за господство на территории полуострова, вмешательство Австрии, деспотизм локальных правителей, как следствие – революции, война с Наполеоном, Рисорджименто – сколько кровавых событий скрывается за одним этим словом! – Первая мировая война, фашистская диктатура, Вторая мировая война, попытка создания колониальной империи... Италия не могла принимать гостей с улыбкой на лице. Напротив, раздираемое баталиями, снедаемое нищетой государство стремительно покидали его уроженцы. Колоссальные диаспоры распространились по всему миру. Сейчас суммарное количество итальянцев в США, Бразилии и Аргентине превышает их число на Апеннинском полуострове.

Для «обычных» людей, ищущих покоя, комфорта и достатка, многие другие страны выглядели куда привлекательнее во всех отношениях, кроме разве что климата, а также, возможно, природы в отдельных регионах. Но в то же самое время биографии творческих личностей редко обходятся без длительного и вдумчивого путешествия по Италии, поскольку на авансцене появляются причины и доводы совсем иного рода. В данном случае, говоря о творческих людях, мы имеем в виду вовсе не только профессиональных писателей, художников, поэтов, музыкантов или кинематографистов, но всех тех, кто способен увидеть метафизическую составляющую пространства, кто за происходящими событиями настоящего разглядит идеальный мир прошлого, в котором время остановилось. Мир, пропитанный свободой и созданный искусством, а также для искусства. Поэт-символист Вячеслав Ив́анов очень точно формулирует: «Любовь к Италии – показатель высоты просвещения. По тому, как любят Италию и что в ней любят, можно судить о характере эпохи... Италия должна рассматриваться нами как сестра Византии и Эллады. Мы – её внучатые племянники». И опять Гоголь: «Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к божеству». Иными словами, выше под «творческими людьми» мы имели в виду всех тех, для кого эта «верста» ощутима и имеет значение.

Италия играет особую роль, это – страна-первоисточник, хранящий беспрецедентное количество «памяти человечества», выраженной в архитектуре, шедеврах искусства, многовековых монастырях или традиционных производствах хлеба и вина... Кто-то может возразить: дескать, с исторической точки зрения на подобное звание скорее могли бы претендовать Эллада, Египет, Месопотамия, но ведь это лишь в теории. Как ни жаль, у современных Греции, Египта, Ирака, Сирии, Турции вряд ли найдётся достаточное количество аргументов в пользу того, что путь, пройденный человечеством, не был напрасным. Что в этом мире возможно созидание на века. Что в нём существует непреходящая и при том рукотворная красота. А если они и найдутся, то уж точно не в таком убедительном многообразии, как в Италии.

Политические и исторические причины подобного положения дел обширны и ясны: цивилизационная и, в том числе, художественная «инициатива» была на территории упомянутых государств существенно раньше. С той поры прошли не то что века, но эпохи, полные войнами, переделами границ, природными катаклизмами. Да, летопись Италии это тоже – история сражений, но здесь на передний план выходят два обстоятельства. Во-первых, существенная часть апеннинских конфликтов носила локальный, междоусобный характер. Они априорно были менее разрушительными и более бережными по отношению к архитектуре, ведь регионы беспрестанно переходили из рук в руки, а значит, уничтожая сегодняшнее чужое, завоеватели могли погубить завтрашнее своё. Во-вторых, от века население Италии чрезвычайно религиозно, а большинство памятников связано с верой. Масштабные же международные конфликты выпали на долю страны уже в период относительно недавней истории, когда объективная ценность её прекрасного не вызывала сомнений.

Кроме того, возьмём на себя смелость утверждать, что аргумент в виде кампанилы Джотто для многих людей выглядит убедительнее, чем Парфенон. Между их постройками прошло тысячелетие, и флорентийская башня до сих пор говорит со своими созерцателями на языке всё ещё актуальных художественных принципов и средств. Она вписывается в действительность, а не таится за настораживающими, а то и запрещающими знаками «*antique zone*».

Хотя, разумеется, если рассматривать именно Грецию, то Италия, как никакая другая страна, может считаться наследницей её мысли, культуры и эстетики. Начиная с 1453 года, с того, как весть об осаде Константинополя войсками Османской империи облетела Балканский полуостров, греческие учёные, философы и художники начали эмигрировать. Главным направлением стал регион Венеции. Османская Греция просуществовала без малого четыре столетия, и за это время север Апеннинского полуострова прочно занял позицию центра классического искусства и классической мысли. Однако, быть может, не менее важно, что всё это здесь не только рождалась, но и надёжно фиксировалось.

Претензии Италии на звание места одного из ключевых изобретений в истории цивилизации – создания бумаги – обсуждаются давно, и Китай никак не может с этим согласиться. Тем не менее прямой шрифт с засечками, вроде того, каким набрана настоящая книга, называется не иначе как «готан» – римский. Горизонтальный штрихи, столь удобные при чтении, возникли вовсе не для того, чтобы помогать глазу держаться строки, они были скорее технологической необходимостью, поскольку буквы высекались на камне. Без засечек невозможно красиво и чётко нанести резцом начала и концы вертикальных и горизонтальных линий.

На Апеннинском полуострове появился и курсив, он же – «*italic*». Первый подобный шрифт был вырезан пуансонистом Франческо Гиффо из Болоньи, одним из ключевых персонажей в истории типографики. Эти литеры уже сразу предназначались для бумаги. Дело в том, что текст, набранный курсивом, оказывался существенно компактнее, а это снижало себестоимость изданий Софокла, Платона, Аристотеля, а также Данте, Петрарки, Вергилия, Овидия, которые печатались во Флоренции.

Даже третий вид типографского шрифта, антиква, тоже возник в Италии, но уже в Венеции. Впервые такие буквы вырезал Николя Жансон. До сих пор на Апеннинском полуострове в

профессиональных кругах бытует шутка, что технология Гуттенберга возникла в «варварской Германии» по нелепой случайности или по злой иронии судьбы.

В Италии впервые обратили внимание и на законы перспективы. Их открывателем стал сиенский живописец Амброджо Лоренцетти, хотя лавры чаще приписываются его куда более известному современнику Джотто. К слову, Тарковский не сомневался, будто первооткрывателем этих принципов был мыслитель Леон Баттиста Альберти, что не совсем так. Альберти – один из ключевых учёных и писателей Возрождения – лишь собрал существовавшие идеи в трактат и обосновал эстетику математикой.

Упомянутое открытие имеет не только и не столько технологическое и художественное, сколько философское и теософское значение. Одна из ключевых задач искусства Ренессанса состояла в том, чтобы дать земному миру хоть одно качество мира небесного. И это качество – бесконечность. Появилась масса приёмов и декоративных элементов, создававших подобную иллюзию, но ничто не подбиралось к решению амбициозной задачи так близко, как перспектива – способ достоверного изображения трёхмерного пространства, полноценной жизни, в плоскости холста.

В наше время Италия представляет собой не что иное, как уникальный заповедник красоты. И, кстати, в этом кроется одно из обстоятельств, предельно сближающих её с Россией, ведь история последней подтверждает, что смыслы и надежды, связанные с ней, если и существуют, то тоже таятся именно в сфере эстетического.

Это базовые причины того, почему художники приезжали, приезжают и будут приезжать на Апеннинский полуостров. Кто-то – на время, кто-то – навсегда. Но всех визитёров объединяло и объединяет одно: путешествуя по Италии, прокладывая по ней свой географический маршрут, они также следуют некой траекторией сквозь эпохи, культурные пласты и художественные образцы, наполняющие страну, а на самом деле, собирающие её воедино. Потому понятие «маршрут» в привычном пространственном аспекте именно в Италии становится неотделимым от так называемого творческого пути. И книга, которую вы держите в руках, посвящена маршрутам, которые проложил по ней Андрей Тарковский.

Мы проследуем за режиссёром из города в город, из местечка в местечко, воспроизводя его траектории точно и последовательно, с той лишь разницей, что не станем несколько раз «заезжать» в одни и те же пункты, даже если Андрей посещал их многократно.

Сама ситуация, в которой Тарковский, являющийся абсолютно классическим художником, оказался в среде, представляющей собой, с одной стороны, квинтэссенцию академической культуры, а с другой – передовую современного кино, представляется чудесным совпадением, несущим на себе печать совершенства. Тот факт, что мы говорим о труженике относительно молодого вида искусства, придаёт произошедшему оттенок уникального исследовательского эксперимента, который позволит нам всерьёз рассмотреть особенности выразительных средств кино, его взаимосвязей с живописью, архитектурой, музыкой и литературой.

Начиная с 1980 года, основная творческая работа режиссёра была сосредоточена именно в Италии, и речь не только и не столько о «Ностальгии» – ведь, например, картину «Жертвоприношение» он снимал в Швеции, а оперу «Борис Годунов» ставил в Великобритании – сколько о возникновении замыслов, разработке идей, сновидениях и многом другом. Хотя всё же львиная доля нашего внимания будет прикована именно к созданию предпоследнего фильма, как квинтэссенции описываемых событий и одного из высочайших образцов специфически итальянского киноискусства. Но есть ещё одна причина, почему маршруты Тарковского по Апеннинскому полуострову представляют колоссальный интерес. И она примечательна уже тем, что не связана с самим Андреем. Дело в том, что ключевым организатором многих его поездок, а также первейшим проводником, Вергилием по родной стране выступил поэт и сценарист Тонино Гуэрра, без преувеличения – один из наиболее выдающихся итальянцев своего времени. В число его земляков, снимавших фильмы по сценариям Тонино, входят такие режис-

сёры, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Витторио Де Сика, Франческо Рози, братья Паоло и Витторио Тавиани, Джузеппе Торнаторе, Джузеппе Де Сантис, Мауро Болоньини, Дамиано Дамиани, Марио Моничелли, Витторио Де Сета, Элио Петри, Ренато Кастеллани, Марко Беллоккьо, Лючио Фульчи, Роберто Бьянки Монтеро, Франко Джиральди, Уго Тоньяцци, Альберто Латтуада, Луиджи Дзампа, Франко Индовина, Джанни Пуччини, Камилло Маччочинкуэ, Альберто Де Мартино, Марчелло Бальди, Франческо Барилли, Джузеппе Бертоллуччи – младший брат более известного Бернардо, Марко Туллио Джордана, Жанфранко Мингоцци, Массимо Пирри, Оттавио Фаббри, Николо Бонджорно, Руджеро Габбай, Энрико Колетти, Никола Транкуиллино, Паскуале Шимека, Пино Мерканти, Паоло Кавара, Марко Викарио, Аглауко Казаддио, Пьеро Нелли, Серджо Мартино, Антонио Маргерити, Мино Гуэррини, Паоло Нуцци, Мауро Северино, Эдмо Фенольо, Марио Ферреро и Карло Куартуччи. Впечатляющий список! Гуэрра не просто повлиял на кинематограф своей страны, он во многом определил его лицо или даже был им. Можно ли считать пустым совпадением, что примерно в то же время, когда сценарист принялся за работу – а Тонино тогда исполнилось тридцать три года, и это чем-то напоминает сюжет об Илье Муромце – начался, так называемый, «золотой век итальянского кино»?

Стоит вспомнить и о его сотрудничестве с такими режиссёрами, как грек Теодорос Ангелопулос, британцы Питер Вуд и Кирк Джонс, французы Жак Дерре, Пьер Гримблат и Фрэнсис Нильсен, испанцы Хосе Мария Санчес, Франсиско Перес-Дольс и Антонио Гуэрра Перес, португальцы Марко Мартинс и Висенте Жорже Силва, американец Пол Моррисси, израильтянин Амос Гитай, чилиец Мигель Литтин, казах Актан Арым Кубат, тунисец Насер Хемир, русские Андрей Хржановский, Владимир Наумов... Андрей Тарковский, разумеется... Нетрудно сделать вывод, что роль Гуэрры беспрецедентна, и он – едва ли центральная фигура, «собравшая» воедино кинематограф второй половины XX века. Язык его драматургии стал тем инвариантным наречием, на котором экранные персонажи говорят со всем миром. Тонино оставил множество произведений, потому «сотрудничество» с ним продолжается до сих пор. Он один самых человеколюбивых и пацифистски настроенных авторов, а потому тем более примечателен тот факт, что в переводе с итальянского его фамилия означает «война».

Приведённые списки режиссёров не совсем показательны, поскольку не отражают объёма и качества работы сценариста с тем или иным автором. Больше всех Гуэрра сотрудничал с Антониони, настойчиво повторяя, что именно Микеланджело добивается самой универсальной выразительности. С Феллини же они были ближайшими друзьями, и не просто земляками, но уроженцами одной провинции – Федерико родился в её столице Римини, а Тонино в Сантарканджело-ди-Романье¹⁸. Нужно сказать, что подобная «близость» на Апеннинском полуострове имеет особое значение. Потому они удивительно понимали друг друга с полуслова на малоизвестном диалекте – их связывал «Амаркорд» (1974). Принято считать, что упомянутое название одной из самых известных картин тандема происходит от итальянского «mi ricordo» – «я помню», но только произнесённого на малоизвестном локальном наречии, распространённом лишь в Римини. В этом слове трудно не найти также следов вокабул «amore» – «любовь», «amago» – «горестный, тяжёлый», «cord» – «нить». «Амаркорд» – это общие «нити горькой любви», уходящие в общее прошлое. В свете дальнейших событий особенно значимым кажется, что фильм «Зеркало» советские и зарубежные критики нередко именовали «русским „Амаркордом“».

Братья Тавиани, Франческо Рози, Витторио Де Сика – для Тонино все они больше, чем просто соавторы. Из зарубежных кинематографистов, сотрудничество с Ангелопулосом носило столь фундаментальный характер, что после его имени странно называть кого-то ещё через запятую. В саду дома Гуэрры в небольшом и прекрасном городке Пенабилли стоят камен-

¹⁸ Далее будем называть этот город просто Сантарканджело, хотя в Италии есть несколько местечек с таким названием.

ные «грибы», каждый из которых украшен автографом важнейших друзей поэта-сценариста. На них мы читаем имена Микеланджело Антониони и Марчелло Мастоияни, Федерико Феллини и его жены Джульетты Мазины, Сергея Параджанова и Тео Ангелополуса. Всего семь грибов. На седьмом написано: «Андрей Тарковский».

Их отношения были особенными, дружба сочеталась с едва ли не семейными чувствами. То, что Гуэрра сделал для главного героя настоящей книги, более он не совершал ни для кого из режиссёров. По сути, именно Тонино сделал отъезд Андрея из СССР возможным, а потом помог устроиться и начать работать в Италии. Они стали соавторами, но если в случае с Феллини катализатором совместной работы выступала близость, ясность многих вещей без слов, то в случае с Тарковским помогала вопиющая непохожесть, выливавшаяся в жадное желание понять и узнать друг друга. «Ты собирал когда-нибудь камни у реки? – спрашивал Андрей. – Какие тебе нравятся?» Они говорили о подобных вещах, не спорили, поскольку обоим было крайне интересно. Да и о чём тут спорить?

Такие разговоры составляли ткань их личного общения. Бесед, оставшихся за кадром фильма «Время путешествия» (1983) и других документальных лент, не отражённых в интервью и большинстве воспоминаний. «А ты ложился на лёд замерзшей реки, смотрел, как рыба плавает?» – продолжал интересоваться Тарковский. Но откуда в жаркой Эмилии-Романье замёрзшие реки? Они не всё понимали друг в друге, но искренне хотели понять, быть может, потому, что каждый считал второго чрезвычайно значимой личностью. В 2011 году, незадолго до смерти, в одном телевизионном интервью Тонино сказал: «Очень важно встретить в жизни такого человека, как Тарковский. Потому что Андрей для меня – основа духовности».

Гуэрра хотел, чтобы друг лучше узнал Италию, понял её, напился ею. Это было не только частью поиска общего языка, не просто элементом совместной работы, сценарист очень любил свою страну и как профессиональный гурман, ценитель прекрасного, хорошо знал, что в ней следует обожать особо. Именно потому в ходе четвёртого, пятого и шестого визита русского гостя на Апеннинский полуостров Тонино возил Андрея по определённым местам, показывал заветные достопримечательности, разработал специальные маршруты, совместный автопробег по которым фрагментарно запечатлён в фильме «Время путешествия». Заметим, кстати, что и Тарковский отплатил ему похожей монетой, организовав другу экспедицию по Псковской земле, где снимался «Андрей Рублёв».

Итак, возвращаясь к вопросу о том, почему же пути следования режиссёра по Италии имеют особое значение, приведём, наконец, ещё одну существенную причину: дело в том, что четвёртый, пятый и, частично, шестой маршруты, которыми мы проследуем за Тарковским, были продуманы одним из величайших местных деятелей искусств для того, чтобы вдохновить друга родной страной и донести до него что-то сокровенное о самом важном и прекрасном в ней. Это, безусловно, интересно само по себе, но, конечно, подобная затея не нова. Многие великие земляки Гуэрры возили своих друзей. Уникальным стал итог, поскольку результат был достигнут. Прделанные маршруты позволили Андрею в фильме «Ностальгия» проникнуть в, казалось бы, недостижимые недра духовного мира здешних деревень, памятников, руин и пейзажей. Ни до, ни после никому из режиссёров, включая итальянцев, не удавалось погрузиться на такую глубину. Этот аспект странствий добавляет предстоящему путешествию-исследованию как культурологическое, так и туристическое значение. Но обо всём по порядку.

Первый визит. Знакомство через Венецию

25 августа – ноябрь 1962.

Венеция, Милан, Равенна, США (Сан-Франциско, Нью-Йорк).

Мировое признание. Американские путешествия.



Впервые Тарковский оказался в Италии в августе 1962 года. Маршрут этого путешествия чрезвычайно прост, большую часть времени Андрей провёл на одном месте, однако повод был примечательным, ознаменовав начало мирового признания после первого же полнометражного фильма.

Режиссёр приехал по приглашению XXIII Венецианского кинофестиваля, проходившего с 25 августа по 8 сентября, в конкурсную программу которого попало и «Иваново детство». В том году делегация советских кинематографистов была довольно внушительной и включала Сергея Герасимова, Тамару Макарову, Жанну Болотову, Андрея Кончаловского, а также многих других. Возглавлял группу писатель и сценарист, герой войны Александр Левада, имевший не столько кинематографические заслуги, сколько идеальную партийную репутацию и множество почётных наград. Вместе с Тарковским «Иваново детство» представляли актрисы Валентина Малявина и Ирма Рауш – первая жена режиссёра, исполнявшая роль матери Ивана. Хотелось бы обратить особое внимание на то, что Андрей находился в Италии с супругой. Как и всех других гостей, его разместили в отеле «Эксельсиор», расположенном на острове Лидо (lungomare Guglielmo Marconi, 41).

В воспоминаниях¹⁹ Малявиной есть немало колоритных эпизодов из этой поездки. Упомянув свои романтические отношения с Тарковским – можно представить себе сколь двусмысленной была ситуация при условии присутствия Рауш – она, например, рассказывает, как её, приехавшую позже остальных, он встречал на катере. На самом деле, в этом состоит одна из традиций фестиваля: гостей доставляют в «Эксельсиор» по воде, прямо к причалу отеля. Куда важнее другое: актриса утверждает, что именно находясь в Венеции, режиссёр решил начать свой следующий фильм «Андрей Рублёв» (на тот момент он носил рабочее название «Начала и пути») со сцены полёта. Правда, в 1962 году Тарковский видел её иначе. Полёт имел другой, автономный характер, и не включал воздушного шара и церкви Покрова на Нерли. Убегавший от преследователей персонаж, оказавшись на краю крыши, просто расправлял крылья, имевшиеся за спиной, подобно то ли Дедалу с Икаром, то ли ангелу. Иными словами, можно предположить, что сцена была существенно меньше похожа на соответствующий эпизод из фильма «Восемь с половиной» (1963) Феллини.

Программа приёма советских гостей включала экскурсии по другим городам. Андрея и компанию возили в Милан, где они посещали, в частности, городской кафедральный собор – один из крупнейших храмов Европы, образец «пламенеющей готики», который строили на протяжении пяти веков, начиная с XIV столетия. В своём убранстве он насчитывает почти три с половиной тысячи скульптур, а фасад из белого мрамора стал одной из визитных карточек севера Италии. Всё это крайне примечательно в свете того, какую роль Милан сыграет впоследствии в жизни режиссёра.

Посетили они и Равенну – город, служивший столицей Западной Римской империи, а также многих других возникавших на Апеннинском полуострове стихийных государств. Кра-

¹⁹ Малявина В. «Мы счастливы! Ты знаешь об этом?» // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

савицу, за которую сражались сотни армий под разными флагами. Соседка и конкурентка Болоньи, не уступающая ей ни в чём, Равенна наполнена памятниками, находящимися под защитой UNESCO. Но если говорить с позиций достопримечательностей, то в первую очередь приходят в голову уникальные мозаики, несущие на себе отпечаток античных и византийских традиций. Их можно посмотреть во множестве базилик, баптистериев и мавзолеев V–VI веков. Уникальная древность!

Примечательно, что история Равенны восходит к основанному здесь Октавианом Августом порту Классис. Вслед за Тарковским нам предстоит побывать ещё во многих морских поселениях, но в данном случае, поскольку с I века береговая линия отодвинулась более чем на пять километров, прогуливаясь по улочкам и площадям этого умиротворяющего континентального города, трудно представить его суетное портовое прошлое.

Равенна стала последним приютом Данте Алигьери. Здесь находится его гробница (@44.416157, 12.200933), которую посещал и Андрей.

При поддержке газеты итальянской коммунистической партии «L'Unità», а также под эгидой Мостры – Венецианского кинофестиваля – в Равенне устроили праздник, в рамках которого демонстрировалось «Иваново детство». Присутствовали Тарковский с Малявиной, а также Моника Витти. Знакомство режиссёра с актрисой и спутницей Микеланджело Антониони продолжилось на совместных выступлениях в Венеции. Это положило начало общению с теми, кто ещё недавно казался недостижимым идиолом. Через несколько дней на фестиваль приехал и сам Антониони. Тарковский же говорил, что хотел бы познакомиться с Акирой Куросавой и Ингмаром Бергманом. Первый со временем станет его товарищем. История «необщения» со вторым пройдёт через всю жизнь.

В своих мемуарах Малявина также приводит историю о том, как Андрею показывали в Равенне место съёмок фильма «Красная пустыня» (1964), явно не учитывая тот факт, что картина Антониони будет сниматься в промышленных районах этого города только через год.

По итогам Венецианского кинофестиваля режиссёр получил «Золотого льва». Друг, соавтор двух студенческих работ, а также родственник²⁰ Тарковского Александр Гордон пишет²¹ в своих мемуарах: «Нужно было видеть Андрея после получения за этот фильм главного приза в Венеции. Он весь сиял, окрыленность славой прорывалась сквозь всю его сдержанность, чуть ли не через взятый напрокат элегантный смокинг – свидетельство иных миров, – запечатлённый на известной фотографии 1962 года [см. фото 1]». Упомянутый снимок был сделан 8 сентября в ходе церемонии награждения лауреатов. Однако на нём видно, что триумфатор не один. Рядом с Тарковским статуэтку держит итальянский режиссёр, непревзойдённый трагический романтик, работавший в эпоху неореализма, но постоянно прорывавшийся за его жанровые пределы и формальные рамки, мастер экранизации большой литературы, Валерио Дзурлини.

Дзурлини – один из тех деятелей искусства, чья известность и признание не соответствуют масштабу. Картина «Семейная хроника» (1962), оказавшаяся в конкурсе вместе с «Ивановым детством» – один из лучших его фильмов. Многие кинокритики считают эту работу безоговорочной вершиной, будто забывая про последнюю картину – экранизацию великого романа Дино Буццати «Татарская пустыня». Впрочем, забыть не мудрено, уж слишком непохожи эти две ленты, снятые по книгам, словно над ними трудились разные режиссёры. А ведь каждый фильм Дзурлини заметно отличается от предыдущего, будто перенося автора в некую новую точку. Это принято называть устойчивым выражением «творческий путь», употребление которого редко оказывается столь уместным, как в случае Валерио. Но только после

²⁰ Гордон женат на сестре Тарковского Марине.

²¹ Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2001. № 3.

«Татарской пустыни»²² (1976) режиссёр этот путь прервал, покончив с собой в Вероне в 1982 году.

Он был одним из самых изысканно-религиозных кинематографистов своего времени, не даром получил тогда, в 1962-м, ещё и приз экуменического жюри, любимцем которого позже станет Тарковский. Вообще, следует упомянуть, что на протяжении заметной части своей истории Венецианский фестиваль находился под влиянием Ватикана.

Случаи, когда гран-при удаивались две работы, бывали на Мостре и до, и после. Так происходило в 1959-м, 1980-м, 1993-м и 1994 годах. В 1948-м победу разделили даже трое – Роберт Флаэрти, Джон Форд и Лукино Висконти. Правда главным призом тогда был не «Золотой лев». Однако всё же выбор жюри XXIII Венецианского кинофестиваля оказался особенно сложным, ведь помимо Тарковского и Дзурлини в конкурсе участвовали, например, Орсон Уэллс с «Процессом» (1962), Стэнли Кубрик с «Лолитой» (1962), рекламная кампания которой была, пожалуй, самой внушительной. Стоило лишь взглянуть на набережную, чтобы убедиться – большинство зрителей и гостей фестиваля носят тёмные очки в виде пары сердечек, точь-в-точь, как у героини. В программе были и Пьер Паоло Пазолини с «Мама Рома» (1962), и Жан-Люк Годар с «Жить своей жизнью» (1962), и Сергей Герасимов с картиной «Люди и звери» (1962), и Роман Полански со своим дебютным фильмом «Нож в воде» (1962)... Это далеко не все. 1962-й, без преувеличения – выдающийся год в истории кино. Все эти ленты выдержали проверку временем, некоторые положили начала новым жанрам, научили поколения говорить на разных диалектах киноязыка.

Большое видится на расстоянии, и масштаб той победы Тарковского становится всё яснее с годами. Не говоря уж о том, что это был первый советский «Золотой лев»²³. Впрочем, международное признание имело для режиссёра огромное значение само по себе. Малявина вспоминает эпизод, произошедший на даче у Михалковых. Андрей прыгнул спиной вперёд в снежный сугроб и, раскинув руки, воскликнул: «Я счастлив!» Актриса утверждает, что это случилось даже раньше, после того, как Тарковский получил свой первый в жизни приз – «Золотые ворота» за лучшую режиссуру на старейшем американском кинофестивале в Сан-Франциско. Да, на тот момент он побывал уже и в США. Туда отправили делегацию, отобранную существенно строже – из «молодёжи» в неё входил только Андрей. Ездил и его учитель Михаил Ромм.

Честно говоря, поскольку фестиваль в Сан-Франциско традиционно проходит в апреле-мае, куда вероятнее, что в сугроб Тарковский всё-таки прыгал позже. Скорее всего это произошло, когда он вернулся из своей второй поездки в Америку в ноябре 1962-го. Тогда режиссёр побывал в Нью-Йорке, где в музее современного искусства «МоМА» (West 53rd street, 11) проходила церемония награждения премией «Золотой лавровый венок» от фонда Дэвида Селзника. «Иваново детство» и там оказалось в числе лауреатов.

В США Тарковский познакомился с композитором Игорем Стравинским, а также с переводчиком Андреем Яблонским, который подарил ему редкую книгу: запрещённый в СССР роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго». И Яблонский, и Пастернак ещё сыграют свою роль в жизни режиссёра.

Не менее важно, что в Венеции Тарковский впервые встретился с Анной-Леной Вибум – будущим продюсером его последнего фильма «Жертвоприношение». Вероятно, сам Андрей не обратил тогда особого внимания на женщину из Шведского киноинститута. Она же впоследствии признавалась, что именно после «Иванова детства», увиденного на Мостре, стала

²² В русском прокате картина называлась «Пустыня Тартари».

²³ Золотых медалей, «Серебряных львов», специальных призов жюри, наград за лучшую режиссуру и лучший сценарий, а также кубка Муссолини советские кинематографисты удаивались и прежде.

едва ли не одержима идеей сделать фильм с Тарковским. Её мечта осуществится более чем через двадцать лет.

Возвращаясь к воспоминаниям Малявиной, следует отметить, что очень похожий эпизод описывает²⁴ художник, фотограф и ассистент многих известных кинематографистов Валерий Сировский, который в качестве переводчика сопровождал Андрея тогда в Венеции. Дескать, тот лёг на землю города гондол и каналов, расправил руки и радостно произнёс: «Свобода!» В своих мемуарах Сировский приводит множество ярких эпизодов, находящихся где-то на грани между историей и мифотворчеством, потому не будем обсуждать их в качестве фактов, хотя назовём. Валерий рассказывает, как через знакомство с итальянским коммунистом, владельцем модных магазинов «Vittadello», ему удалось организовать бесплатный смокинг для режиссёра, а потом сотрудники бутика наняли гондолу, чтобы чествовать победившего Тарковского. Он вспоминает, как позже в Москве, в ресторане «Арагви» они вместе пили с Юрием Гагариным. Но особенно выделяется эпизод, в котором Сировский учил Тарковского итальянскому языку по Евангелию от Матфея. Ну, и наконец, из этих мемуаров можно сделать вывод, будто в венецианском отеле Андрей отплясывал твист под живой аккомпанемент Романо Муссолини – джазмена и третьего сына итальянского диктатора.

Многие друзья режиссёра отмечали, что высокие награды, особенно международные, вызывали у него восторг. Более того, в частных разговорах он сам неоднократно признавался, как счастлив призам. Ещё будучи студентом, высокой похвалой из уст Тарковского мог стать отзыв «каннская вещь». Так, например, он оценил сценарий Юрия Мишаткина «Голубь мира», который хотел снимать в качестве курсовой. Александр Гордон предполагает²⁵, что сюжетная идея этого произведения могла опосредованно лечь в основу картины Кончаловского «Мальчик и голубь» (1961).

Воспоминания очевидцев контрастируют с внешними проявлениями. Из интервью в интервью Андрей повторял, как важно для художника не обращать внимание на подобную «шелуху», настаивал на пользе аскетизма. Необходимо подчеркнуть, что дело тут не только и не столько в тщеславии. Куда большую роль играла небезосновательная убеждённость, будто успех за рубежом даст ему свободу творчества в СССР. По сути, до поры он участвовал в международных фестивалях ради работы в Москве.

Семнадцать лет спустя сам Тарковский так расскажет²⁶ о событиях 1962 года: «Поскольку я был дебютантом, это произошло совершенно неожиданно. Я прежде всего совершенно не надеялся ни на какую премию. Мне было ясно, что никакой премии я не получу. Я помню, в конкурсе участвовали фильмы Пазолини... Что-то ещё очень интересное... Ну, Пазолини – большое имя уже... Да и потом меня это не очень интересовало в то время. В тот день, когда должны было объявить о наградах, ко мне подошёл какой-то неизвестный мне человек и сказал: „Андрей, я вас поздравляю, вы получили Гран-при“. Я не поверил... Но я как-то серьёзно никогда не относился к этой премии за эту картину, во всяком случае. Это было слишком неожиданно». Примечательно, что, по прошествии лет, Тарковский не назвал никого, кроме итальянца Пазолини. Андрей продолжает: «Принято думать, что режиссёр, который получает какое-то признание, он должен все усилия направить на то, чтобы остаться в том же положении, не уронить завоёванное знамя... Мне казалось, что единственный способ не уронить, не отступить от завоёванных позиций – это стараться забыть о тех позициях, которые были к какому-то времени завоёваны... Мне кажется, об этом не нужно думать, тогда будет возможность как-

²⁴ Сировский В. Венеция, август 1962 года // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

²⁵ Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2001. № 2.

²⁶ Из интервью Михаилу Сависько для латвийской телепередачи «Кино и мы» (1979). Есть сомнения в распространённой датировке этой программы, поскольку очень странно, что в 1979 году режиссёр ни слова не сказал о «Сталкере», много внимания уделяя «Зеркалу» и «Иванову детству». При этом передача выходила в прямом эфире. Сам Сависько подтверждает сомнения автора этих строк, полагая, что она вышла примерно в 1977 году.

то развиваться дальше». Безусловно, индифферентность к почестям – распространённая черта публичного образа художника.

Следует отметить, что тогда в Венеции состоялся настоящий триумф молодого советского кино, а также лично юного артиста Николая Бурляева, исполнившего главные роли в двух фильмах-лауреатах. Помимо «Иванова детства», призами были отмечены картины «Мальчик и голубь» Андрея Кончаловского, а также «Дикая собака Динго» (1962) Юлия Карасика. Правда, обе они проходили по категории детских и юношеских лент, а потому церемония награждения для них состоялась отдельно, в августе. Фильм Кончаловского стал для Бурляева дебютным, и именно в ходе озвучивания «Мальчика и голубя» юного артиста в коридоре ВГИКа заметил Тарковский. Между собой же два Андрея познакомились ещё во время съёмок «Иванова детства», поскольку Кончаловский проходил практику на этой картине, а заодно снялся в эпизоде. Впрочем, сам он вспоминает²⁷, что ещё принимал участие в написании сценария, хотя в титрах это и не отражено.

От СССР в жюри фестиваля заседал режиссёр Иосиф Хейфиц. На фоне охладевших за время Второй мировой войны советско-итальянских отношений, описанные события имели, помимо прочего, и существенное политическое значение. В то же время, трудно не заметить, что в СССР Тарковский никогда не был обласкан и избалован высокими наградами. Собственно, при жизни он не получит ничего, кроме звания «Народный артист» в 1980 году, когда оно уже не будет иметь для Андрея никакого значения. Напротив, на родине режиссёр зачастую удостоивался обратного – странной и острой критики, неадекватных упрёков. Впрочем, подобное парадоксальное неприятие Тарковского также началось именно в Венеции, когда газета «L'Unità» крайне холодно отреагировала на первого в истории советского «Золотого льва». До сих пор не утихают споры о том, мог ли печатный орган коммунистической партии поступить подобным образом по собственной инициативе или, по крайней мере, без высокого согласования.

Опубликованный материал²⁸ клеймит фильм как «мещанский», утверждая, будто «от молодого режиссёра можно было ожидать большей новизны». Формулировки, которые читатели советских газет вскоре узнают очень хорошо, в данном случае принадлежат известному итальянскому критику Уго Казираги. Более того, он же пишет, что в этом сезоне ни одна из представленных на Мостре картин не заслуживает «Золотого льва». В свете приведённого выше списка конкурсантов такое утверждение звучит, мягко говоря, небесспорно. Однако апогея статья достигает чуть дальше, когда автор озвучивает следующий упрёк: «Создаётся впечатление, что режиссёр хотел скорее превратить кино в поэзию, чем воспроизвести душевраздирающую трагедию уничтоженного войной ребёнка». Выходит, что и первое указание на поэтическую природу кинематографа Тарковского также было озвучено в Италии, хоть и в неожиданном критическом ключе. При этом, стоит заметить, что сам термин «поэтическое кино» принадлежит Виктору Шкловскому и был предложен вне связи с творчеством Андрея.

Заканчивая разговор о Казираги, приведём ещё одно примечательное утверждение, в котором, при желании, нетрудно увидеть «советский след»: «В этом смысле, даже если прозу Герасимова признать устаревшей, мы полагаем, что ветеран нашёл более современный путь решения своей творческой задачи». Критик неожиданно называет «современным» чрезвычайно традиционный, граничащий с архаикой (вовсе не в негативном смысле) фильм «Люди и звери», а новаторский, полный неоднозначностей, удивляющий кинематограф Тарковского он клеймит устаревшим. Герои Герасимова разглядывают картину Михаила Нестерова «Дмитрий – царевич убиенный» (1899), тогда как у персонажей «Иванова детства» – неожиданный... Впрочем, в условиях фронта вполне ожидаемый трофейный альбом Дюрера. Героиня Жанны

²⁷ Кончаловский А. Мне снится Андрей // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

²⁸ Casiraghi U. La guerra vista dagli occhi di un bambino (ит. «Война глазами ребенка») // L'Unità. От 2.09.1962.

Болотовой читает в «Людах и зверях» стихотворение Всеволода Рождественского «Путешествие» (1921): «Нет не Генуя и не Флоренция / Не высокий как слава Рим, / Просто маленькая гостиница / Где вино ударяет в голову, / Где постели пахнут лавандой, / А над крышей – лиловый дым...» Чрезвычайно современно по меркам шестидесятых.

И всё же, справедливости ради следует отметить, что Казираги не был единственным, кого фильм Тарковского ввёл в подобное замешательство. Левая пресса вообще отзывалась об «Ивановом детстве» значительно хуже правой, при том что впоследствии нередко случалось наоборот. Картину критиковали «за формализм» и «за пацифизм». Последнее нуждается в пояснении. Всё дело в том, что пока воспоминания о Второй мировой войне были ещё свежи, СССР в целом и советское кино в частности обладали чрезвычайно высоким авторитетом, особенно в странах, переживших фашистскую оккупацию. Более того, эти государства нуждались в некоей эстетической реабилитации, а потому уделяли особое внимание фильмам о войне. Отчасти (но, разумеется, не только) с этим можно связывать международные триумфы картин «Летят журавли» (1957) Михаила Калатозова или «Баллада о солдате» (1959) Григория Чухрая. Неотъемлемой стороной сюжета в этом смысле становится описание жестокости нацистов по отношению к мирному населению. Исследователь Джереми Хикс пишет²⁹: «Критическая рецензия Казираги отчасти объясняется тем, что коммунисты послевоенной Италии узнали себя в образах офицеров Холина и Гальцева». В любом случае ясно, что за упомянутой статьёй стоит куда больше политики, чем киноведения.

Примечательно другое: эффект от этой, безусловно негативной публикации «L'Unità», в отличие от советской критики, оказался сугубо положительным. На «защиту» Тарковского поднялись многие и, в частности, Жан-Поль Сартр, незамедлительно разъяснивший³⁰, что воплощение образов травматической памяти ребёнка требовало от режиссёра изобретения новых средств кино, позволяющих смешивать сон с явью, а это является безоговорочной новацией. Именно так можно помочь зрителю вообразить невообразимое.

В ходе фестиваля Андрей и Жан-Поль познакомились. Позже, когда в 1965 году французский философ приедет в Москву в компании Симоны де Бовуар, он вновь попросит устроить ему встречу с автором «Иванова детства». Тарковский явится на неё вместе с Кончаловским, и у них состоится довольно обстоятельный разговор.

Статья Казираги вызвала мгновенную реакцию множества кинематографистов из разных стран. Поднялась и широкая мировая общественность. Критик совершенно не упорствовал и мгновенно отступил, уже через неделю опубликовав в той же газете куда более добродушный по отношению к «Иванову детству» текст³¹. Вскоре на страницах «L'Unità» появились комплиментарные статьи за авторством поэта и театрального режиссёра Джулиано Скабия³², а также выдающегося историка русской культуры Витторио Страды³³.

Судя по всему, идея дать «Золотого льва» двум фильмам сразу принадлежала конкретно Хейфицу, хотя коллегиально жюри склонялось к награждению только картины Дзурлини. К слову, «Семейную хронику» единодушно и высоко оценила вся итальянская пресса безотносительно политической направленности. Здесь не стоит видеть лишь слепую поддержку сооте-

²⁹ Хикс Дж. «Не „Золотой лев“ должен стать настоящим признанием Тарковского...» // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. Иваново: Талка. 2008.

³⁰ Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство. 1991. Нужно сказать, что в русском переводе опущен ряд наиболее мрачных высказываний философа, присутствовавших в оригинальном тексте, то есть в письме, которое Сартр написал главному редактору «L'Unità» Марио Аликате.

³¹ Casiraghi U. Gli allori del Festival all'Italiana ed all'URSS (ит. «Лавры фестиваля по-итальянски и по-советски») // L'Unità. От 9.09.1962.

³² Scabia G. «Infanzia di Ivan» e impegno conoscitivo (ит. «Необходимость осознания „Иванова детства“») // L'Unità. От 16.10.1962.

³³ Strada V. «Poesia» i «proza» nella cultura sovietica (ит. «„Поэзия“ и „проза“ в советской культуре») // L'Unità. От 23.10.1962.

чественника. Этот фильм полностью отражал представления об актуальном художественном кино, тогда как работа Тарковского выглядела довольно необычно.

Тем не менее Хейфиц, как заведено, предложил идею, чтобы поддержать «своего». Безусловно, её бы не приняли, если бы другие члены жюри не думали о чём-то подобном. Кроме того, «соломоново решение» очень хорошо вписывалось в общую канву набирающего обороты советско-итальянского сотрудничества в сфере культуры. В то время постоянно возникали идеи совместных проектов, в Москву и Рим регулярно направлялись делегации. Так в 1963-м в Италию в составе группы кинематографистов отправится Марлен Хуциев. В программе визита будет личная встреча с Федерико Феллини. Последующие события в жизни самого Андрея прямо или косвенно окажутся вытекающими из этой взаимной готовности двух стран к культурному диалогу и совместной работе, начало которой было положено в шестидесятые годы.

Любопытно, что в своём отчёте по итогам фестиваля Хейфиц, в противовес коммерческому кино, характеризует художественный фланг, как направление «Микеланджело Антониони и Алена Рене», а вовсе не Дзурлини и Тарковского. Вообще в этом документе он говорит об Андрее не так много, уделяя существенно больше внимания фильмам «Семейная хроника» и «Мама Рома». Интерес к последней картине объяснить нетрудно, поскольку неореалистическая эстетика была довольно близка Хейфицу. Так или иначе, но идея советского члена жюри наградить за главную роль в нём Анну Маньяни тоже встретила поддержку, пусть и не единоголосную. Противники настаивали, что актриса превратила ленту в собственный бенефис и, выбрав другую исполнительницу, Пазолини вполне мог бы претендовать на главные призы.

«Мама Рома» – история о римской проститутке. Аналогично в фильме «Жить своей жизнью» о парижской жрице любви рассказывает Жан-Люк Годар. Хейфиц много внимания уделяет и этой работе, отмечая её бездушность, но и отдавая должное новаторству автора. А вот о великом Орсоне Уэллсе он не упоминает вообще. Таков негласный регламент советско-американских отношений.

На церемонии награждения Тарковского спросили, о чём его картина. Он ответил: «Это фильм о расстрелянном детстве... Детстве, в котором заложено всё наше будущее, будущее мира». В этих словах проглядывает многое из того, что обуславливает неизбежное рождение ленты «Зеркало».

Во время своего первого визита Андрей познакомился со многими деятелями культуры. В Риме же он в тот приезд не побывал. Сама страна понравилась ему чрезвычайно, хотя никаких скороспелых мыслей об эмиграции у него не возникло. Куда более сильное впечатление в этом смысле Италия произвела на Кончаловского, который, описывая³⁴ свой римский ужин с сыном Фёдора Шаляпина, отмечает: «Никогда не забуду ощущения легкости, радости, света, музыки, праздника. Все мои последующие идейные шатания и антипатриотические поступки идут отсюда».

Некоторые источники утверждают, будто после триумфа 1962 года Тарковского сразу пригласили в жюри Мостры, в котором он, якобы, заседал в 1964-м. Эта история кочует из публикации в публикацию, хотя не вполне соответствует действительности, поскольку упускается ключевая деталь: Андрей действительно был в жюри, но только фестиваля детских и юношеских фильмов. Признаться, без этого уточнения ситуация оказалась бы весьма странной: сколь успешным бы ни был мировой дебют, этого определённо недостаточно, чтобы тридцатичетырёхлетний режиссёр вошёл в ареопаг одного из главных европейских киносмотров.

Тем не менее не будет преувеличением назвать успех Андрея в Италии «путёвкой в жизнь». Не случись этого события, вся его дальнейшая судьба могла бы сложиться иначе. Судите сами, именно за «Золотого льва» Госкино выделило Тарковскому жильё – квартиру на

³⁴ Кончаловский А. Низкие истины. М.: Совершенно секретно. 1999.

Земляном валу³⁵ напротив Курского вокзала. На момент участия в фестивале он ещё даже не состоял в Союзе кинематографистов, куда его с лёгкостью приняли в 1963-м. Впоследствии, на обсуждении будущих работ режиссёра поток критики в его адрес удастся прерывать только напоминанием про Венецию. Этого «ресурса» «Иванова детства» хватит на то, чтобы чуть-чуть облегчить судьбу «Андрею Рублёву», «Солярису» и «Зеркалу». Даже три каннских приза за «Рублёва» и «Солярис» в качестве аргументов будут возникать значительно реже «Золотого льва».

Все тяготы последующих лет сыграют роль в формировании у Тарковского устойчивого ощущения, что кругом враги. В наши дни его картины единодушно признаются шедеврами. В 2016 году торжественно отмечался «юбилей» выхода «Андрея Рублёва». По этому поводу в Суздале был открыт памятник, и обильно звучало мнение, будто этот фильм – вершина отечественного кино. Удивляет другое: на праздничных мероприятиях никто не вспомнил, что картину семь раз собирались сжечь, не оставив ни одной копии. Как бы тогда отечественное кино обходилось без вершины? Не говоря уж о том, что пятьдесят лет её выхода не в «обычный», а в «ограниченный» прокат стоило отмечать пятью годами позже, принимая во внимание, сколько лента пролежала «на полке».

Лишь каннский успех «Соляриса» потом немного «выручит» самый, пожалуй, проблемный в идеологическом отношении фильм Тарковского «Зеркало». Тем более, что договор на последний был подписан со студией даже раньше³⁶, чем на картину по роману Лема. Если бы «Зеркало» действительно оказалось не четвёртой, а третьей «зрелой» работой режиссёра, оно выглядело бы совершенно иначе. Не говоря уж о том, сколько сцен добавилось и «выпало» в итоге относительно сценария 1968 года³⁷.

Однако у Венецианских событий было и ещё одно неожиданное следствие. «Золотой лев» существенно облегчил Андрею доступ к шедеврам мировой кинематографии в Госфильмофонде. Благодаря той победе Тарковский получил возможность смотреть Бressона и Бунюэля, Курасаву и Мидзогути, а также многих других. Речь не идёт о непосредственном влиянии или, тем более, заимствовании, но без фундаментального и широкого знания работ далёких коллег нельзя было найти своё кино.

³⁵ В то время и вплоть до 1994 года эта улица носила имя Чкалова. Не путать её с современной московской улицей Чкалова в Лианозово.

³⁶ Договор на сценарий «Белый, белый день» (прежде называвшийся «Исповедь» и ставший впоследствии «Зеркалом») Тарковский и его соавтор Александр Мишарин подписали в начале 1968 года, но картина не была запущена. Договор же на «Солярис» Андрей и Фридрих Горенштейн заключили со студией в конце того же года.

³⁷ Например, в итоговом фильме нет чрезвычайно интересной сцены на ипподроме.

Важнейшее из искусств

Прежде чем двинуться дальше вслед за Тарковским, задержимся ненадолго в мире итальянского национального кино, чтобы осмотреться. Подобное введение важно для дальнейшего повествования, но подкованный читатель может смело пропустить настоящую главу.

Не так просто назвать другую страну, в которой кино имело бы такое значение. Напитанная всеми традиционными видами искусств, Италия незамедлительно присягнула и новомодному изобретению братьев Люмьер. Первый синематограф был открыт в Риме 12 марта 1896 года, то есть спустя всего семьдесят пять дней после исторического сеанса на бульваре Капуцинок. Хотя ещё в 1895 году местный пионер кинематографии Филотео Альберини предложил собственную технологию, запатентовав кинетоскоп, который постигла та же судьба, что и хронофотограф Жоржа Демени, витаскоп Томаса Эдисона, театрограф Уильяма Пола, биоскоп Макса Складановского и многие другие аппараты – все они не получили сопоставимого развития и распространения. Тем не менее уже в 1895 году были сняты первые итальянские документальные ленты, включая «Прибытие поезда на Миланский вокзал» Итало Паккьони.

Первые стационарные кинотеатры в Риме и Флоренции открылись в 1899-м и 1900 годах, соответственно. Сначала репертуар состоял из французских лент, однако уже в 1905-м Альберини вместе с другим мечтателем Данте Сантони основал киностудию, на которой сам Филотео сразу снял картину «Взятие Рима» (1905). 1 апреля 1906 года студия получила имя «Cines», ставшее впоследствии легендарным, а также логотип, на котором красуется капитолийская волчица.

Через десять лет после возникновения синематографа говорить о национальном киноискусстве конкретных стран было ещё сложно. Фильмы Франции, Дании, Германии, Великобритании отличались, главным образом, декорациями, местами съёмок, а главное – уровнем технического несовершенства. Но само название ленты Альберини указывает, что Италия сразу делала ставку на эпический размах.

Это был низкий старт. Уже в 1913 году в стране насчитывалось двести киностудий, совокупно выпускавших по три картины в день. Промышленные магнаты, которых в небогатом государстве имелось негусто, охотно вкладывались в производство фильмов, поскольку оно становилось не чем иным, как предметом национальной гордости. Италия не желала жить исключительно своим давним прошлым, а экономическая ситуация не позволяла предложить миру что-то другое. И вновь произошло непостижимое: государство начало работать ради чего-то, находящегося в сфере эстетического. Пока в британских лентах констебли гонялись за нерасторопными жуликами, во французских Макс Линдер демонстрировал свою забавную походку, пока датчане задумывались о насущной несправедливости, Италия нашла своё кинематографическое предназначение в пеплумах.

Этот жанр получил название в честь древнегреческой лёгкой накидки, являвшейся костюмом большинства персонажей. Англоязычная пресса прозвала его «swords and sandals» – «мечи и сандалии» – хотя фамильярное именование не соответствовало размаху сюжетов фильмов-легенд. «Освобождённый Иерусалим» (1911), «Падение Трои» (1911) «Камо грядеши?» (1913), «Последние дни Помпеи» (1913) – образцы жанра.

Примечательно, что к помпейскому сюжету итальянский кинематограф обращался и в 1908 году. А «Освобождённый Иерусалим» сам режиссёр фильма Энрико Гуаццони переснимал ещё дважды – в 1913-м и 1918-м. Дело тут вовсе не в том, что на свете не хватало масштабных историй, и даже не в погоне за неуловимым совершенством, просто проекционное оборудование начала XX века существенно портило плёнку, а копировальная техника значительно ухудшала качество. Проще было снять заново. Однако из всех пеплумов особняком

стоит история девочки по имени Кабирия, после выхода которой в 1914 году более чем на полвека в голливудский обиход вошло устойчивое выражение «движущийся план „Кабирии“».

Ключевыми переломными событиями истории кино прошлого столетия стали те же катастрофы, изменившие жизнь всего человечества – две мировые войны. Последствия их фундаментальны и требуют отдельного разговора, но, не претендуя на полноту, отметим, что, помимо прочего, они привнесли в фильмы этическое и экзистенциальное измерение.

Блистательной итальянской кинопромышленности пришлось сокращать расходы задолго до того, как в 1915-м страна начала воевать, но сам постановочный процесс было уже не остановить. Ключевым событием того года стала лента «Ассунта Спина». Картина, как и «Кабирия», названная в честь главной героини, снималась непосредственно на улицах Неаполя, достоверно воспроизводя атмосферу городской жизни, акцентируя внимание не только на действиях, но и на чувствах персонажей. Неореализмом подобный жанр назовут потом, уже после Второй мировой войны, а пока это стало лишь удачным открытием: оказывается, простых людей, измученных невзгодами и нищетой, больше интересует жизнь таких же, как они. Показана эта жизнь должна быть обязательно без прикрас, чтобы не подрывать доверия. А раз так, то и сюжет следует делать печальным, ведь бытие на пороге войны трагично и несправедливо.

«Ассунта Спина» состоит из двухплановых сцен. Основные персонажи, включая главную героиню, взаимодействуют на переднем рубеже, тогда как сзади находится группа постоянно наблюдающих за ними людей. Это удивительная идея двойной экспозиции: на героев смотрят как из зрительного зала, так и с другой стороны. Как изнутри сюжета, так и извне. Причём надо полагать, что находящимся по ту сторону экрана наблюдать позволительно, тогда как пришедшие в кинотеатр будто бы подсматривают через замочную скважину.

Как принято в немом кино, сцены фильма «Ассунта Спина» массивны и длинны, ведь когда действие переносит зрителя в новое место, нужно дать ему осмотреться, тщательно всё показать и только потом перейти к действию согласно сюжету. Персонажи картины очень много разговаривают. В звуковом кино эта болтовня стала бы невыносимой, но в данном случае мы не слышим все реплики, а интертитры приводят лишь мизерную толику речи, обозначающую пунктиром общую канву. В подобной недосказанности, в перекладывании части творческой работы на зрителя состоит удивительное доверие со стороны авторов. Это создаёт магию немого кино.

Вот мать Микеле ругается с Ассунтой. Микеле – жених девушки, которого сажают в тюрьму за то, что в порыве ревности он ранит невесту ножом, оставляя страшный шрам на её лице. Мы не слышим ответов матери, но нетрудно догадаться что она могла бы сказать. А что предлагает Ассунте секретарь суда? Суть его похотливых речей ясна, но какими словами? Как именно возникает у героини любовь к этому человеку, и что она говорит ему в свою очередь? Зрители становятся свидетелями неких реплик, разжигающих страсть, вопреки морали. Всё происходит на наших глазах, это не волшебство, такие слова существуют. А чрезвычайно длинный разговор Ассунты с Микеле в самом конце картины – здесь нетрудно без звука «услышать», как факт за фактом она излагает жениху, что происходило, пока он сидел в тюрьме. Казалось бы, в фильме, лишённом человеческого голоса, говорить должно действие, но убийство занимает лишь мгновение, смертельный удар вообще наносится за кадром, тогда как беседы героев длятся по несколько минут и от них невозможно оторваться.

Прежняя любовь умирает в сердце девушки – это очень важная тема в кинематографе страстной Италии. «Ассунта Спина» затронула её едва ли не первой. Она будет подхвачена Антониони в картине «Ночь» (1961) существенно позже, а пока несчастная героиня в сочельник бродит по городу-муравейнику, не менее одинокая и не более счастливая, чем другие муравьи. Каждый из них мог бы рассказать свою историю с печальным концом, но камеры и взгляды направлены на Ассунту. В фильме нет ни намёка на счастливый конец или формаль-

ную справедливость итога. Это золотое правило подлинного художественного кино усвоило великое множество мастеров и национальных школ.

Главную роль исполнила звезда итальянского театра Франческа Бертини, потрясая неискушённых ещё зрителей интимно-реалистической манерой игры. Её основная конкурентка – дива Лида Борелли – выбрала другой метод, изображая на экране оперные страсти, что более соответствовало образу примадонны. В качестве примера можно привести фильм Кармине Галлоне «Маломбра» (1917). Благодаря Лиде в итальянском языке появилось новое слово «бореллизм».

После Первой мировой войны салонные мелодрамы и авантюрно-романтические истории стали публике нужнее, чем экранные-колоссы. В итальянский прокат проникало всё больше иностранных картин, и когда на «Cines» в 1923 году пересняли «Камо грядеши?», студию ждал оглушительный провал.

Фашистский режим, установившийся с 1922 года, сказался на итальянской кинематографии не столь губительно, как можно было ожидать. Муссолини сразу заявил, что кино является самым сильным оружием государства, но это вовсе не вылилось в тотальную переориентацию отрасли исключительно на идеологическую пропаганду. Примечательно, что и Ленин озвучил сходную по смыслу и ставшую впоследствии крылатой фразу именно в феврале 1922-го. Всё-таки что-то витало в воздухе.

По личному приказу дуче в 1932 году был учреждён главный киносмотр страны – Венецианский фестиваль. А в 1937-м построили государственную киностудию «Cinecittà»³⁸, ставшую одной из крупнейших в Европе. Появилось и множество более мелких производственных комплексов. «Cines» оказалась национализированной, но итальянский фашизм отличался от иных подобных режимов нетипичной пропорцией радикализма и консерватизма. Да, с одной стороны, государство решило использовать фильмы для насаждения национальной идеи. В частности, это привело к обильному появлению картин о величии Древнего Рима – сравните, например, ленту «Сципион Африканский» (1937) с упоминавшимися выше ранними пеплурами. Однако, с другой стороны, всё-таки фундаментальной переменной в истории итальянского кино тридцатых годов стало вовсе не вовлечение идеологии, а возникновение звука.

Так сложилось, что на Апеннинском полуострове техническую новинку освоили заметно позже многих других европейских стран. Первым звуковым фильмом стала «Песнь любви» (1931) Дженнаро Ригелли. Вскоре после этого жанры музыкальных картин и незатейливые комедии стремительно подняли головы. Настоящим же новшеством оказались ленты с сюжетами из жизни высших слоёв общества, которые в народе получили ироничное название «фильмы с белыми телефонами».

Правительство Муссолини во главу угла ставило максимизацию производительности индустрии, а это, разумеется, не могло быть достигнуто при условии жёсткой цензуры, потому сфера кино оставалась весьма либеральной. Те, кто составит славу итальянского кинематографа XX века, пришли в «волшебный мир» с самых разных сторон. Так Роберто Росселлини сделал свою первую полнометражную картину «Белый корабль» (1941) по непосредственному заказу министерства обороны. Буквально в то же самое время Алессандро Блазетти, снявший «Четыре шага в облаках» (1942), Лукино Висконти с фильмом «Одержимость» (1942), Витторио Де Сика с лентой «Дети смотрят на нас» (1943), Джузеппе Де Сантис и его «Трагическая охота» (1947), напротив, раскачивали лодку диктатуры и критически осмысливали происходящее. Удивительно, но между этими людьми будто не было противоречий, и после войны они не просто оказались все вместе, но стали единым идейным целым, поднявшим флаги неореализма и создавшим эстетически многогранный портрет страны и эпохи. Опять в Италии искусство оказалось важнее всего остального.

³⁸ «Киногород» (ит.).

Как художественное течение, неореализм проявился не только в кино, но и в литературе, музыке, живописи, театре. Младшая муза, традиционно, подключилась с заметным опозданием, однако именно в кинематографе данное направление проявило себя наиболее ярко, как полноценный художественный стиль. Отказ от условности в пользу правдоподобия, уход от нарочитого приукрашивания, от напыщенных, соблазнительных или избитых штампов, строгий лаконизм – всё это от века объединяет «новые», «революционные», «авангардные» инициативы в самых разных видах искусства. В кино же подобные интенции можно встретить и в декларациях о намерениях режиссёров многочисленных «новых волн», и в манифесте «Догма 95». Но так вышло, что итальянский неореализм оказался масштабным и эстетически-зрелым явлением, сохраняющим свою влияние уже больше полувека.

Его методическая и кадровая база, как и в случае французской новой волны, возникла в среде, сформировавшейся вокруг кинопрессы. В данном случае осевую роль сыграл журнал «Cinema», главным редактором которого был Витторио Муссолини – второй сын дуче. Перечислять режиссёров, подхвативших этот вирус, дело неблагодарное. Не будет большим преувеличением сказать, что хотя бы одна неореалистическая картина найдётся в фильмографии каждого итальянского кинематографиста, снимавшего игровые ленты в период с 1945-го по 1965 год. Некоторые же из них связали с этим жанром всё своё творчество.

Дойдя в настоящем историческом экскурсе до ключевой художественной метаморфозы, изменим угол зрения и далее будем говорить о конкретных именах и фильмах, всякий раз стараясь отмечать те черты, которые имеют отношение к последующим рассуждениям о Тарковском.

Латентной темой итальянского кино, а также категорией, чрезвычайно важной для Андрея, становится красота. Страна, привыкшая к созданию и созерцанию прекрасного, одной из первых ринулась примерять образцы традиционных искусств к пропорциям кадра. Снимая в Италии, так легко в результате получить «туристическую открытку». Многие поддавались подобному соблазну. Но, с другой стороны, где ещё снимать местным режиссёрам, как не на родине?

То, как итальянские кинематографисты запечатлевали на плёнке свою страну, вызывает особый интерес в свете того, что Тарковскому, сделавшему то же самое, как отмечалось выше, удалось визуализировать её дух – нечто, не имеющее видимого воплощения. Заметим, что в рамках национального кино делались множественные попытки – как художественные, так и документальные – добиться того же. Из недавних в памяти всплывает, например, картина «Другое пространство» (2018), снятая специально к XVII архитектурной Биеннале в Венеции, которую резонно сравнивать не столько с «Ностальгией», сколько со «Временем путешествия». Но обо всём по порядку.

Фильмом, провозгласившим неореализм, стал «Рим – открытый город» (1945) Роберто Росселлини. Патриотическая трагедия о героизме итальянского народа, проявленном во времена фашистской оккупации, буквально соткана из реальности. Действие происходит в 1944 году, работа над сценарием, к коему, кстати, приложил руку и юный Федерико Феллини, началась в ещё оккупированном Риме, роль которого сыграл город только что освобождённый. Строительства декораций для изображения военной разрухи не требовалось. Красота на экране изувечена. В картине участвовало множество непрофессиональных артистов, роли немецких офицеров исполнили пленные немцы, тем пронзительнее звучат слова одного из них: «В жилах рабов течёт та же кровь, что в жилах господ, и какой тогда смысл в этой войне?»

Всё казалось столь непривычно правдоподобным, что прокатчики сначала отказывались от ленты, заявляя, будто её невозможно назвать фильмом. Особую достоверность придавало то обстоятельство, что режиссёр оставлял сегодняшнего зрителя в статусе очевидца страшной трагедии, свершившейся и не закончившейся хэппи-эндом. Надежда на будущее не перекрывала и не искупала испуг, ведь на экране являлась подлинная действительность, не позволив-

шая выжить героическим и прекрасным персонажам-патриотам. Однако стремительное мировое признание, начавшееся с Гран-при в Каннах, расставило всё по своим местам. Всё-таки за пределами Италии в картине на первый план выходило не национальное горе, а мастерство Росселлини и зачатки нового жанра.

Настоящим пиром неореализма, принесшим ему культовый статус, стал фильм «Похитители велосипедов» (1948) Витторио Де Сики. История безработного отца и его сынишки, пропитанная столь востребованным публикой антибуржуазным духом, до сих пор вызывает бесконечное сочувствие к неудачливому герою. Необходимо предупредить, что те, кто увидит Энцо Стайолу в роли упомянутого мальчика, скорее всего больше не смогут восхищаться Мишей Филиппчуком из фильма Павла Чухрая «Вор» (1997).

Изображая быт и спектр проблем персонажей, Де Сика эксплуатирует внешние обстоятельства жизни современной Италии. Вокруг героев нищета и безработица, но сколько удивительных штрихов добавляют небольшие детали и выхваченные боковым зрением сцены: игра в вышибалку, дети-аккордеонисты на тёплых улицах, очереди в общественный транспорт, шумная реакция тех, кому не удалось влезть. Подробно демонстрируется устройство рыночной торговли, улыбку вызывает привычка персонажей во весь голос орать: «Не шумите!» Провозглашаемый громогласно принцип: «Мы можем делать всё, что угодно, потому что мы мужчины», – лишний раз убеждает в одном: в Италии вовсе не патриархат.

Простая жизнь, простые люди, простое название, сразу выдающее большую часть сюжета. В фильме нет романской красоты, зритель созерцает заплёванную и потрёпанную невзгодами рыночную страну. В конечном итоге, картина и объясняет, почему Италия такова. Аргументирует, отчего иначе произойти не могло, а стало быть, почему всё правильно. Своеобразное «Преступление и наказание» по-итальянски не имеет тени экзистенциальной трагедии. Напротив, здесь неоткуда взяться беде. Даже более того: тут не может не быть счастья.

О том, что действие происходит в Риме, зрители узнают лишь ближе к концу. Это произносится вслух явно, поскольку иначе догадаться невозможно. Фильм, если не отталкивает, то, по крайней мере, отворачивается от естественной красоты среды. Де Сика иронизирует, вкладывая в уста гадалки беззлобные слова, сказанные эпизодическому персонажу: «Дорогой мальчик, ты очень некрасив».

Нарушая хронологический порядок, необходимо всё же отметить, что обсуждавшаяся ранее лента «Семейная хроника» в каком-то смысле – антипод «Похитителей велосипедов». Дзурлини выворачивает наизнанку понятия «итальянская семья», «благополучная судьба», «любовь». Но в то же время сходным образом (не) использует красоту среды. Персонажи ходят по задворкам великолепной Флоренции, хотя город не появляется в фильме. Зрители ни разу не видят ни соборную площадь, ни другие достопримечательности, которые позволили бы безошибочно опознать колыбель Возрождения. Для главного героя Лоренцо (заметьте, как имя созвучно названию города), Флоренция – там, где его семья. Присутствие родных куда важнее окружающего великолепия, но жену и ребёнка он больше никогда не увидит. Если Антонио Риччи из картины Де Сики, узнав, что для устройства на работу необходим велосипед, начинает бороться, то Лоренцо, выходец из зажиточной семьи, сразу опускает руки и идёт умирать.

Но вернёмся назад, в пятидесятые. Удивительно созвучной неореализму оказалась русская классическая литература в той части, которая касается судьбы «маленького человека». И первейшее произведение жанра – «Шинель» Гоголя – обернулось одним из базовых фильмов обсуждаемого направления. За экранизацию взялся Альберто Латтуада. Впоследствии он снимет пушкинскую «Капитанскую дочку» (картина будет называться «Буря» (1958), что отражает суть взгляда на произведение), чеховскую «Степь» (1962), булгаковское «Собачье сердце» (1974), став в итоге признанным специалистом по адаптации русской литературы, но и он «вышел» из гоголевской «Шинели» (1952). Акакий Акакиевич у Латтуады превращается в Кармине де Кармине, Петербург – в Павию, шинель – в пальто, а в остальном можно только

диву даваться, насколько гоголевский мир сохраняет свою гармонию и естественность при переносе на две с половиной тысячи километров. Ещё поразительнее тот факт, что этот фильм вполне подошёл бы на роль манифеста неореализма, поскольку тональность писателя полностью совпала с партитурой послевоенного кино Италии. Собственно, многие критики именно таким образом и рассматривали картину: через четыре года после того, как у Де Сики воровали велосипеды, Латтуада, снявший кражу пальто, довёл принципы неореализма до образцового совершенства.

Вскоре Росселлини возвращает внимание зрителей к другой неотъемлемой части итальянской жизни – к вере. Картинами «Франциск, менестрель божий» (1950) и «Стромболи, земля божья» (1950) он будто вновь вводит в кинематографический обиход отложенные на время религиозные мотивы, и многие мастера, включая Тарковского, с готовностью это подхватывают.

Рассуждая о том, как уроженцы Апеннинского полуострова показывали на экране свою страну, нельзя не вспомнить другой фильм Росселлини – «Путешествие в Италию» (1954). Как и настоящая книга, эта работа несёт явный отпечаток путеводителя, в котором раскопки в Помпеях – ключевой аттрактор. Режиссёр помещает себя на место экскурсовода, вдохновенно демонстрирующего несовершенные и хрупкие любовные отношения героев на фоне абсолютной, пережившей века красоты. В данном случае все события картины происходят именно на фоне... Неаполитанец удивлён, что, завидев его, окружающие приветственно поднимают шляпы. Позже становится ясно: он просто расположился перед одной из многочисленных уличных Мадонн.

В этой ленте нет особого авторского взгляда на страну. Италия демонстрируется по законам документального, а не художественного кино. Красота фигурирует в качестве априорного атрибута. С некоторыми допущениями события фильма могли бы разворачиваться в живописных местах хоть Франции, хоть Норвегии... Могли бы, если бы не заключительный эпизод, в котором проступает сугубо национальный колорит, а на передний план вновь выходит религиозный вопрос. Сцена начинается с того, что супруги пытаются проехать на автомобиле через толпу итальянцев, несущих фигуру Мадонны (см. фото 2), очень похожую на ту, которая позже появится в «Ностальгии». В этом эпизоде на передний план выходит конфликт чувственной традиционности местных и нарочитой «современности» заезжих главных героев.

Но ведь итальянцы тоже становятся такими, и на долгие годы эта тема занимает место лейтмотива национального кино. Простак больше не годится на роль протагониста. Быстро набирающее обороты капиталистическое общество, иллюзия достатка и уже отнюдь не умозримая мечта о «*dolce vita*»³⁹ выводят на авансцену бесконечно одинокого человека, в костюме или вечернем платье. Об этом Микеланджело Антониони снял свою легендарную чёрно-белую трилогию отчуждения: «Приключение» (1960) – «Ночь» (1961) – «Затмение» (1962). Впрочем, уместнее рассматривать эти три фильма в рамках пенталогии, начинающейся с «Крика» (1957) и заканчивающейся цветной «Красной пустыней» (1964).

В «Приключении» нет монументальных красот открыточной рукотворной Италии, но даже пустынный остров состоит из груд сугубо местных чёрно-белых камней, которые, будто камертон, задают обманчивую тональность дальнейших событий. Антониони любит малым: вензелями на мебели, оконными ручками... Но это не сладострастный взгляд: так смотрит грустный и опытный, давно разочаровавшийся гурман. Он отдаёт себе отчёт, что красота к чему-то обязывает, однако отчаялся угадать к чему. Он понимает, что ей надо как-то соответствовать, но уже смирился с тем, что не сможет.

Состоятельным и успешным персонажам не удаётся сделать ничего путного. Они не могут строить отношения, верность хранят лишь от скуки, изменяют по тем же причинам.

³⁹ «Сладкая жизнь» (ит.).

Героине приходится выдумывать и изображать, что на неё напала акула. Впрочем, глагол «приходится» латентно указывает, будто ей известна цель, а это не так. Казалось бы, происходящее ни к чему не обязывает даже режиссёра и авторов сценария. Удивительно другое: то, что вызвало у зрителей недоумение и возмущение, на поверку стало рождением нового кино.

Французский философ Ролан Барт назвал «Приключение» первым «открытым» фильмом, то есть лентой без развязки. Но в картине нет не только её. Антониони отказывается от логики сюжетного повествования, занимаясь исследованием внутреннего мира героев, психологического и эмоционального ландшафта, тоже открывая невидимое через видимое.

Персонажи бегут от филигранной городской красоты к дикой природе. Только покинув вечно прекрасный Рим, лишь прибыв на остров, представляющий собой грубую грудку камней, они начинают восхищаться тем, что их окружает. «Как красиво!» – слышим мы. Пресытившемуся человеку не нужно великолепие классического порядка, ему нужен хаос. Когда главная героиня по имени Анна исчезает, многие отвлекаются от её поисков, обращая внимание на черепки античной амфоры. В такой древности таинственность, загадочная жестокость разбившего её поступка, превалирует над красотой. «Это изображение парня, который построил эту виллу, – говорит охранник, указывая на романский бюст. – Он, наверное, не мог и представить, как она будет использоваться...» Любые мыслимые ожидания обмануты. В особенности, ожидания предков.

Фильм «Приключение» – это путешествие по Италии вслед за Анной, которая безвозвратно пропадает в самом начале. В своей погоне герои посещают пустынные поселения, кладбища, городок под названием Notte⁴⁰. ... Наконец, персонаж по имени Сандро раскрывает карты, сообщая: «Кому сегодня нужна красота? Сколько она стоит? Раньше человек мог рассчитывать на века, теперь же на десять, максимум – двадцать лет. А что дальше?» Так вот с чем связан дискомфорт, вызываемый прекрасным – это страх! Напоминание о смерти! От ужаса, ревности и злобы Сандро опрокидывает чернильницу на рисунок молодого студента-архитектора. Он не замечает, что в финале припадает к груди блудницы точно так же, как персонаж старинной картины, возле которой он находился десять минут экранного времени назад (см. фото 3). Он одинок и заперт, чувствуя непреодолимые стены, будучи не в состоянии признать, что в жизни есть место той же красоте.

Здесь стоит сделать небольшое отступление. Когда через много лет соавтор сценария этого фильма Тонино Гуэрра задаст Тарковскому вопрос о том, кого из режиссёров он ценит более всего, Андрей начнёт⁴¹ с Довженко, делавшего поэтические чудеса, такие как лента «Земля» (1930). Действительно, в раннем советском, достаточно идеологическом кино мало кто погружался в сферу духовного столь глубоко, умея превратить неказистый лозунг: «Будем здоровы с машинами», – в элемент искусства. Картина «Земля» принадлежит к сонму произведений о столкновении старого и нового времени, но Довженко совершает чудо. Фильм, состоящий из грубо нарезанных пейзажей и портретов крупным планом, начинает звучать, будто стихи. Точнее не так: лента в первую очередь производит впечатление поэтического произведения, и только потом внимательный зритель заметит, из каких простейших элементов она собрана. Её можно сравнить с прекрасным стихотворением, завораживающим каждого читателя, но особое восхищение испытает тот, кто заметит, что оно написано с помощью лишь десяти букв алфавита.

Мир, подчиняющийся законам поэтического искусства, гармоничен, совершенен, априори прекрасен, справедлив и наделён множеством иных неотторжимых добродетелей. Создавая такими средствами историю о коммунистической молодежи, Довженко возводит Васюля в

⁴⁰ «Ночь» (ит.). Реальный населённый пункт с таким названием не существует, оно лишь отсылает зрителя ко второй части трилогии.

⁴¹ Разговор запечатлён в фильме «Время путешествия».

ранг эпических, прекрасных героев, а идеологию – в разряд эталонов справедливости. С точки же зрения сюжета «Земля» – это вывернутая наизнанку «Смерть Ивана Ильича», а экранизация упомянутой повести Толстого долгое время будет заветной идеей Тарковского.

В том разговоре с Гуэррой режиссёр назовёт и Робера Брессона, достигшего, по его словам, удивительного сочетания простоты и глубины, подобно тому, как Бах сделал это в музыке, Леонардо – в живописи, а Толстой – в литературе. Тарковский отметит пышное и ясное барокко Федерико Феллини, упомянет Жана Виго, назвав его отцом французского кино, дальше которого никто не смог продвинуться во владении киноязыком. Не забудет он и о своём друге, удивительном, парадоксальном, поэтичном Сергее Параджанове, а также скажет, что вспоминает уроки Ингмара Бергмана всякий раз, когда принимается за новую картину.

Подобные перечни любимых режиссёров Тарковский будет озвучивать и записывать многократно. Частенько в них будут появляться имена Луиса Бунюэля, Кэндзи Мидзогути, чуть реже – Акиры Куросавы. Скажем, Эрмано Ольми Андрей вспомнит лишь единожды, а вот Альбера Ламориса не уважит ни разу, хотя его влияние на кинематограф Тарковского трудно не заметить, не говоря уж о том, что про увлечение Тарковского фильмами француза вспоминают многие его друзья. Здесь кроется примечательное свойство характера Андрея: чем ближе он подходил к почерку того или иного коллеги, тем меньше потом говорил о нём публично, будто опасаясь упрёков в подражании.

Заметим, что отечественных кинематографистов в числе «авторитетов» Тарковский почти не называл. Более того, когда встал вопрос о публикации его книги «Запечатлённое время», одной из непреодолимых претензий редакторов стало именно то, что автор, обильно рассуждая о западных режиссёрах, совершенно не упоминает советский кинематограф, за исключением «Земли».

Упомянутые списки «фаворитов» Тарковского заметно менялись со временем, и, отчасти, были подвержены влиянию личных, не кинематографических факторов, но Микеланджело Антониони оставался одним из их завсегдатаев. Особенно часто Андрей вспоминал именно «Приключение», уточняя, что на примере этого фильма он сам понял, каких пределов условности может достигать действие в кино. Эта картина повлияла, а то и определила визуальный язык Тарковского, он не забывал об этом всю жизнь. Так, на римской встрече со зрителями в сентябре 1982 года режиссёр скажет: «Говорят, что кино быстро стареет. Это неправда. Стареют только плохие картины. Я недавно пересмотрел один фильм... Это фильм Микеланджело Антониони „Приключение“. Он сделан достаточно давно, просто очень давно, но такое впечатление, что он сделан сегодня. Там нет ни грана фальши, ни грана того, что могло бы устареть. Черно-белый фильм, даже серый местами, но он не устарел».

Впрочем, влияние упомянутой ленты имело тотальный характер и достигло планетарного масштаба, определив то явление, которое принято называть артхаусом. Не будет большим преувеличением сказать, что Гуэрра и Антониони заложили основы интеллектуального, а в особенности – русского интеллектуального кино. Последнее обстоятельство обусловлено, в частности, упоминавшейся теплотой отношений между СССР и Италией, вследствие чего работы Микеланджело, хоть и не без проблем, с массой оговорок, но всё же проникали в советский прокат⁴².

«Ночь» и «Затмение» привнесли дополнительные черты, также ставшие системообразующими. В первую очередь, это построение кадра по принципам классической живописи, обильные заимствования из последней. Во-вторых, типаж главного героя-интеллекта. Желательно, чтобы он был представителем творческой профессии. В идеале, чтобы переживал кризис. По наследству от былых времён новому кино досталась вера в то, что лишь «поэту» под

⁴² Стоит отметить, что прокатная судьба «Крика», «Затмения» и «Красной пустыни» сложилась в СССР более благополучно, чем у «Приключения».

силу говорить о мире, но ничто не характеризует современность так, как его немощь и пустота строк.

В-третьих, между делом должны проскальзывать экзистенциальные диалоги. И, наконец, кульминационным событием следует делать не масштабный кроваво-любовный акт, но чтение каких-то текстов: потерянных писем, случайных книг, долгожданных статей, древних скрижалей. В словоцентричной России эта идея тоже упала на чрезвычайно благодатную почву.

Как и у Ассунты Спины, прежняя любовь умирает в сердце героини «Ночи». Фильм рисует перед зрителями атмосферу отношений. Страна мелькает походя, как бы случайно. Метафорические реплики об ушедшем времени, казалось бы, нарочито скользят мимо потрясавшейся романской архитектуры, но она всё равно настолько пропитывает картину, что после просмотра создаётся ощущение, будто мы вернулись с прогулки по римскому району piazza Bocca della Verita. Как раз «Ночь» – фильм и об Италии, но фокус в том, что тело стриптизёрши демонстрируется намного педантичнее, чем архитектура. Как у Борхеса, единственное слово, которое недопустимо в шараде с разгадкой «шахматы» – это «шахматы».

Есть чрезвычайно малый набор картин, которые, по словам Тарковского, он пересматривал перед началом работы над каждой следующей своей лентой. Это уже не список фаворитов или авторитетов, но скорее – перечень камертонов, в который входили «Семь самураев» (1954) Акиры Куросавы, «Назарин» (1958) Луиса Бунюэля и «Ночь» Антониони.

В «Затмении» можно обнаружить похожие сюжетные черты. Вновь прошедшая женская любовь... Но всё же ночь и затмение – это две принципиально разные темноты. Ситуация, общество, люди, диалоги в третьем фильме порой болезненно противоестественны. Настоящая жизнь, полная чувств, страстей и эмоций, происходит только на бирже. Внезапная смерть делает мир торгов похожим на действительность. Впрочем, где здесь действительность?

Хоть Италия и попадает тут в кадр даже чаще, чем в «Ночи», персонажи больше рассуждают о Кении и том, сколь она прекрасна, разнообразна и полна чудес. Они отторгают антично-романское не потому, что не нуждаются, но как бы даже не догадываются о нём. Зевс в фильме – лишь кличка собаки. Впрочем, Риму от их отношения ни жарко ни холодно – он расстилается до горизонта, когда героиня летит на самолёте. Люди замирают, словно куклы. Биржевой катаклизм страшен, как солнечное затмение для неандертальцев. Собственно, эта картина как раз про атомный палеолит.

Отдельно следует отметить финал фильма, в котором Виттория в исполнении Моники Витти будто бы покидает фильм, выходит за пределы кадра и более не появляется. Одна сцена сменяет другую. Через несколько видов нарочитой пугающей урбанистической пустоты Антониони даёт зрителю надежду, возникает спина женщины, похожей на Витти, но... нет, это не она, её мы больше не увидим.

Лента «Крик» оказывается чрезвычайно уместным «затактом» для рассмотренной последовательности «картин отчуждения», хоть и принципиально отличается от них⁴³. В самом начале героиня Ирма узнает, что её муж умер и, значит, она наконец может выйти за своего любовника Альдо. Казалось, они ждали этого семь лет, но как только новость приходит, женщина разрывает их отношения. Такому поступку можно найти массу объяснений, примечательно другое: именно Альдо становится главным героем, странником с личной драмой несоответствия между тем, кого он любит и тем, кто любит его. Впрочем, о том, что центральным персонажем будет именно он, можно было догадаться сразу, увидев, что его играет Стив Кокран – американскую звезду такой величины не пригласили бы на второстепенную роль.

Альдо не похож на других протагонистов Антониони. Во-первых, он не писатель, не переводчик, не творческий работник, не светский прожигатель жизни, а работяга. Во-вторых, он не совсем одинок, у него имеется дочь Розита, связь с которой, впрочем, носит почти условный

⁴³ Вероятно, это связано и с тем, что «Крик» – единственный фильм в этой череде, сценарий к которому писал не Гуэрра.

характер. По крайней мере, её существование не удерживает отца от последнего шага. В-третьих, у него есть качество, делающее Альдо едва ли не мифическим героем, своего рода дар, который оборачивается наказанием. Подобно Дон Жуану или Казанове он дьявольски привлекателен для женщин, но нужна ему только Ирма. Наконец, особо важно, что иные герои Антониони могут выживать в своей отчуждённости, тогда как этот человек, завершив собственную «Одиссею», сводит счёты с жизнью. И тот крик, который дал название картине – это крик Ирмы.

В середине XX века эстетические масштабы итальянского кинематографа достигли такого размаха, что он всё чаще стал обращаться к крупной литературе как первоисточнику. В числе признанных национальных мастеров этого жанра следует непременно назвать Пьера Паоло Пазолини и Лукино Висконти.

Висконти – это фундамент, один самых знаковых режиссёров итальянского кино. Есть мнение, будто неореализм берёт начало вовсе не с фильма «Рим – открытый город», но с его картины «Одержимость» (1943), снятой двумя годами ранее. Одно из двух: он выступил либо родоначальником, либо предтечей.

Эта лента Висконти поражает воображение по многим причинам. Первейшая в том, что зрелость и совершенство формы, а также темп и лаконизм содержания мешают поверить, что это дебютная работа. Недаром многие критики называют «Одержимость» лучшим «первым фильмом» в истории кино. Частенько можно услышать и мнение, будто это вообще самая лучшая картина Висконти.

В основе сюжета лежит классика американской литературы, культовый и чрезвычайно кинематографичный роман Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Идею поставить это произведение режиссёру подал его наставник, классик французского кино Жан Ренуар.

Когда говорят об экранизации книги Кейна, обычно вспоминают только два фильма – классическую ленту Тэя Гаррнета 1946 года, ставшую одним из образцов американского нуара, а также картину Боба Рейфелсона 1981-го с Джеком Николсоном в главной роли. Обе работы имеют то же название, что и роман, но по иронии судьбы эти ключевые фигуранты истории американского кино, снятые по выдающемуся произведению американской литературы, появились после того, как текст Кейна был основательно осмыслен режиссёрами из Европы.

Первая его экранизация вышла во Франции под названием «Последний поворот» (1939). Её автором стал Пьер Шеналь, заявивший о себе фильмом по роману «Преступление и наказание» (1934). Картина по книге Кейна знаменовала пик карьеры и середину творческого пути Шеналья. Иными словами, это был далеко не дебют и вовсе не итоговая работа. Ренуар видел ленту Пьера и подметил неиспользованные кинематографические перспективы, которые предоставлял первоисточник.

Подобно Джеймсу Джойсу в литературе, фильмом «Одержимость» Висконти нанесёт сокрушительный удар по жанровым условностям. «Нанесёт» именно в будущем времени, поскольку ясно это станет существенно позже. Несмотря на то, что картина снята сообразно принципам неореализма, итальянское кино в ней не выдаёт практически ничего. Фильм Висконти вполне может сойти за классику американского нуара, если закрыть глаза на имена героев и топонимов, а также изрядное количество солнечных сцен с виноградниками. Это впечатление многократно усиливается музыкой Джузеппе Розати, которая под стать «чёрному жанру».

Вдруг сцена головокружительного бегства героя по черепичным крышам настолько итальянская, насколько это вообще возможно. Зрители в мгновение ока переносятся на Апеннинский полуостров. Это простой и очень наглядный пример киноволшебства, которое ввёл в обиход Висконти.

В «Одержимости» есть значительные удаchi, выгодно выделяющие картину на фоне других экранизаций романа. Это и решение образа девушки-балерины, и пронзительный финал, да и само название. Здесь опять всё тот же приём шарады: автор романа использовал понятие, которого нет в тексте. Никакой человек «с толстой сумкой на ремне» у Кейна не появляется. «Как и почтальон, провидение всегда звонит дважды», – поясняет писатель свою идею, которая прекрасно работает в книге, но не в кино. Даже название «Последний поворот» оказывается более оправданным, чем перенос слов с обложки на экран.

Далее Висконти ставит, в частности, «Белые ночи» (1957) Достоевского, а в 1960 году снимает одну из главных своих работ – фильм «Рокко и его братья», монумент итальянского реализма. Не «нео...», но действительности в значительно более широком смысле.

Принято думать, будто в основу картины лёг роман Джованни Тестори «Мост через Гизольфу», однако литературный фундамент ленты куда обширнее: в него входят и другие произведения итальянских писателей, а также – сам Висконти это неизменно подчёркивал – романы «Идиот» и, как нетрудно догадаться, «Иосиф и его братья» Томаса Манна. Стоит отметить, что об экранизации этих двух книг мечтал и Тарковский.

Картина Висконти, как и многие другие итальянские фильмы периода резкого ускорения истории, касается различий между южанами и северянами, между простыми традиционалистами и теми, кто делает ставку на деньги. Однако это лишь одна из затрагиваемых тем. Другая – укоренившееся, архаичное устройство семьи, как социальной структуры.

Именно роман Томаса Манна сыграл определяющую роль для характера одного из главных героев – Рокко Паронди, потому что всё-таки он больше Иосиф Прекрасный, чем князь Мышкин, хотя и нотами последнего пренебрегать не стоит. Эту роль исполняет Ален Делон. Семья Паронди – мать и четверо сыновей – переехала в Милан, где уже поселился пятый брат. Один лишь Рокко считает, что они погнались за иллюзией, ведь вслед за Иосифом он обладает даром предвидения: «Именно там, на юге, жизнь у нас должна быть лучше... Мне не удастся найти своё место в городе». Он говорит это, хотя если кто-то из братьев Паронди и добивается успеха, то именно Рокко. Удача сопутствует ему решительно во всём. Почему? Потому что он прекрасен. В этом важная нить книги Манна: никакие зловключения не берут Иосифа, он может смело падать, закрыв глаза, поскольку неведомые руки непременно подхватят его и спасут.

Рокко бросается исправлять любые пороки и ошибки своих братьев, он винит себя решительно во всём, и вот здесь в нём проступает князь Мышкин. Не имевший собственных амбиций герой оставляет все свои дела, чтобы каждый вечер водить непутёвого Симоне (в котором, к слову, проступают определённые черты Парфёна Рогожина) на занятия по боксу, ведь тренер сказал, будто у того есть способности. Рокко возвращает украденное братом, хранит его тайну. За всю семью он отдаёт долг родине, отправляясь служить в армии. Он мирит мать с другим сыном, Винченсо, а также с его женой. Наде, возлюбленной Симоне, герой озвучивает свои жизненные принципы, будто позаимствованные у Иосифа: к миру нужно испытывать доверие, а не страх.

Увлёкшийся этой девушкой, а также выпивкой и курением, непутёвый брат саботирует боксёрский поединок, и тогда Рокко, чтобы спасти его от позора, выходит на ринг. Тут-то и выясняется, что если у Симоне имелись способности, то у прекрасного Паронди – не меньше, чем божий дар. Он боксирует феноменально, но ему не нравится этот спорт, поскольку такой человек, разумеется, против насилия. Когда на бой выходил Симоне, зрители его ненавидели, освистывали, даже если он побеждал, Рокко же вызывает безоговорочное обожание публики.

В важном поединке тренер настойчиво убеждает его бить противника в больной глаз. Почти святому боксёру немыслимо тяжело причинять боль, но он следует совету наставника, и здесь важно понять почему. Причина в том, что семья превыше всего, а значит, необходимо побеждать за брата. Чем лучше он будет драться, тем нужнее окажется тренеру и наверняка сможет заставить того взять спивающегося Симоне обратно в секцию. Впрочем, ничто не идёт

по плану. Ближе к финалу Рокко подписывает долгосрочный контракт, чтобы выплатить баснословные долги брата и тем самым привязывает себя к ненавистному спорту навсегда.

Он преуспевает не только в боксе... Если, конечно, описанную выше ситуацию можно назвать успехом. Надя, расставшись с Симоне, влюбляется в него. Стоит ли, в свою очередь, расценивать это как благо? Тоже вряд ли, ведь в результате падший брат решает, что «святоша» отнял у него всё. Ничто не вызывает такую зависть, как божье благоволение. Симоне насилует Надю на глазах Рокко и избивает его самого. Казалось бы, это конец, но настоящий праведник не отвернётся от брата. «Только человек, доведённый до отчаяния, мог сделать то, что сделал он», – объясняет прекрасный Паронди девушке. «Только трусливый и жестокий человек», – парирует она, и в этом видится больше правды. Потом Надя добавляет важные слова: «То, что вчера было красивым и правильным, сегодня стало виной». Праведный до юродивости герой считает, что она должна вернуться к Симоне, поскольку падший брат нуждается в ней больше. Икона святого Рокко висит у матери Паронди в комнате, но такой же чистый человек есть у неё в семье. Заметим, что в фильмографии Тарковского тоже встречаются подобные персонажи.

Безусловно, предложение выглядит патологией, но девушка любит Рокко, потому поступает так, как он сказал. Однако план праведника вновь не выдерживает проверки жизнью. Изнасилование нельзя сбросить со счетов, и всё идёт к катастрофе. Симоне падает ниже и ниже, Надя значительно ускоряет этот процесс и, по сути, губит ненавистного Паронди, а потом ещё и гибнет от его рук.

Дистанция между братьями на тот момент уже такова, что они находятся будто на разных полюсах бытия и не могут взаимодействовать. Никакого триумфа Рокко Прекрасного нет, он абсолютно бессилен. Порядок в семье пытается навести младший брат Чиро, чьими устами говорит сам Висконти: позиция Симоне порочна, но и модус поведения праведника ненормален.

Реализм в этом фильме достигает эпического, библейского размаха, что стало для многих зрителей шокирующим откровением. Картина подверглась жестокой цензуре и была сокращена более чем на четверть. Особенно оскорбились миланцы, которые восприняли происходящее на свой счёт и бойкотировали ленту.

Тем не менее после этого шумевшего фильма среди зрителей был проведён опрос о том, экранизацию какого романа в постановке Висконти они хотели бы увидеть. С большим отрывом победили две тематически близких книги: «Будденброки» Томаса Манна и «Леопард» Джузеппе Томази ди Лампедузы. Трудно описать, насколько автор этих строк сожалеет о том, что режиссёр так и не снял «Будденброков». Произведение Манна экранизировалось пять раз – четыре в Германии и один в СССР. Отголоски этого текста, имеющего подзаголовок «История гибели одной семьи», можно услышать в другом шедевре маэстро – «Гибели богов» (1969), но, выбрав «Леопарда» (1963), он не прогадал и создал картину, которая многими изданиями включается в сотню лучших фильмов всех времён и народов. Эта работа принесла Лукино его единственную «Золотую пальмовую ветвь».

Зрительский интерес к ленте подогревался ещё и происхождением режиссёра, а также автора романа. Висконти был потомственным герцогом, а ди Лампедуза – князем, и то, как один аристократ экранизирует другого, вызывало базарный ажиотаж.

Картина представляет собой отчаянную попытку легендарной римской студии «Titanus» сделать блокбастер с голливудским размахом и ворваться, наконец, на американский кинорынок. Попытка провалилась бы полностью, если бы затею не поддержала компания «Fox». Исполнителем главной роли благородного сицилийского аристократа, прозванного Леопардом, Висконти видел Лоуренса Оливье. Этому не суждено было случиться, и тогда возникла совершенно фантастическая идея, что играть князя Салину будет Николай Черкасов, знакомый великому итальянцу по его любимым фильмам Эйзенштейна. Однако «Fox» обеспечила участие Берта Ланкастера, и вопрос с выбором исполнителя был закрыт.

В Америке картина позиционировалась в качестве «сицилийского вестерна» и совершенно не была воспринята, поскольку не вписывалась ни в заявленные жанровые рамки, ни в представления местных зрителей об исторической саге. Сюжет про уход патриархальной, традиционной Италии в небытие, про то, что на смену благородному аристократу приходят проворные и вульгарные буржуа-временщики, не находил отклика в американских сердцах. Это была личная беда сугубо Старого Света.

Начиная с «Леопарда», Висконти взял курс на эстетизацию декаданса и угасания, что вовсе нельзя назвать отказом одного из отцов-основателей неореализма от действительности, поскольку ничего более насущного не существовало. В событиях Рисорджименто вековой давности, происходящих в фильме, явно возникала та же эйфория на фоне полнейшей политической нестабильности и слышалась узнаваемая поступь предыдущего «нового человека». Князь Салина заявляет: «Мы были леопардами и львами. Нам на смену придут шакалы и овцы. И все мы: леопарды, львы, шакалы и овцы продолжим считать себя солью земли». Это почти чеховское перечисление (а Висконти неоднократно ставил Чехова в театре) помогает посмотреть на картину, как на своего рода аналог монументальной «Жизни животных» Брема. Главный герой – статный, красивый и царственный – действительно похож на леопарда. Шевалье – обаятельный увалень-коала. Отец Анжелики – довольно бледный попугай. Сама Анжелика – вроде павлина, обладающего выдающимся оперением, но рот ей лучше не открывать. Танкредо – яркая и красивая рыбка, которую беспрестанно мотает течением. В батальных сценах солдаты напоминают муравьёв. На балу дамы ведут себя, как марышки. Этот фильм – атлас-определитель представителей новой фауны.

Главная сцена – это бал в финале, во время которого князь Салина обращает внимание на картину, изображающую человека на смертном одре. Вновь живопись используется в качестве эстетического сигнала. Леопард покидает торжество. Он не умирает в кадре, но лишь удаляется по пустынной улице, и, видит бог, ничего более трагичного на Сицилии произойти не могло. Князь Салина – это сам Висконти, последний представитель классической европейской культуры в кино.

Одним из наиболее значительных поздних фильмов режиссёра стала лента «Семейный портрет в интерьере» (1974), которую он снимал, будучи уже тяжело больным. На площадке maestro находился в инвалидном кресле и часто прерывал работу. Об этой картине невозможно не упомянуть, поскольку, загадочным образом, она чрезвычайно похожа на «Ностальгию», разве что ускоренную в три раза. Обстоятельства создания же роднят её с «Жертвоприношением».

Аналогии с предпоследним фильмом Тарковского касаются вовсе не сюжета, хотя и здесь есть о чём поговорить. Но если сравнивать эти работы с точки зрения пластики и кадра, его композиции, использования лестниц, дверей и переходов между помещениями, привлечения языка и образцов живописи, флешбэков, если вспомнить сцену с разрушающимся потолком⁴⁴, то само собой напрашивается предположение о влиянии «Семейного портрета в интерьере» на «Ностальгию». Впрочем, слишком уж эффектно маскируется это разницей в темпе, действии и цветности, ведь едкая палитра Лукино слишком радикально отличается от аскетичной гаммы и низкого контраста, которые предпочитал Тарковский. Тем не менее тот факт, что Андрей впоследствии будет награждён за «Ностальгию» премией Висконти, приобретает едва ли не мистический оттенок.

В центре «Семейного портрета в интерьере» – сугубо частная история, одиночество старого профессора, которого играет тот же Берт Ланкастер. В данном случае она не обобщается до таких масштабов, как в «Леопарде». В «башню из слоновой кости», которую герой избрал

⁴⁴ Говоря о происхождении подобных эпизодов у Тарковского, нельзя забывать о фильмах Антониони и, главным образом, о «Ночи».

местом своего добровольного заточения, врываются внешние обстоятельства в лице маркизы Брумонти и её свиты. Ситуация на грани невыносимости: в убежище аскета возникает очаг витальности и порока – того самого, от чего он пытался скрыться. Положение главного героя «Ностальгии», оказавшегося на чужбине Горчакова, весьма похоже по градусу конфронтации внешнего и внутреннего. Обоих снедает тоска, хоть и разной природы.

Русский гость находит родственную душу в Доменико, профессор – в любовнике маркизы Конраде Хюбеле. Все четыре героя погибают, хоть с персонажем Ланкастера это происходит сразу после титров. Сопоставление фильмов можно продолжать, но оставим это читателю.

Кинокритик Михаил Трофименков метко окрестил Висконти «утомлённым могильщиком европейской культуры». На следующем витке истории кино то же можно сказать о Тарковском.

В качестве соавтора сценариев и ассистента на площадке Лукино начинал ещё один основоположник неореализма – Джузеппе Де Сантис. Об этом режиссёре вспоминают значительно реже, чем он того заслуживает, а ведь, например, Жан-Люк Годар отмечал: «Де Сантис открыл для нас новые возможности киноязыка, но сам замолчал. Как Прометей, он дал нам огонь, и свет этого огня озарил нашу дорогу». Действительно, за последние двадцать пять лет жизни Джузеппе не снял ни одной картины, тогда как в начале пути выпустил целых двенадцать за четверть века.

Выбирая произведения из его фильмографии, в первую очередь хочется поговорить о ленте «Люди и волки» (1956), как о забытой жемчужине итальянского кино, имеющей, помимо прочего, отношение и к нашей истории. Эта работа стала полнометражным дебютом для начинающего сценариста Тонино Гуэрры. Фильм цветной, очень яркий, что характерно для той поры – уж если использовать цвет, то на всю катушку. Впрочем, подобное колористическое решение имело и другие причины – создание смыслового контраста: бушующе свежий визуальный ряд складывается в весьма архаичную историю. Действие происходит в конце XIX-го – начале XX века в регионе Абруццо, то есть в центре Апеннинского полуострова. Хотя место, вокруг которого разворачиваются события – городок Вискьо – вымышленное. Его название переводится, как «омела» – вечнозелёное растение-паразит, развивающееся за счёт других, чаще всего – более крупных деревьев, сосущее из них воду и соки. Именно так позиционирует человека в природе режиссёр. Заметим, что другое значение этого слова – «приманка».

Итальянские кинематографисты не так часто используют вымышленные топонимы. Вероятно, Антониони через Гуэрру подхватил эту идею именно у Де Сантиса.

Жители Вискьо очень страдают от нападений волков. Особенно много несчастий звери приносят в зимнее время, когда свирепеют от голода. Из фильма зрители узнают, что тогда была особая профессия – волчатник, наёмный охотник. Это ремесло уходит в далёкую древность, настоящий реликт. Ни один из современных итальянцев, с кем автору этих строк довелось беседовать на данную тему, даже не подозревал о его существовании.

Бывает, что волчатников нанимает кто-то из богачей для охраны собственного стада. А случается, что его приглашает целый город, лишь бы избавиться от третирующего людей зверя. В случае удачи труп волка выставляется напоказ, и тогда жители несут охотнику дары в качестве платы. «Волчье вымогательство», – так называют эту процедуру местные скупердья. Но вот в чём штука, настоящие волчатники оказываются похожими на зверей в большей степени, чем на людей. Среди них есть те, кто лишь сравнивает себя с волками, и те, кто ими является. Встречаются благородные свободолюбивые мастера, дикие скитальцы, занимающиеся ремеслом из восхищения природой, а бывают обаятельные проходимцы, желающие нажиться на чужой беде.

В картине переплетаются человеческие и волчьи жизни и семьи. Кажется, будто Де Сантис видел свою задачу в том, чтобы продемонстрировать их видовые особенности. Это классическая драма с элементами трагедии. Особо достоверно удаётся представить несчастье

нищеты. Простой и поразительно складный фильм. На глазах зрителей традиция начинает гибнуть, кто-то из местных уже отказывается участвовать в «волчьем вымогательстве», поскольку собирается переезжать в Америку. Какое ему, в сущности, дело до зверей и даже до земли предков? Ясно, что вскоре волчатники «вымрут», как вымрут и волки в центре Италии.

Де Сантис поставил картину при участии режиссёра Леопольдо Савоны, но уж об этом соавторе вспоминают ещё реже. Более того, эта лента совместного итало-французского производства. В создании «Ностальгии» также будет участвовать Франция. Вдобавок, фильм Тарковского мог иметь ту же структуру – итальянское «тело» и французскую «голову», ключевую звезду. В «Людах и волках» такой «головой» стал Ив Монтан, чрезвычайно уместный в роли бесчестного, но категорически неотразимого волчатника, который по ходу сюжета становится благородным волком.

О Де Сантисе нельзя не вспомнить в настоящей книге ещё по одной причине: он снял картину «Они шли на восток» (1964), ставшую первой в истории итало-советской лентой. Эта работа проторит дорогу и «Красной палатке» (1969) Михаила Колотозова, и «Ватерлоо» (1970) Сергея Бондарчука, а также многим другим, включая Тарковского. Да и сам по себе фильм примечателен, поскольку рассказывает о событиях Второй мировой войны с позиций итальянской армии. Иными словами, совместно с СССР была снята картина о солдатах, сражавшихся на стороне гитлеровской Германии.

Обойти вниманием и такую фигуру, как Пьер Паоло Пазолини совершенно невозможно. Режиссёр, а также писатель и поэт... Впрочем, скорее наоборот: поэт, писатель и режиссёр, хотя дискуссии о том, что первично в его творчестве, всё не утихают.

Он дебютировал в кино чрезвычайно поздно, в тридцать девять лет, будучи уже состоявшимся литератором, сочинившим, помимо прочего, множество сценариев. Хотя стоит подчеркнуть, что большинство из них, во-первых, создавалось в соавторстве, а во-вторых, представляло собой инсценировки и адаптации чужих произведений. В частности, Пазолини сотрудничал с Феллини. В коллективе из четырёх коллег они сначала работали над либретто «Ночей Кабирии» (1957) по роману Марии Молинали, а потом впятером над «Сладкой жизнью» (1960).

На режиссёрский путь Пьер Паоло ступил с фильмом «Аккаттоне» (1961), снятом по оригинальному сценарию, хотя в нём угадываются черты его собственных романов «Жестокая жизнь», «Лихие ребята», а также других литературных произведений. Соавтором выступил Серджо Читти, немало поработавший с Пазолини и Этторе Сколой.

Тарковский редко упоминал Пьера Паоло, но когда всё-таки говорил о нём, то называл в числе обязательных к просмотру картин именно эту, наряду с «Евангелием от Матфея» (1964), о котором речь пойдёт далее.

Уже в «Аккаттоне» режиссёр создаёт чёткое эпическое измерение, хотя сюжет и не имеет конкретной мифической или фольклорной первоосновы. По большому счёту, история зиждется на простых криминальных эпизодах, а массивное размашистое название в духе греческой трагедии переводится с итальянского как «нищий» и является, при всей благозвучности, довольно уничижительным прозвищем главного героя, сыгранного Франко Читти – одним из любимых актёров Пазолини и братом Серджио.

Аккаттоне – писанный красавец, будто ожившая римская статуя. Заметим, что этот момент роднит обсуждаемый фильм с «Криком» Антониони, а также, отчасти, с «Рокко и его братьями» Висконти. Но три режиссёра из сходной отправной точки движутся совсем в разные стороны.

Девушка Аккаттоне торгуется собой для того, чтобы содержать его. В этом нет решительно никакого трагизма, которым неизбежно наполнил бы подобную ситуацию русский автор. Напротив, возникает абсолютное смирение. А что ей делать, если её мужчина – красавец, с лицом, словно высеченным из камня?!

Так во всём. Голод в картине присутствует вовсе не в местечковом смысле некой «тёмной полосы», но в первобытном понимании, а потому он становится непоколебимой судьбой. Если речь идёт о любви, то она предстаёт в форме хтонической стихии, не знающей рамок нравственности, и Аккаттоне ворует медальон у собственного маленького сынишки лишь для того, чтобы подарить туфли понравившейся девушке. Эта барышня отличается от остальных не столько внешностью, сколько тем, что называет «нищего» его настоящим именем Витторио, а в мифах, как известно, знание подлинного имени даёт реальную власть.

Ощущение эпичности сюжета многократно усиливается тем, что фильм построен на крупных планах, созданных по образцам тосканской литургической живописи, а также монументальной музыкой Баха. Быть может, именно благодаря «Аккаттоне» Тарковский когда-то оценил её кинематографический потенциал. Но особое значение работе Пазолини придают фантастические сцены предчувствия смерти и самой смерти главного героя – образцы воплощения перехода в иной мир на экране.

По мнению многих киноведов, эта картина положила конец неореализму, тогда как расшатывать его начала ещё лента Федерико Феллини «Дорога» (1954). Впрочем, связывать купирование жанра только с этими двумя произведениями было бы слишком наивно. Тем не менее доля правды здесь есть, недаром Феллини и Пазолини включили в «Сладкую жизнь» игривый вопрос, задаваемый американской кинозвезде: «Скажите, жив ещё итальянский неореализм?»

Совершенно очевидно противопоставление «Сладкой жизни» и «Жестокой жизни» – романа Пьера Паоло, который, отчасти, лёг в основу «Аккаттоне». Но всё-таки лишь от очень малой части. При этом буквально в то же самое время была сделана одноимённая экранизация книги Пазолини, главную роль в которой тоже сыграл Франко Читти. Режиссёрами «Жестокой жизни» (1962) выступили Паоло Хеуш и Брунелло Ронди.

Так или иначе, многих в итальянском обществе удивил и озадачил переход Пьера Паоло – одного из самых тонких и мастеровитых поэтов и писателей своего времени – из словесности в кино. Однако он и здесь оказался новатором, став не столько продолжателем национальных традиций, сколько основателем собственной ветви киноискусства, развивающейся до сих пор. На самом деле, литературу он не бросил, потому для многих последующих фильмов обращался к книгам. Как правило, к широко известным текстам – мифам, эпосам, религиозным сочинениям, канонической классике. Это создавало дополнительное свойство, способ восприятия, угол взгляда на его картины: порой зрителя увлекал не сюжет, который образованному человеку был известен заранее, а наблюдения за бурными метаморфозами первоисточника.

Третья лента Пазолини стала чрезвычайно амбициозным шагом. О фильме «Евангелие от Матфея» он сам писал⁴⁵: «Я читаю Евангелие как марксист... Фарисеи – это представители правящего класса того времени, проповедь Христа я воспринимаю как революцию, которая в те времена могла быть осуществлена единственным возможным способом – посредством слова, без помощи пушек». Таким образом, в этой ленте Пьер Паоло соотносил коммунистические принципы с христианской доктриной. Впрочем, этим его теорема о тотальном уравнивании не ограничивалась. Если принимать во внимание базовые законы иконописи, то «Евангелие от Матфея» также примиряет старое и новое, живопись и кино, причём, давая каждому своеобразное преимущество над «противником»: изобразительное искусство обладает цветом (картина Пазолини чёрно-белая), тогда как кино – движением.

Поражает и мастерство режиссёра в выборе исполнителей. Пьер Паоло нередко привлекал непрофессиональных артистов, он снимал лица, а не навыки. Кстати сказать, этот принцип был известен Тарковскому, и на главную роль в своём студенческом фильме «Сегодня уволь-

⁴⁵ Пазолини П. П. Эпически-религиозное видение мира // Пазолини П. П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.: Ладомир. 2000.

нения не будет» (1959), которую в итоге исполнил Олег Борисов, он хотел пригласить человека «с улицы», мотивируя это тем, что так «снимают итальянцы».

В ленте Пазолини персонажи Нового Завета, вопреки канонам иконографии, несут на себе печать несовершенства. Изображённые без прикрас, они неожиданно вызывают больше доверия и восторга. Если религиозный зритель представляет себе тексты проповедей и проговаривает их про себя вместе с героями – эффект присутствия усиливается многократно. Мы попадаем в царские покои Ирода, с берега Иордана наблюдаем за Иоанном Крестителем. По секрету нам показывают даже божественные чудеса, совершаемые Христом. Текст Евангелия описывает их читателю, но у очевидца масса преимуществ.

Существует хрестоматийная история о том, что на роль Иисуса режиссёр хотел пригласить Евгения Евтушенко. Идея выглядит фантастической, с оттенком безумия, но насколько Пазолини должен был чувствовать специфику личности советского поэта, пишущего на неизвестном ему языке, чтобы тогда, в шестидесятые годы, ему пришла в голову подобная мысль... По слухам, Евтушенко не выпустили на съёмки в Италию.

Теория перцепции сюжетных историй уделяет особое внимание ассоциированию зрителя с кем-то из действующих лиц. При просмотре «Евангелия от Матфея» очевидец оказывается в самой гуще событий, но он, конечно, не персонаж. Он – безымянный, не называемый авторами член паствы, стоящий на площади или у Голгофы. Удивительный эффект присутствия, возникающий в этом фильме, абсолютно недоступен новаторским технологиям виртуальной реальности.

Но есть один момент, делающий эту картину особенной именно для Тарковского. Дело в том, что в сценах казни Христа роль Девы Марии сыграла Сузанна Пазолини, мать режиссёра. Кто знает, может отчасти здесь коренится идея Андрея о том, чтобы снять свою маму Марию Вишнякову в «Зеркале».

Отдельно следует упомянуть чрезвычайно эклектичное музыкальное оформление фильма. Пьер Паоло использовал произведения Баха и Моцарта, фольклор Конго и Бразилии, блюзы дельты Миссисипи, звучит также негритянский спиричуэлс «Sometimes I Feel Like a Motherless Child»⁴⁶ в исполнении легендарной Одетты. Особенно много русских композиций: от православных хоровых песнопений и народной баллады «Ах ты, степь широкая» до революционного реквиема на слова Архангельского «Вы жертвою пали в борьбе роковой», а также двух произведений, написанных Прокофьевым для картины Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) – «Русь под игом монгольским» и «Крестоносцы во Пскове». Так вся мировая культура у Пазолини адсорбируется религиозным сюжетом. В каком-то смысле, этот художественный процесс – обратный по отношению к историческому.

Поворотной работой в фильмографии режиссёра стала лента «Птицы большие и малые» (1966), в которой критике подвергаются не только католичество и коммунизм, но и идеи, как таковые. Удивительная притча о путешествующих отце и сыне – а какие ещё существуют надёжные связи между людьми? – которые постоянно оказываются в опасных ситуациях, участвуют в конфронтациях с внешним миром, сталкиваются с огромным множеством проблем, за исключением единственной – конфликта отцов и детей. Они никогда не ссорятся между собой, и именно это помогает им преодолевать препятствия.

Действие фильма, казалось бы, начинается в настоящем, но Пазолини остаётся верен своему пристрастию к мифу, и вот герои получают задание от самого Франциска Ассизского – донести слово Божье до птиц небесных, больших и малых. Не будем раскрывать, как это происходит, отметим лишь, что идея общения с воробьями головокружительно. Вообще, лента блещет россыпью оригинальных сюжетных, стилистических и технических ходов, которые могли прийти в голову только такому мастеру, как Пазолини, начавшему свой путь в кино уже зре-

⁴⁶ «Иногда я чувствую себя ребёнком без матери» (англ.).

лым автором, а потому имевшему существенно более широкое и менее зашоренное мышление. Чего стоят одни начальные титры, реализованные в виде песни! Парафраз русской «Катюши», который написал композитор Эннио Морриконе, забыть вообще невозможно!

Акцентирование отношений отца и сына, личность святого Франциска – всё это тесно связывает фильм «Птицы большие и малые» с творчеством Тарковского, но не менее примечательны параллели и со следующей работой Пазолини – картиной «Теорема» (1968). В ней появляется то, что Андрей впоследствии будет называть «микрпейзажем». Ещё герой читает повесть «Смерть Ивана Ильича» Толстого, о которой мы будем вспоминать ещё неоднократно. Более того, в каком-то смысле «Теорема» – это «мостик» от кинематографа Тарковского к кинематографу столь любимого им Довженко.

В этом фильме, то бессловесном, то, наоборот, крайне многословном, но неизменно наполненном фоновыми звуками, Пазолини будто бы ищет свой язык и находит его. Отъезд одного персонажа принципиально меняет мир для многих, и некогда цельная история разваливается на совокупность независимых, сугубо индивидуальных сюжетов. Их объединяет то, что чудеса и страсти в религиозном смысле становятся элементами повседневности. Колебания пафоса происходящего подчёркиваются музыкой – звучит то мелодический авангард Морриконе, то литургическая классика.

В этом немудрено увидеть окончательный переход режиссёра к магическому реализму, но из головы не выходит название: в чём же, собственно, теорема? По признанию самого автора, своим фильмом он, действительно, хотел представить едва ли не математическое доказательство тождественности марксизма и религиозной мифопоэтики. Необходимо отметить, что через призму этой задачи часто смотрят и на другие ленты Пазолини, из-за чего возникает слишком однобокая картина.

Внимательный зритель наверняка отметит, что сцена с Эмилией снималась в том же месте, что и эпизод с сыном Аккатоне, но на этот раз та же локация предстаёт в цвете. Так Пьер Паоло «обживает» Италию, преобразуя её в собственную кинематографическую реальность.

После просмотра фильма «Медея» (1969) с оперной дивой Марией Каллас в главной роли, кажется, будто лента довольно серьёзно отличается от одноименной трагедии Еврипида и прочих изложений жития колхидской царевны-колдуньи. Но ведь миф – на то и миф, у него может не быть первоисточника, и произведение Пазолини просто становится с классиками в один ряд.

Помимо сюжетных новаций, созданная Пьером Паоло костюмированная картина несёт печать просвещённого и трезвого взгляда XX века, проводником которого становится Хирон – кентавр-воспитатель Ясона – исполненный блистательным французским артистом русского происхождения Лораном Терзиеффом.

Этот персонаж разъясняет всё! Создаётся впечатление, будто он ведёт не только Ясона, не только зрителей, но и самого режиссёра. Нет-нет, да заявит кентавр, существо из древнегреческого мифа, что никаких богов на самом деле не существует. Или сообщит, что в этой истории «слишком много деяний, но нет мыслей». Обладая даром предвидения, Хирон определяет и сюжет, предупреждая своего подопечного, что дядя отправит его за чем-то «вроде золотого руна». Может быть, весь древний мир, это не более чем иссиня-чёрный сон мудрого кентавра?

Неожиданная находка Пазолини, связанная с этим персонажем, заключается в том, что он появляется то в облики получеловека-полуконя, то в виде обычного мужчины. Именно так, надо полагать, его воспринимал Ясон. Зрители же, видящие Хирона подобным образом, по аналогии становятся его подопечными, которых он научит понимать происходящее.

Всю трагедию Медеи кентавр объясняет в двух предложениях: «Женщина из античного мира попала в мир новый, не признающий её ценностей. Её просто занесло не туда». Но ведь тот, кого «занесло не туда», не обязательно будет немощным на новом месте. Напротив, он может оказаться слишком могущественным, и это ничуть не меньшая трагедия.

Отделение античности от основного времени повествования – одна из важных черт этого фильма. Произведение излагает не конкретную древнюю протоисторию: за сюжетом пропускает колоссальное пространство забытых и величественных событий, в которых вполне могла бы участвовать Медея, но её «занесло не туда».

Амбивалентность – важнейшая отличительная черта почерка Пазолини, и именно эта картина полнится подтверждениями тому. Одно из ключевых связано с финалом. Зрителю представляется несколько трагических версий развития событий, каждая из которых может на деле оказаться лишь сном колхидской царевны. Подобного рода игра со временем стала основой плетения кинематографического полотна для многих режиссёров, в том числе и для Тарковского в «Жертвоприношении». Она сформировала базу для отдельной ветви киноведения – психоанализа кино. Пьер Паоло же использует этот приём походя, наряду со множеством других находок, не заостряя на нём внимания, будто здесь вообще нет ничего особенного. Примерно так же он относится и к пространству, ведь существенная часть сцен снималась на соборной площади в Пизе (@ 43.722890, 10.395020), но известная башня ни разу не попала в кадр. Ни к чему.

Заканчивая разговор о Пазолини, следует вспомнить и его так называемую «трилогию жизни», которую составляют фильмы «Декамерон» (1971), «Кентерберийские рассказы» (1972) и «Цветок тысяча и одной ночи» (1974). Уже само название триумвирата, в купе с выбором легших в основу произведений, вызывают вопросы. Почему «трилогия жизни» – набор экранизаций? Почему картины сняты именно по сборникам «сказок», устных по происхождению, разношёрстных по сюжету и порой сомнительных с точки зрения морали?

Подобно крупнейшему писателю-реалисту Бальзаку, Пазолини исходил из невозможности прямого выражения, непосредственного предъявления «истины», «действительности», «жизни». Чтобы прикоснуться к подлинному бытию в его завораживающей сложности и удивительном многообразии, французскому писателю потребовалось создать более ста тридцати романов, повестей и трактатов, составляющих «Человеческую комедию». Аналогично, Пьер Паоло использовал семь новелл итальянского Ренессанса, восемь среднеанглийских поэтических сюжетов из незавершённой книги, одобренных множеством образцов арабской фольклорной экзотики. Заметим, что у Бальзака и Пазолини в историях проступает некое единообразие. Так может быть в том, что у них повторяется, и заключена инвариантная суть жизни?

Многие итальянцы брались экранизировать «Декамерон». Ещё до ленты Пьера Паоло вышел альманах «Боккаччо-70» (1962), в котором Марио Моничелли, Федерико Феллини, Лукино Висконти и Витторио де Сика представляли современную интерпретацию классических сюжетов земляка. После Пазолини это делали Паоло и Витторио Тавиани. Их «Декамерон» (2015) существенно более академичен. Впрочем, нужно понимать, что братья снимали свою картину, будучи почти вдвое старше.

В череде экранизаций одного их важнейших текстов Возрождения работа Пьера Паоло занимает особое место. Именно потому в Италии фильм Тавиани вышел в прокат под названием «Чудесный Боккаччо», а для самой постановки режиссёры не взяли ни одной из тех новелл, которые использовал Пазолини. Название «Декамерон» в итальянском кино навсегда закреплено именно за ним.

Итак, каждый из литературных первоисточников «трилогии жизни» представляет собой сборник историй, объединённых некой сюжетной оболочкой, предлагающей читателю объяснение того, почему герои начали рассказывать друг другу эти сюжеты. Нужно сказать, что с оболочками Пьер Паоло поступает ничуть не менее вольно, чем с основным содержанием. Так жизнелюбивый и оптимистичный «Декамерон» Пазолини лишён чумного трагизма, который толкает трёх юношей и семь девушек на краю бездны повествовать друг другу о любви. Люди с красивыми телами и ужасными зубами существуют в сюжете без причины, они могли пригрезиться в любой исторический момент, при произвольных обстоятельствах. Именно пригре-

зиться! В каждом фильме трилогии имеется ключевая мысль: то ли эпиграф (хоть и озвучиваемый чаще в конце), то ли манифест. В финале «Декамерона» её произносит живописец, которого играет сам режиссёр: «Зачем создавать произведения, если так приятно просто мечтать о них».

В «Кентерберийских рассказах» Пазолини оригинальной оболочкой не пренебрегает: история о паломниках, держащих путь в Кентербери и встретившихся в трактире, по крайней мере, озвучивается. Но буйство сюжетных переходов в картине куда пышнее, чем в книге. Не говоря уж о том, что Пьер Паоло, исполняющий роль Чосера, сам придумывает один из сюжетов.

В отличие от предыдущей ленты, отдельные «Кентерберийские рассказы» не чужды мистики. Она с необходимостью возникает в «трилогии жизни». Наиболее ярким примером истории, в которой латентно участвуют неведомые силы, является новелла о смерти под деревом. Следующий фильм пойдёт ещё дальше в этом направлении.

Дотошный зритель может заметить совершенно немислимые для Средневековья цвета костюмов или то, что герои играют с современным мячом, куда более прыгучим, чем древний аналог. Но вопрос об исторической или какой-нибудь иной достоверности вряд ли уместен. Пазолини, не дрогнув, жертвует чем угодно ради своего божества – красоты, достигая апогея её воинственности в монументальной заключительной сцене, представляющей собой будто бы кинематографическое воплощение образов Босха. Фраза-манифест, которая вновь звучит в последнем кадре, это подтверждает: «На этом я завершаю „Кентерберийские рассказы“, цель которых лишь в удовольствии рассказывать».

В фильме «Цветок тысяча и одной ночи» эпиграф звучит уже в самом начале, впрочем, дабы не выбиваться из трилогии, он повторяется и в конце: «Полнота истины не в одном сне, а в сплетении нескольких снов». Эта фраза, как уже отмечалось, объясняет задачи всех трёх картин.

Арабско-персидские сюжеты режиссёр снимал в Эфиопии. Эбеновые тела персонажей вкупе с более аскетичными колористическими решениями позволили достигнуть нового уровня визуального эстетизма при тех же принципах построения ленты и довольно близких сюжетах. А откуда взяться другим историям, если жизнь, проблемы и желания везде одинаковы, и нет под Солнцем места, где люди были бы лучше, чем в иных землях?

Для любимых актёров-итальянцев также нашлись роли в картине.

Выбор исполнителей – ещё одно средство создания содержания Пазолини, способ подчерчивания неожиданных параллелей. Разве Азиз в «Цветке тысяча и одной ночи», исходя из характера и обстоятельств судьбы, не сродни Андреуччо из Перуджи в «Декамероне»? Более того, первый является развитием последнего, потому их обоих играет Нинетто Даволи – один из главных артистов Пьера Паоло, снимавшийся в восьми его фильмах⁴⁷. Это не единственный пример подобного «сквозного кастинга» в рамках «трилогии жизни».

При просмотре картины сначала складывается ошибочное впечатление, будто, наконец, «оболочка» чётко артикулирована, но это не так. Открывающая ленту история об умной и острой на язык рабыне Зуммуруд не имеет отношения к Шахерезаде и царю Шахрияру. Новелла о Зуммуруд не рамочная, а стержневая. Напоминающая роман Томаса Манна «Иосиф и его братья» в миниатюре, она рассказывается на протяжении всего фильма и завершается счастливо – победой любви.

Кинематограф и трагическая судьба Пазолини оказали тотальное влияние на национальную и мировую культуру. Потому нет ничего удивительного в том, что волна его подражате-

⁴⁷ Российскому зрителю он известен по ленте Эльдара Рязанова «Невероятные приключения итальянцев в России» (1974). Снимался Даволи и у Бертолуччи в «Партнёре», и у венгерского классика Миклоша Янчо, а также у других режиссёров.

лей и последователей включает множество выдающихся мастеров, одним из которых является самый «неитальянский» итальянский режиссёр Бернардо Бертолуччи.

Родившийся в ортодоксально-католической стране, он, называвший себя «буддистом-любителем», с самого начала творческого пути обладал совершенным и универсальным талантом, не столько отражающим местную специфику, сколько определяющим, каким будет кино на планете. Подобный мастер мог появиться на свет в любом уголке мира, однако исторический опыт показывает, что в каждом поколении таких – не больше десятка человек.

Уже первые картины Бертолуччи отличались, если не «всемирностью», то транснациональностью. Скажем, фильм «Партнёр» (1968) не выглядит итальянским, несмотря на то что в кадр иногда попадают наиболее знаковые достопримечательности Вечного города. Пропитанный Антоненом Арто, Жаном-Люком Годаром и Жаном-Полем Сартром, он кажется скорее французским произведением. Собственно, куда ещё были обращены все взгляды в 1968-м, как не на страну, где вспыхнул «красный май»?

Сами многомиллионные забастовки и студенческие волнения в ленте отсутствуют, хотя среди многих других звучит и известный по тогдашним событиям лозунг: «Запрещается запрещать». На самом деле, действие картины происходит девятью годами раньше, но протест и экстремизм уже витают в воздухе и проявляются во всём. Рим обклеен флагами Вьетнама и требованиями дать свободу этой стране. Герой сооружает гильотину, а потом изготавливает зажигательную смесь с водкой «Маяковский» – другая, надо полагать, не подошла бы.

В «Партнёре» много отсылок к русской культуре. Собственно, в основу сюжета лёг рассказ Достоевского «Двойник», проинтерпретированный режиссёром достаточно педантично. Нетрудно уловить игру с названием.

С точки зрения упомянутого временного зазора особое значение приобретает разговор о цветном телевидении и созерцании в цвете. Опуская подробности, обратим внимание, что действие происходит в 1959 году, цветным итальянское телевидение стало в 1966-м, а фильм (цветной!) снят в 1968-м. Таким образом, Бертолуччи однозначно помещает зрителей в число персонажей. Нельзя быть уверенным, что подобный поворот обрадует аудиторию, но это сделано крайне удачно.

В этой картине режиссёр ставит множество опытов с разными видами искусства. В сфере кино он исследует возможности, играя с пространством. Пробы, связанные с театром, продиктованы самим сюжетом. Эксперимент в области литературы заключается в определении предела податливости и ломкости текста XIX века. Однако этапной лентой в последовательности работ Бертолуччи представляется фильм «Конформист» (1970), в котором режиссёр исследует генезис фашизма в отдельно взятом человеке.

Казалось бы, в силу исторических событий эта тема – одна из магистральных для итальянского кино. О какой же «неитальянскости» тогда можно говорить? Удивительно, но даже несмотря на то что в кадре периодически появляются бюсты Муссолини, автор рассуждает именно об универсальной, обобщённой «коричневой чуме». Диктатор может выглядеть как угодно. Главный герой, Марчело Клеричи, многократно повторяет, что он итальянец и становится ясно: Клеричи столь настойчив именно потому, что это не имеет никакого значения. Куда важнее такие его особенности, как эдипов комплекс, острое чувство вины, а также уверенность, будто мир провинился перед ним...

«Конформист» снят по одноимённому роману известного итальянского писателя-коммуниста Альберто Моравиа, вот только книга вышла в 1947 году. Бертолуччи обратился к теме фашизма через двадцать три года, когда его коллеги-земляки давно перевели фокус на другие вопросы. В результате на экране разворачивается не история из прошлого страны, а непреходящий миф, в котором действуют не люди, а архетипы и функторы. В своём интервью⁴⁸, рассуж-

⁴⁸ Bernardo Bertolucci: Interviews. University Press of Mississippi. 2000.

дая о «Конформисте», режиссёр повторяет фразу Сартра, прозвучавшую ранее в его картине «Стратегия паука» (1970), экранизации рассказа Борхеса «Тема предателя и героя»: «Человек состоит из всех людей. Он равен им всем, и все они равны ему». Что же это, как не декларация всеобъемлющей универсальности на уровне замысла?

В другой своём известном интервью с эпатажным названием⁴⁹ Бертолуччи вспоминает, как предупреждал Моравиа: «Для того, чтобы быть верным вашей книге, мне придётся предать её». Писатель согласился, ведь предательство, которого невозможно избежать – одна из важнейших тем романа. Фильм «Конформист» показал, что кино может говорить об обобщённых событиях, как философских категориях, оставаясь при этом максимально конкретным. Подтвердил, что строгая структура, выстроенная сквозными образами, укрепляет сюжет. И в конечном итоге, сделал очевидным тот факт, что кино – это форма жизни. Точнее, что картина может оказываться жизненнее преходящей истории.

Оператором «Конформиста» выступал Витторио Стораро, которого после выхода ленты на экран критики окрестили ни много ни мало «богом светотени». Стораро снимал с Бертолуччи многие его последующие шедевры, а также работал с такими мастерами, как Карлос Саура, Уоррен Битти и Фрэнсис Форд Коппола. Под руководством последнего он снял, например, «Апокалипсис сегодня» (1979).

Главную роль в «Конформисте» исполнил не менее блестящий Жан-Луи Трентиньян. Образ Марчело Клеричи хорошо вписывается в его амплуа, но всё равно в изображении психологического портрета персонажа актёр нечасто достигал подобных высот. Точнее – глубин. Дело в том, что во время съёмок он узнал о гибели своей девятилетней дочери Полин. Девочка задохнулась во сне. Сколь бы страшно это ни прозвучало, но режиссёр не преминул воспользоваться чудовищной трагедией. Разрушая Жана-Луи, на площадке он создавал Клеричи. Забегая вперёд, отметим, что Тарковский будет рассматривать и Стораро, и Трентиньяна для совместной работы над «Ностальгией».

В упомянутом выше интервью Бертолуччи рассказывает и о своём увлечении фрейдизмом, который сыграл системообразующую роль во многих его работах, и особенно в «Конформисте»: «Изучая психоанализ, я осознал, что создание фильмов – это мой способ отцеубийства. В каком-то смысле, я делаю картины, чтобы ощутить – как бы это сказать – удовольствие от чувства вины. Мне пришлось отдать себе в этом отчёт в какой-то момент. Мой отец тоже был вынужден принять, что его убивают в каждой картине. Он как-то сказал мне смешную шутку: „Умно ты придумал, ты прикончил меня столько раз и тебя за это не посадили!“»

Но «Конформист» оказался расправой не только над биологическим отцом – поэтом, кинокритиком и профессором истории искусств Аггилио Бертолуччи, но ещё и над одним из отцов-учителей. В данном случае речь идет не о Пазолини, которому Бернардо оставался верен всю жизнь. После того, как лента вышла на экраны, некоторые зрители обратили внимание, что адрес парижской квартиры профессора Квадри – персонажа, которого должен убить Клеричи – указывает на реальное место жительства Жана-Люка Годара. Жену профессора зовут Анна, а спутницей Годара в те времена была актриса Анна Вяземски. Более того, в речи Квадри внезапно возникают фразы из фильмов французского режиссёра. Бертолуччи поясняет⁵⁰: «„Конформист“ – это рассказ обо мне и Годаре. Марчело – это я, снимающий фашистские⁵¹ фильмы, и я хочу убить Годара, революционера и своего гуру». Бернардо был убеждён, что его работа понравится учителю. Тем более, что легендарное «Презрение» (1963) последний тоже снял по

⁴⁹ Jeffries S. Bertolucci: Films are a way to kill my father (англ. «Бертолуччи: фильмы это способ убить отца») // The Guardian. От 22.02.2008.

⁵⁰ Bernardo Bertolucci: Interviews. University Press of Mississippi. 2000.

⁵¹ В терминологии Годара к «фашистским» следовало относить все картины, которые, по его мнению, заигрывают со зрителем.

роману Моравиа⁵² и отдавал в этом фильме дань уважения, например, «Путешествию в Италию» Росселлини.

Бертолуччи трепетал, пока Годар сидел в зрительном зале. Включили свет. Француз подошёл к итальянцу и, протянув ему бумажку, молча вышел из зала. Растерянный, Бернардо развернул послание. Это была фотография Мао Цзэдуна, на которой «отец» написал: «Ты должен бороться против индивидуализма и капитализма». А что ещё сказать, если тебя только что убили?

Герой Алена Делона, конформист Танкредо из «Леопарда», вполне мог бы оказаться на месте Клеричи, родился он веком позже. Как уже отмечалось выше, фильм Висконти задумывался в качестве полномочного представителя итальянского кинематографа в мире, а главным образом – в США. Этому не суждено было сбыться. Парадоксально, но такая судьба ждала картину, цель которой состояла лишь в том, чтобы убить двух человек – итальянского поэта и французского режиссёра. Впоследствии Фрэнсис Форд Коппола, Мартин Скорсезе, Стивен Спилберг и многие другие будут говорить о «Конформисте», как о первом фильме, оказавшем на них влияние. Хотя на деле работа Бертолуччи не повлияла, но переопределила западное кино, с его фанатичной увлечённостью психоанализом, чёткой структурой, погонями, сексом, флешбэками в строгой последовательности, отчего даже комплексный сюжет остаётся совершенно внятным. Не исключено, что именно эта лента – наиболее непосредственный и неоспоримый вклад Италии в мировое кино, позволяющий предположить, будто колыбель классических искусств может претендовать на звание основоположницы и в сфере новейших. После эпохи доминирования неореализма, в ходе которой «красота» скорее дискредитировала картину, Бертолуччи вновь вернул её на экраны.

Однако двинемся дальше. Возвращаясь к тем случаям, в которых режиссёры-итальянцы апеллировали к духовному миру национальных локусов, следует упомянуть работу Антонио Пьетранджели «Призраки Рима» (1961). Сразу отметим, что этот фильм имеет мало общего с «Ностальгией», поскольку спиритуальная сторона жизни страны предстаёт здесь в чрезвычайно детерминированном и комедийном ключе. Марчелло Мастоияни в главной роли (точнее – в трёх ролях), а также музыка Нино Рота навевают ассоциации скорее с кинематографом Феллини, что небезосновательно, хотя на его фоне работа Пьетранджели отличается конкретностью и, в хорошем смысле, приземлённостью.

В центре сюжета старый дом – палаццо Ровиано, в котором, помимо пожилого владельца – дона Аннибале, обитают четыре призрака. Впрочем, и сам Аннибале ещё при жизни будто бы примкнул к стану потусторонних созданий. Он кажется нереальным. Ну где в Риме встретишь честного, благородного итальянца, ценящего традиции и историю больше денег? Именно этот трагический вопрос занимает автора фильма, как и многих других режиссёров-земляков. «Ностальгия по соотечественнику», жизнерадостному, честному, не меркантильному – одна из лейттем итальянского национального кино вплоть до наших дней. Особая ирония состоит в том, что роль дона Аннибале исполнил Эдуардо де Филиппо – настоящая легенда экрана прошлого.

Любое общество тщится быть современнее, но именно в Италии подобная тенденция становится особенно болезненной в своей неизбежности. Порой тут действительно кажется, будто «современнее» значит «хуже». Недаром один из призраков, ознакомившись с актуальной криминальной хроникой, был поражён: в какое сравнение нынешние козни и семейные

⁵² Более того, «Презрение» Годар снимал на острове Капри на вилле Малапарте, где прежде Моравиа бывал в гостях у её хозяина, писателя и кинорежиссёра Курцио Малапарте. Это здание ещё будет упоминаться в настоящей книге. В нём поражает решительно всё, включая историю создания. Изначально Курцио заказал проект известному архитектору Адальберто Либере. Однако замысел зодчего заказчику не понравился, и Малапарте возводил дом собственноручно вместе с простым каменщиком, каприотом Адольфо Амитрано, чьё имя теперь вошло в историю архитектуры. Строительство закончилось в 1937 году. Так возник один из наиболее известных памятников итальянского модерна.

убийства могут идти с его миролюбивым веком ядов и отравлений, с теми временами, когда он обладал плотью?!

И вот, после смерти благородного дона Аннибале, у палаццо Ровиано появляется новый хозяин, который готов продать уникальное здание, где уже несколько веков стоит «папское кресло» – то самое, на которое неизменно присаживался понтифик, заходя в гости. Кстати, из фильма зритель узнаёт актуальную цену этой недвижимости – в шестидесятые годы она составляла двести миллионов лир. Это интересно в свете того, какие дома будет рассматривать для покупки Тарковский двадцать лет спустя. В дневнике режиссёра множество выкладок с указанием стоимости заинтересовавших его жилищ⁵³.

Итак, палаццо грозит продажа и снос, с чем призраки категорически не готовы смириться. Пусть смерть им и не страшна, но вечное скитание без дома, будучи оторванными от корней, пугает изрядно. Режиссёр иронично показывает, что упомянутые корни значат для фантомов куда больше, чем для многих живых итальянцев. Однако возникает проблема: бесплотные существа ничего не могут сделать. Им под силу сбить причёску, подбросить монету, подставить подножку, но привидениям нечего противопоставить наступающей власти «золотого идола», который требует алтаря – на месте палаццо Ровиано планируется строительство крупнейшего супермаркета в округе.

Впрочем, средство удаётся найти. В сообществе римских призраков живёт дух вымышленного художника Джованни Баттиста Виллари, известного под прозвищем Капарра. Когда это необходимо, он рисует в домах, предназначенных под снос, картины, делающие здания памятниками старины. Ещё при жизни, оставшейся за рамками фильма, Виллари страдал от сравнений с Караваджо. После смерти многие его работы приписали более известному современнику. Так случается и на этот раз, хотя призракам приходится использовать актуальное средство – взятку. Разумеется, после экспертного заключения, признавшего руку Караваджо, о сносе не может быть и речи. Новый хозяин, наследник дона Аннибале, незамедлительно проникается любовью к своим корням, начинает ценить старину, правда, папское кресло гибнет, когда он выгоняет из дома свою меркантильную невесту.

В своеобразном хэппи-энде, пожалуй, и заключается наиболее глубокий момент фильма Пьетранджели. Ведь на самом деле фреска не принадлежит кисти Караваджо, это подделка. Культуру, искусство, историю, воплощённые в этом здании, спасают ложь, подлог и взяточничество, сопряжённое с воровством. Пусть призраки предельно обаятельны, но всё обстоит именно так. Это очень точно отражает положение дел – белые перчатки сняты, шелуха иллюзий отброшена – не «чистые» или «грязные» средства отличают добро от зла. В этой войне честно воевать уже невозможно. И благодать, а то и святость намерений подтверждается лишь тем, ради чего совершается неблагоприятный поступок.

Неоднократное упоминание Паоло и Витторио Тавиани обязывает остановиться на этих режиссёрах подробнее, тем паче, что с ними связана важная страница истории итальянского кино. Случай творческого тандема двух братьев-ровесников – Витторио старше всего на два года – интересен сам по себе. Не говоря уже о том, что у них есть и третий брат-режиссёр Фрако, который родился на десятилетие позже и, как представитель другого поколения, предпочитает работать отдельно. Впрочем, начинал он на площадке у старших в качестве редактора и ассистента.

Следует отметить, что, кроме упоминавшегося «Декамерона», в фильмографии Паоло и Витторио имелась и другая точка соприкосновения с Пазолини (а также с Бертольдтом Брехтом

⁵³ При этом необходимо иметь в виду постоянную инфляцию итальянской валюты. Скажем, с 1961-го по 1982 год лира подешевела относительно доллара в 2,23 раза.

и Жаном-Люком Годаром) – картина «Под знаком Скорпиона»⁵⁴ (1969), принеся им первую порцию славы.

В отличие от Пазолини, авторы проникают в эпическое измерение кино не через парадные и пышные литературные врата, но через интимно-фольклорный и аскетичный лаз. Недаром одним из ключевых способов взаимодействия героев ленты, помимо рукоприкладства, становятся изустные пересказы выдуманных событий.

В фильме Тавиани выбранная эстетика и стилистика монтажа не только соответствуют происходящему на экране, но многократно усиливают его. Пусть в шутку, но монтаж картины хочется назвать «античным» – в этом найдётся доля правды. После того, как персонажи заявляют о своих намерениях, делается склейка, и в следующем кадре сказанное претворяется в жизнь. Или, например, возле лодки горит костёр – склейка – пламя принялось за такелаж – склейка – все тушат полыхающее судёнышко. Ничего лишнего, наоборот, современному зрителю не хватает подробностей. Нарочито «древняя» сборка подчёркивает: описываемые события вне времени. Действительно, трагическая притча об одиночестве и культивации страха, о том, что все люди почти идентичны и отличаются лишь внешние обстоятельства, выпавшие на их долю, вряд ли может иметь срок давности и период актуальности.

Позже в фильмографии братьев последовало немало чрезвычайно успешных работ. Был каннский триумфатор «Отец мой, пастырь мой» (1977), были экранизации «большой литературы» – три фильма по Льву Толстому («У святого Михаила был петух» (1971), «И свет во тьме светит» (1990) и «Воскресение» (2001)), два по Луиджи Пиранделло («Хаос» (1984) и «Ты смеёшься» (1998)), один по Иоганну Вольфгангу Гёте («Избирательное сродство» (1996)) и один по Александру Дюма («Луиза Санфеличе» (2004)), были картины поэтические и нарочито реалистические, были ленты, сделанные специально для широкого международного проката, а также масштабные телевизионные проекты. Такое впечатление, будто объединение братьев в монолитную творческую единицу умножило их силы не вдвое, а в куда большее число раз. Но удивительнее всего то, что им стало доступно множество стилей и почерков, потому их работы так непохожи друг на друга.

Трудно умолчать и о Франческо Рози – одном из самых значительных и обласканных фестивалями мастеров Италии. Как режиссёр он вырос на съёмочных площадках Висконти и Антониони. Важно, что поработав у них ассистентом, многому научившись, много усвоив, Рози не стал подражателем мощнейших талантов патриархов национального кино, а решил встать рядом с ними на собственное место. Отличительная черта Франческо – тяга не столько к реалистичности, сколько к документальности. Особо примечательны в его творчестве фильмы-расследования или, точнее, исследования. Необычный жанр, продиктованный обострённым чувством справедливости.

Одной из важнейших его работ стала картина «Сальваторе Джулиано» (1962). Как и другие ленты режиссёра, она основана на подлинных событиях. Джулиано – знаковый персонаж в истории Сицилии, бандит и убийца. Его судьба напоминает о такой странице российской истории, как Смутное время, когда «на царство» были выдвинуты не самые бесспорные кандидаты. В середине XX века сторонники независимости острова пригласили возглавить сепаратистское движение людей вроде Сальваторе. В результате он стал едва ли не мифическим народным героем. И, собственно, фильм Рози – одно из средств формирования и распространения этой мифологии.

По задумке режиссёра на экране Джулиано даже не появляется. Зритель только слышит его голос, доносящийся откуда-то. Как и положено персонажу мифа, он всё время за пределами – за пределами кадра, за пределами жизни. Последнее особенно актуально, ведь в центре

⁵⁴ В 1995 году актёр и режиссёр Юрий Сорокин снял одноимённый советский фильм, посвящённый судьбе Максима Горького. Совпадение в случае столь нетривиального названия выглядит удивительно, но его нетрудно объяснить.

картины расследование его смерти. Иными словами, Роза фокусирует внимание как раз на том моменте, когда рождалась легенда о благородном бандите.

Упомянутая страница политической истории Италии интересна сама по себе. Жители Сицилии давно жаждали независимости. Лента очень хорошо иллюстрирует тотальную невозможность взаимопонимания между северянами, римлянами и южанами. Южанин не похож на обычного итальянца, это практически другой биологический вид. Юг живёт иначе, здесь время будто остановилось: приказ правительства должен доводить до сведения граждан глашатай, выходящий на центральную улицу с трубой, как в Средние века. Если подобный ритуал не выполнен, беда. Режиссёр демонстрирует последовательность таких эпизодов, после которых претензии Сицилии на независимость выглядят вполне обоснованными. Но как этого добиться?

Для активных действий островитяне выбрали тот момент, когда на материке шла Вторая мировая война. Они рассудили, что основным военным силам государства будет не до них. При этом собственной армии у сепаратистов практически не было, потому они решили привлечь к политической игре тридцать семь банд легендарной местной мафии. Как исторический прецедент, это крайне любопытно, но фильму Роза такое обстоятельство оказало медвежью услугу. Очень необычная картина про организованную преступность плавно перетекла в достаточно традиционную ленту о тотальной коррупции, которая повязала всех и вся.

А вот красотой среды Роза не соблазняется. В отличие от многих итальянских режиссёров, использующих её в качестве контрапункта, антуража или персонажа, он предпочитает аскетичные пейзажи Сицилии. Не пышная городская площадь Палермо, а пустынный холмистый ландшафт становится ареной для коммунистического собрания. Зачем? Чтобышний раз подчеркнуть отличия южан от северян. Но невзирая на филигранную операторскую работу Джанни ди Венанцо, снимавшего также шедевры Феллини и Антониони, следует иметь в виду, что чёрно-белое изображение, так удачно порой подчёркивающее рукотворную красоту, создаёт превратное представление о красоте природной. Впрочем, эта «превратность» также работает на содержание ленты.

Личность Джулиано проникла в итальянскую культуру основательно. Чего стоит один тот факт, что он стал протагонистом романа Марио Пьюзо «Сицилиец», который считается продолжением легендарного «Крёстного отца». Книга впервые была опубликована в 1984 году, но уже через три года режиссёр Майкл Чимино снял по ней одноимённую картину. Роль Джулиано в ней исполнил «горец» Кристофер Ламберт, что вовсе не случайно с точки зрения типажа, поскольку он предстаёт в образе своеобразного Робин Гуда. Нищему югу был нужен такой народный герой.

Ещё один примечательный фильм-расследование Роза – лента «Дело Маттеи» (1972), в центре которой оказывается магнат, глава национальной нефтяной компании и одна из ключевых фигур становления экономики страны Энрико Маттеи. «Самый важный итальянец, начиная с Юлия Цезаря», – говорит герой картины сам о себе. Тут проявляется документальная основательность режиссёра: Маттеи, действительно, любил повторять эту фразу, что подтверждается публикациями. Само «дело» состоит в изучении обстоятельств трагической гибели магната, чей частный самолёт разбился, вылетев из аэропорта Катании. Сюжет вновь сицилийский.

Смерть Энрико была выгодна слишком многим, чтобы в ней можно было легко разобратся, но в 1962 году никакого расследования катастрофы не производили вообще, всё списали на технические неполадки. В фильме Роза обнажает и педантирует нестыковки официальной истории. Забегая вперёд, скажем, что в 1995-м тело Маттеи эксгумируют для возобновления следствия с использованием технологий, изобретённых за прошедшие тридцать лет. В результате будет установлено, что в самолёт подложили взрывное устройство.

Сама личность магната более чем неоднозначна. Казалось, он всей душой любил Италию, однако именно усилия Энрико привели к тому, что его не так давно объединившаяся родина разделилась вновь. На этот раз – на богатый север и бедный юг. Одним из самых нелепых проектов Маттеи было всестороннее потворство браку между итальянской принцессой Марией Габриэллой Савойской и иранским шахом Мохаммедом Резой Пехлеви. Жажда добраться до нефти последнего была столь велика, что магнату даже удалось убедить иезуитов поддержать этот союз. Но римский папа, разумеется, не мог допустить mariaж католической принцессы и мусульманского шаха.

Что толкало Энрико к подобным действиям? Банальная алчность? Тщеславие? Чисто-сердечное желание экономического процветания родины? Биография Маттеи способна подсказать точный ответ, но Роза понимает, что зрителю не нужно его знать. На экране герой, который, с одной стороны, собирается выдать принцессу за шаха, а с другой, рассказывает журналисту: «Нефть – это моё хобби. Моя настоящая работа – это рыбалка». Политическая игра в каждой реплике! Но важнее, что этот человек – воплощённая итальянская мечта: выходец из простой семьи (его отец был карабинером), ставший крайне богатым и могущественным, покупающий самолёты, способный отнять служебные машины у всех чиновников государственной корпорации и заставить их использовать личные.

«Дело Маттеи» – итальянский «Гражданин Кейн» (1941) со всеми поправками, которых требует разница во времени и пространстве. Роль «розового бутона»⁵⁵ играет здесь несчастный маленький котёнок, которого убивает немецкая (а не какая-нибудь!) овчарка на глазах у юного Энрико. А котёнок-то всего лишь хотел поесть. Этот трогательный и предельно прямолинейный образ с антифашистским подтекстом становится для будущего магната императивом.

Жизнь Маттеи Роза показывает не в действиях, но в речах – монологах и диалогах. Это довольно редкий и неожиданный ход для кино. Перед зрителем одна за другой мелькают встречи с журналистами и партнёрами, программные выступления и телефонные разговоры. При этом само повествование имеет довольно непростую структуру. В фильме присутствуют сугубо хроникальные составляющие, хотя большая часть картины постановочная – актёры разыгрывают сцены из жизни героя. В то же время есть и третий уровень, в котором режиссёр разоблачает ту реальность, которую строит: вдруг в кадре появляется сам Роза и рассказывает о подборе актёров и своём замысле. При всей тяге к документальности, автор предупреждает нас: перед вами домыслы! Впрочем, следствие 1995 года показало, что они были вовсе не безосновательными, и, по всей видимости, Маттеи взорвали сицилийские мафиози.

Роль магната исполнил Джан Мария Волонте – один из наиболее прославленных артистов Италии, удостоившийся наград всех трёх крупнейших европейских кинофестивалей – Каннского, Венецианского и Берлинского.

Как «Дело Маттеи», так и следующий фильм – «Сиятельные трупы» (1976) – Роза снимал по сценарию Тонино Гуэрры. Вместе они сделали одиннадцать картин. Гуэрре была чрезвычайно близка педантичность режиссёра, он даже сказал как-то: «Когда-нибудь мы будем изучать историю страны по фильмам Роза». Это вполне возможно, но только штудии окажутся довольно безрадостными, поскольку Франческо фокусировал своё внимание на проблемах и недостатках итальянского общества.

«Сиятельные трупы» – это тоже расследование, и оно тоже связано с коррупцией. Однако в данном случае его ведёт не режиссёр, а вымышленный детектив Рогас в исполнении Лино Вентуры. Хотя в фильме и использованы кадры хроники – неотъемлемая черта Роза – жертвы и преступники тоже вымышленные, но удивительно, что от этого история не теряет, а, наоборот, прибавляет достоверности и трагической безвыходности.

⁵⁵ Один из ключевых образов «Гражданина Кейна».

Рогас расследует массовое убийство судей, участвовавших в одном давнем процессе и осудивших невиновного. Незатейливый сюжет начинает приобретать неожиданные грани, когда, оказавшись дома у главного подозреваемого, детектив видит, что тот вырезал своё лицо на всех фотографиях. Если «Дело Матей» – итальянский «Гражданин Кейн», то «Сиятельные трупы» – это местный вариант «Сердца Ангела» (1987) Алана Паркера. Вот только последний был снят на одиннадцать лет позже.

Начиная с упомянутого момента, зрителю трудно отделаться от мысли, будто Рогас преследует сам себя. Когда в полиции озвучивают словесный портрет подозреваемого, уверенность прирастает, хотя определённые события заставляют усомниться в этой гипотезе. В конце детектива, попавшего в масштабную паутину коррупции, а также круговой поруки, убивают и обвиняют в одном из убийств. Очевидно, что позже на него без труда можно будет «повесить» и остальные. Он оказался тем, кого искал, хоть и не был ни в чём виноват. В каком-то смысле эта концепция интереснее, чем та, которую реализовал Паркер в упомянутой картине.

Коррупция в «Сиятельных трупах» даже не персонаж, а, скорее, природа, атмосфера, среда обитания героев. После того, как судья-атеист в исполнении Макса фон Сюдова рассказывает, что, когда он выносит приговор, в его руках сосредотачивается «Закон Божий», становится ясно – выхода быть не может. Потому трагический финал предопределён, остаётся лишь досмотреть до конца, чтобы понять некоторые детали. Однако Роза всё-таки оптимист, и последние слова, которые слышит зритель, внушают надежду, пусть и совершенно безосновательную: «Разоблачение неминуемо, но не сейчас».

Сколь глубоко и детально мы бы ни погружались в историю, следует признать, что для большинства не самых искушённых зрителей понятие «итальянское кино» вызывает в памяти имя лишь одного человека, и это – Федерико Феллини. Буйный талант режиссёра пышет с экрана жизнью, что, в свою очередь, соответствует стереотипным представлениям о темпераменте обитателей Апеннинского полуострова. На поверку же Феллини, кажущийся со стороны самым «итальянским» итальянским режиссёром, интересен в том числе и тем, насколько далеко он уходит от генеральной линии национального кино. Так часто случается: радикальный новатор издалека выглядит ретроградом.

Уже первым своим фильмом – картиной «Дорога» (1954) – Федерико посягнул на «святую корову» местного кино, ударив в солнечное сплетение неореализма, у истоков которого когда-то стоял сам. Каждую ленту Феллини следует рассматривать, как отдельное историческое событие. Потому, не претендуя на подробный разговор, остановимся лишь на одной его работе, о которой, несмотря на её важность, речь заходит не так часто.

Фильм «Рим» (1972) был снят маэстро между «Сатирико-ном» (1969) и «Амаркордом», а потому – обладает чертами и качествами обеих этих картин, знаменуя переходный период в творчестве режиссёра. От первой в нём форма и масштаб горького эпоса. Второй он передаст личные воспоминания, как средство построения произведения.

Рим – это город, где прошлое и настоящее сплетены неразрывно. Потому у Феллини события текущего момента сразу сопрягаются с мифом. Идущие по улице гуси воспринимаются не иначе, как те самые, которые некогда спасли Вечный город. Капитолийской волчицей выглядит во вспышках сварочного аппарата бродячая собака. И как только зритель погружается в этот завораживающий мир, режиссёр выливает на него ушат холодной воды: прогулки по узнаваемым улочкам сменяются, например, видами платной автострады и другими универсальными сценами, которые могли происходить, где угодно, в которых нет Рима, хотя они снимались именно там.

В картине возникает множество подобных контрапунктов. Немало и цитат. Пусть ссылки на чужие работы режиссёр использовал не так часто, в сцене с автобусом фанатов неаполитанской футбольной команды явно имеется аллюзия к ленте «Рим – открытый город». Впрочем, последняя для Феллини вовсе не чужая.

Фильм не искрит оптимизмом, автор в нём тоскует. Это не ностальгия в понимании Тарковского, но именно тоска. Грусть по прошлому, по доброму немеркантильному итальянцу, которого сейчас не встретишь на улочках Рима. У старого, традиционного нет средств противостоять наступающему будущему. Наиболее наглядный образ возникает в сцене с фресками, найденными в метро. Современные метростроевцы опасливо предохраняются от древностей масками, тогда как изображения двухтысячелетней давности совершенно беззащитны и тают на глазах изумлённых людей.

Однако апогеем тоски по духу итальянцев является эпизод с приёмом у княгини, в котором режиссёр совершает важный переход от реализма к лёгкому сюрреализму. Ключевое значение здесь приобретает сцена дефиле моделей современной церковной одежды. Разумеется, сразу напрашивается аналогия с «показом», который зрители видели в борделе в середине фильма, но это не главное. Если поначалу наряды для модных священников вызывают улыбки, то ближе к концу они начинают пугать. Испещрённый лампочками и блёстками костюм епископа не предполагает места для человека. Духовенство без людей. Чем дальше, тем страшнее маски. По подиуму проплывает корабль смерти – современное преломление сюжета «*memento mori*»⁵⁶, который можно увидеть на стенах католических соборов, а также в фильмах Бергмана и Тарковского. Последний, кстати, отказываясь от образного выражения этой темы, предпочитал напоминать зрителю о смерти без иносказания – прямым текстом. Ну а завершает шествие у Феллини римский папа в костюме, вызывающем ассоциации с Гудвином из «Волшебника изумрудного города».

Но всё-таки главный предмет тоски режиссёра – именно город прошлого, ведь в нём-то и обитал утраченный дух. Нет, на этот раз речь вовсе не о мифических временах, когда волчица кормила Ромула и Рема. Это было совсем недавно, в детстве и юности Федерико. А современная столица Италии вызывает тревогу. Она комфортнее для приезжих, чем для коренных жителей, каждый из которых хоть немного, да ретроград. Американский писатель Гор Видал, говорит прямо в фильме: «Рим – то место, где можно ожидать конца света. Он так много пережил, что любой конец здесь станет сказкой». В этой фразе нет любви к Вечному городу, но что, безусловно, роднит Видала с Феллини и Тарковским, так это предчувствие апокалипсиса. В отличие от литератора Анна Маньяни, подлинная итальянка, ставшая после картины «Рим – открытый город» и «Мама Рома» кинематографической иконой, отказывается что-либо говорить Федерико. В её уходе от ответа гораздо больше любви, чем в иных словах. Лента заканчивается сценой, в которой зрители видят «новых римлян» – юных мотоциклистов, не могущих из-за скорости и тряски наслаждаться красотой.

Имя режиссёра Эрманно Ольми широко известно за пределами Италии. Он снял более полусотни работ, отметился на множестве фестивалей, но всё же его славу за рубежом невозможно сравнить с любовью внутри страны. Ольми – автор итальянского народного кино. И одна из важнейших его картин на этом поприще – «Дерево для башмаков» (1978).

В творчестве многих режиссёров есть фильм, уходящий корнями в детство. Вот и «Дерево для башмаков» выросло из историй, которые маленькому Эрманно рассказывал его дедушка. Через несколько десятилетий они обрели плоть, форму, и вот уже главный герой по имени Батисти излагает страшные сюжеты другим персонажам ленты, что придаёт ей классическую форму, утвердившуюся ещё до того, как Боккаччо начал писать «Декамерон».

В течение трёх часов картина демонстрирует зрителям один год жизни крестьян из небольшой деревушки возле Бергамо. Их быт и традиции представлены столь педантично, что принципы неореализма оказываются в долгу. Ольми снимал не профессиональных артистов, а настоящих сельских жителей. Они используют свой скарб, аутентичные инструменты, говорят не по-итальянски, но на бергамском диалекте восточноломбардского языка. Весь этот

⁵⁶ «Помни о смерти» (лат.).

недожженный документальный реализм оказался даже избыточным для кино. Режиссёр получил за него порцию критики и был вынужден сделать версию фильма на базовом итальянском языке. Теперь же первоначальный вариант выглядит выигрышнее. Зритель будто бы попадает на экскурсию или перемещается на машине времени. Лишь по прошествии лет выясняется ещё одно обстоятельство, делающее эту работу бесценной: в ней сохранился обширный культурный слой, который в современной Италии время не пощадило. «Дерево для башмаков» стало копилкой народной мудрости и историй, поверий и знаний. Всё это тем ценнее, чем меньше отношения имеет к современной жизни. В XXI веке обсуждение того, почему куриный помёт лучше навоза, как разделать и закоптить свинью, как избавиться от глистов с помощью того, что можно легко найти в земле, имеет не практический, а потусторонний смысл. Но ведь герои картины – такие же люди, как зрители, только жившие чуть раньше и при других обстоятельствах. Таким образом, Ольми ставит вопрос о том, что такое человек.

Мир персонажей прост и жесток, а потому для них важны шокирующе тривиальные вопросы. Например, почему пара женится рано утром, а не в полдень, как заведено? Впрочем, нетрудно догадаться, что в традиционном обществе это имеет огромное значение. В конце концов, именно подобная «мелочь» – срубленное у реки дерево – губит жизнь семьи главного героя. Существенным подспорьем в том, чтобы зритель не перепутал важное с малозначительным, становится монументальная органная музыка Баха, придающая происходящему дополнительную весомость.

Звуковое оформление ленты заслуживает отдельного разговора. Особо примечательны те моменты, когда возникает очевидная связь и взаимопроникновение между фонограммой и визуальным рядом. Тем читателям, кто соберётся посмотреть картину, стоит обратить внимание на сцену с патефоном, а также на эпизод с салонным пианистом.

В «Дереве для башмаков» сюжет почти отсутствует, события развиваются медленно и вяло. Когда Ольми приступил к съёмкам, у него не было ни сценария, ни даже плана, и это сыграло решающую роль – получился фильм-созерцание. Лента демонстрирует не только деревенский уклад, но также городской и монастырский, а контрапункты возникают из их соотношений, а вовсе не в результате действий персонажей.

Следующий наш герой – Этторе Скола – один из крупнейших не только итальянских, но и европейских режиссёров XX века. Он написал без малого сотню сценариев, снял сорок картин. Но если выбирать лишь одну из них, то остановиться хочется на его «французской» ленте «Новый мир» (1982). В основе фильма лежит культовый роман Катрин Ригуа «Ночь в Варенне», потому в некоторых странах картина выходила в прокат под этим названием. Действие происходит в Париже, а также в упомянутом французском городке⁵⁷ и его окрестностях. В центре сюжета загадочное бегство или похищение короля Людовика XVI, которое заканчивается его арестом, превратившим Варенн в точку, где 21–22 июня 1791 года произошло ключевое событие Великой французской революции. В общем, ничто в этой картине не выдаёт итальянского кино, не помогает даже участие Джакомо Казановы в качестве персонажа. Хотя производство обсуждаемого головокружительного литературно-исторического приключения итало-французское. Действие разыгрывает целое созвездие актёров первой величины – американец Харви Кейтель, итальянец Марчелло Мاستроянни, француз Жан-Луи Трентиньян, немка Ханна Шигулла... Последняя, кстати, определённо входила в число актрис, чрезвычайно подходящих для фильмов Тарковского. Её органичность в высокохудожественном и интеллектуальном кино самой разной природы оценило и использовало множество режиссёров. Тем удивительнее тот факт, что Андрей, видевший её на экране неоднократно, никогда не рассматривал Шигуллу в качестве кандидата на ту или иную роль вплоть до самой последней своей

⁵⁷ Другое название местечка – Варен-ан-Аргон. Не путать с итальянской Варенной.

картины, о чём мы ещё поговорим. А вот продюсером фильма Сколы выступал Ренцо Росселлини, сын великого мастера, который неоднократно возникнет в судьбе Тарковского.

Даже среди множества выдающихся лент, рассмотренных в этой главе, «Новый мир» выделяется отточенным сценарием и превосходными диалогами. Вместе с режиссёром над сюжетом работал Серджо Амидеи – патриарх итальянского кино – на несколько поколений старше Сколы. Картина венчает фильмографию сценариста, в которую, из числа обсуждавшихся, входят также «Рим – открытый город», «Призраки Рима» и многие другие ленты. За свою жизнь Амидеи написал почти сто сценариев, став одним из наиболее заслуженных сценаристов Италии. Едва ли не единственный человек, которого в этом смысле можно поставить рядом с ним – это Тонино Гуэрра. Так или иначе, у Серджо завидная творческая судьба, коль скоро такая картина, как «Новый мир», посвящена его памяти.

Особую любовь зрителей снискал фильм Сколы «Бал» (1983), действие которого происходит на танцевальной площадке, существующей будто бы вне времени. В эпизодах бесконечного пластического действия режиссёр представляет полвека истории Франции – с 1936-го по 1983 год. Лента стала, пожалуй, самой успешной работой Этторе, но вот в чём парадокс: по большому счёту всё, что восхищает в ней, не имеет никакого отношения к кино, а находится в сфере сценического искусства. Собственно, в основу картины лёг парижский спектакль театра Жана-Клода Пеншена.

Этот разговор можно было бы длить сколько угодно, и здесь мы прерываем его не столько по какой-то определённой причине, сколько волевым усилием, упомянув ряд режиссёров и фильмов, которые будут иметь значение в дальнейшей истории. В любом случае, некое введение в итальянскую кинокультуру в настоящей книге было необходимо, ведь её частью станет и «Ностальгия».

Второй и третий визиты Путешествия с «Солярисом»

1970 – 1 августа 1974 (20 сентября – 2 октября 1972 и 25 апреля – 1 мая 1974).

Франция (Париж, Канн), Швейцария (Локарно, Берн), Бельгия (Брюгге, Брюссель), Люксембург, Франция (Париж), Помпеи, Сорренто, Неаполь, Везувий, Рим, Германия (Потсдам, Дрезден, Берлин), Капри, Рим, Неаполь.

Несостоявшиеся международные проекты. «Любимые» Герасимов, Эйзенштейн и Бондарчук. Прокат «Андрея Рублёва». Кино как базовое искусство. Художественное образование Тарковского.



Вернёмся, наконец, к Тарковскому, чтобы более уже не отвлекаться от него надолго. Из 1962 года, в котором мы встречались с режиссёром в прошлый раз, перенесёмся на восемь лет вперёд, в 1970-й. За это время он снял «Андрея Рублёва», позади существенная часть работы над «Солярисом», хоть на экраны картина выйдет только в 1972-м. Режиссёр развёлся с первой женой, Иrmой Рауш, и женился на Ларисе Кизиловой, взявшей фамилию мужа. Удивительно, но в своих воспоминаниях⁵⁸ Александр Гордон утверждает, будто с самого начала не верил в долгосрочность союза своего друга с Иrmой и удивлялся, что он просуществовал семь лет.

Уже побывав в Венеции, Тарковский добавляет «итальянскую ноту» в картину «Андрей Рублёв». В заключительной новелле, когда Бориска предъявляет готовый колокол князю, тот приезжает в сопровождении свиты, а также, внезапно, двух заграничных гостей. Диалог последних при этом не переводится даже субтитрами, а жаль, поскольку он чрезвычайно примечателен. Князь, с нескрываемой гордостью, указывая на юного литейщика, сообщает⁵⁹ итальянцам: «Вот какие у меня всем заправляют!» В данной реплике слышится советская гордость, слова из «Песни о родине»: «Молодым – везде у нас дорога».

Для западного сознания, чтущего опыт и традиции, это не совсем понятно. «Он говорит о мастерах», – так, без подробностей, толмач транслирует сказанное итальянскому вельможе. Но дальше диалог становится искромётным. «А тебе он не кажется странным?» – спрашивает приезжий сановник. «Здесь все такие, посмотрите вокруг», – отвечает уже не толмач, а другой итальянец. Но главные слова они произносят, когда чрезвычайно взволнованный Бориска ожидает первого удара языка по своему колоколу:

– Интересно, что выйдет из этого бардака, как ты думаешь? – интересуется вельможа. – По-моему, ничего не получится.

– Прошу прощения, ваше превосходительство, но вы опережаете события, – замечает его спутник.

– Что ты говоришь?! Посмотри вокруг на эти шаткие леса, на этих людей! Этот колокол никогда не будет звонить.

– Ваше превосходительство, давайте поспорим. Мне кажется, что вы недооцениваете безвыходность ситуации, в которой находились люди, отлившие колокол.

– Я бы не стал называть эту вещь колоколом, – говорит вельможа, хотя сам делал это только что.

⁵⁸ Гордон А. Пересечения // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

⁵⁹ См. вторую серию, 1:21:45 по наиболее распространённой «мосфильмовской» версии.

– Но ведь они прекрасно понимали, что если эта штука не зазвучит, то князь попросту отрубят им головы.

– Судя по его виду, он волнуется, как думаешь?

– Ваше превосходительство, вы же слышали, что князь отрубил голову даже собственному брату. Кажется, они были близнецами... Смотрите, какая прекрасная девушка! О, мой бог!

Весь диалог обретает дополнительный смысл в свете дальнейшей судьбы режиссёра, потому мы советуем читателю не забывать о нём, снятом в 1966 году.

Рождение этой новеллы – пример удивительной художественной метаморфозы. Вероятно её основой следует считать общеизвестную историю создания Царь-колокола. Его изготавливала семья мастеров – Иван Моторин с сыном Михаилом. Работы растянулись на три года, за это время отец умер, и окончательное литьё сыну пришлось производить в одиночку. Вопросы о секрете сплава в реальности не стояло. Разумеется, Михаил знал всю технологию. Кстати, работавший над украшениями колокола скульптор Фёдор Медведев получил художественное образование именно в Италии.

Царь-колокол – пример монументального зодчества, высокого мастерства, но и двойного фиаско. Дабы избежать необходимости транспортировки, работы велись непосредственно на Ивановской площади, где исполин находится поныне. Первая попытка изготовить его чуть не обернулась пожаром в Кремле, когда от перегрева произошла утечка металла из литейной ямы. Вторая прошла успешнее, но в 1737 году разразился известный Троицкий пожар в центре Москвы, мостки под колоколом сгорели, он упал и раскололся. В этом смысле сюжет Тарковского будто «исправляет» историю, но куда интереснее наблюдать, как действительность преобразуется, чтобы претендовать на звание основы его художественного мира. Аналогично, с некоторой долей вероятности можно утверждать, что определённую роль в задумке конфликта Великого и Малого князей сыграл другой реальный случай – заговор и убийство Андрея Боголюбского. Впрочем, русские летописи знают слишком много подобных сюжетов.

Так или иначе, в 1970 году Тарковский – уже режиссёр с мировым именем, мастер, начинающий задыхаться от тесноты в стране, в которой он выше всего ценил бескрайние просторы. Переменилось и само государство, забывшее про оттепель, но узнавшее глубокий застой. По-прежнему всё осталось только на Апеннинском полуострове. Что ему эти полтора десятилетия?!

В следующий раз Италия косвенно возникла в жизни Тарковского 18 сентября 1970 года в лице Роберто Куомы⁶⁰, члена административной группы одного из крупнейших совместных советско-итальянских проектов – картины Сергея Бондарчука «Ватерлоо» (1970).

Легендарный продюсер Дино Де Лаурентис предложил Бондарчуку эту работу и даже подписал с ним договор ещё до того, как предыдущая лента Сергея – «Война и мир» (1967) – удостоилась «Оскара». Потом Де Лаурентис неоднократно будет использовать этот факт, как доказательство собственной прозорливости, особо подчёркивая, что после награды Американской киноакадемии контракт пришлось бы заключать на существенно менее выгодных условиях. Впрочем, гонорар Бондарчука и без того был огромным. Заметим, что до выхода советской экранизации роман Толстого собирался ставить⁶¹ Орсон Уэллс. Он же планировал сыграть Пьера Безухова, и во всём мировом кино трудно найти более подходящего исполнителя этой роли. Однако международный успех русского фильма заставил Уэллса отказаться от этого проекта.

«Оскарская» история Италии – это история триумфа. Ясно, что главная задача Де Лаурентиса состояла в продолжении славной традиции. Возможно, приглашая режиссёра, снимав-

⁶⁰ Тарковский пишет в дневнике «Кома».

⁶¹ Богданович П. Знакомьтесь – Орсон Уэллс. М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи. 2011.

шего масштабные полотна, продюсер рассчитывал на перерождение пеплумов в новом облики. Стоит отметить, что итальянские студии были открыты и даже тяготели к международным коллаборациям. Многократно пытались они привлечь, например, Ингмара Бергмана. Надо полагать, что Де Лаурентис видел в Бондарчуке уникальный шанс вновь занять мировой кинематографический Олимп, поскольку в США, некогда доминировавших в сфере масштабных эпических фильмов, давно настал кризис жанра, обусловленный, в частности, их чрезвычайной дороговизной. Да, с одной стороны в Голливуде водились большие деньги, но и стоимости каждого этапа производства значительно превосходили европейские. Картина «Земля фараонов» (1955) Говарда Хокса в очередной раз напомнила о претензиях, утвердив позиции Америки в подобном виде кино, но снятая менее чем через десять лет лента Энтони Манна «Падение Римской империи» (1964), по сути, положила конец жанру, став последним голливудским суперпеплумом.

В этой затее ставки для СССР и Италии были чрезвычайно высоки. Собрали титанический актёрский состав, включавший Орсона Уэлса в роли Людовика XVIII, а также Рода Стайгера и Кристофера Пламмера для создания образов Наполеона и Веллингтона, соответственно. Важно было использовать американских звёзд для этой, в том числе и идеологической победы. Советским артистам достались лишь периферийные роли. На бюджет тоже не поскупились, и умение Бондарчука снимать размашисто, крупными мазками, проявилось во всей красе.

Провал оказался не менее масштабным. В американском прокате фильм не вернул и десятой доли затрат. Парадоксально, но триумф «Войны и мира» сработал не за, а против новой картины. Фестивали недоумённо разводили руками. Британская академия отметила ленту двумя призами BAFTA, но – за костюмы и работу художника-постановщика. Де Лаурентис планировал потратить миллионы совсем иначе... На выручку пришли «свои», итальянские киносмотреры – выдали премию «Давид ди Донателло» за лучший фильм, правда поделив её с «Конформистом» Бертолуччи и «Садом Финци-Контини» (1970) де Сики – работами принципиально иного стиля и художественного уровня. Настоящее Ватерлоо. Даже итальянские журналисты смогли номинировать ленту на свою профессиональную премию исключительно за работу оператора. Однако главной катастрофой стало то, что, увидев реакцию публики на новое полотно Бондарчука, продюсеры заставили Стэнли Кубрика отказаться от создания фильма «Наполеон», который с тех пор почитается критиками⁶² одним из важнейших неснятых произведений в истории кино.

Для советского классика эта картина тоже оказалась одной из самых тяжёлых. Чего стоит хотя бы тот факт, что в процессе съёмок он пережил второй инфаркт – первый случился в ходе работы над «Войной и миром». Однако несмотря на «Ватерлоо», итальянцы продолжали поиски талантов за рубежом, и Куомо предложил Тарковскому поехать в Италию для совместной работы. В 1970 году вряд ли Андрею было важно, что его звали именно на Апеннинский полуостров. Куда важнее, что звали работать! Причём, на приличном расстоянии от советских киноинстанций! На тот момент казалось, будто удалённость имеет значение.

Он обращал внимание на то, что большинство крупнейших западных режиссёров снимало по фильму в год. Или уж хотя бы по два фильма в три года. Разумеется, имелось множество исключений, но и подтверждающих примеров было достаточно. О такой жизни Тарковский мог только мечтать. И мечтал. Когда Бондарчук в том же 1970 году затеял собственное творческое объединение, то, приглашая в него Андрея, он уверял, будто теперь они начнут снимать ежегодно по две картины. Это было самое соблазнительное из обещаний. Тяга к превосходству над Западом – неизбывная черта советского менталитета.

Из упомянутого сверхамбициозного плана, конечно, ничего не получилось, и даже власть Сергея здесь не могла помочь. В творческой биографии Бондарчука не было прецедентов

⁶² Широких А. О снятых и не снятых Кубриком фильмах / Интервью с Яном Харланом // Русский репортёр. От 15.05.2014.

подобной производительности. Да и по одному фильму в год ему удалось выпустить лишь однажды – в 1982-м и 1983-м увидели свет две части дилогии «Красные колокола», но это всё-таки особый случай.

Отметим, что отношения двух режиссёров на тот момент оставались вполне тёплыми. Хорошо известна история о том, как с одного из первых показов «Соляриса» в залах «Мосфильма» Бондарчук вышел в слезах и принялся горячо поздравлять коллегу.

Идей, задумок и планов, алчущих воплощения, у Тарковского было с лихвой, лишь бы дали возможность работать, но, как он блестяще сформулировал в дневниковой записи от 11 августа 1971 года: «Удел советского режиссёра – снимать слишком долго». Слово «слишком» придаёт этой фразе отпечаток гениальности. Однако, обращает на себя внимание и эпитет «советский». Это важный момент: Андрей вовсе не отмежёвывался от своей «советскости», он воспринимал себя именно таковым. Да и возможен ли был аскетичный путь вольнодумца-затворника для кинематографиста в СССР? Речь в данном случае не столько о Тарковском, сколько о профессии вообще. Писатель-диссидент мог складывать листы неопубликованного текста в стол, не прекращая творческого процесса, оставаясь литератором. Запрещённый художник мог хранить свои полотна под спудом, а то и участвовать в подпольных выставках, продолжая быть живописцем, создавая новые произведения. С музыкантами – аналогично. Однако режиссёр без санкции начальства тогда просто не существовал. Чисто технически невозможно было снять ни одной сцены без огромной производственной базы и массы людей. Камера, плёнка, свет, реактивы, монтажное оборудование... Всё это было недоступно на уровне самостоятельного творчества. 12 июля 1970 года Тарковский ответил в дневнике на извечный вопрос: «Почему свободу даёт только выпивка? Очевидно, потому, что нет её, этой пресловутой свободы».

Важно, что творческому кодексу Андрея упомянутая «советскость» вовсе не противоречила. Напротив. Как-то в разговоре с директором «Мосфильма» Николаем Сизовым, отношение с которым были скорее дружескими, он заявил⁶³ прямо: «Смысл моей деятельности в поддержании уровня советского кино». Не говоря уж о том, что в 1965 году у него была идея снимать картину о Сталине. Тут нельзя не вспомнить эпизод⁶⁴ из школьных времён: после диктанта учитель, вместо того, чтобы отпустить класс Тарковского на перемену, заставил всех решать задачи по математике. Дети, почувствовавшие, что с ними поступают несправедливо, хором запели «Интернационал». Идеология была неотторжима и, являясь компонентом воспитания, проникала в характер.

Определённо, внутри советского общества режиссёр принадлежал и причислял себя к интеллигенции. Александр Гордон вспоминает⁶⁵ важные слова друга в связи с этим: «У народа есть вина перед самим собой? Народ её чувствует? Не чувствует! Почему у меня должно быть какое-то чувство вины перед народом? А уж если вина существует, то она всеобщая. Может быть, и нужно чувствовать вину, вина чувство хорошее, но тогда на всех одна. А то получается, что „партия и народ едины“ и всегда правы, а интеллигенция всегда кается. А мне не в чем каяться, я сам народ, Саша. Это же нелогично, не буду же я сам себя выталкивать из народа, а они хотят, чтобы так было».

При этом, сопоставляя жизнь и работу кинематографистов на Западе и в СССР, Андрей будто закрывал глаза на фундаментальные различия художественных школ, обсуждению которых вполне можно посвятить отдельную книгу. С другой стороны, их нетрудно проиллюстрировать двумя высказываниями заметных идеологов кино. Так, легендарный Сесил Блаунт Де Милль писал и повторял молодым коллегам, что «людям нужны секс, кровь и Библия». Для

⁶³ Дневник от 9.06.1972.

⁶⁴ Куриленко В. По следам великого алхимика // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

⁶⁵ Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2001. № 4.

многих эта фраза стала фундаментом профессии. В то же время учитель Тарковского Михаил Ромм во ВГИКе объяснял студентам, что «страх и голод правят миром», и лучшие советские режиссёры клали в основу своих картин подобный принцип. Впрочем, здесь важно подчеркнуть, что обе формулы допускают чрезвычайно широкий спектр трактовок и, при определённой степени абстракции, начинают сообщаться друг с другом.

Роберто Куоме Андрей предложил тогда свою давнюю идею – экранизацию книги Томаса Манна «Иосиф и его братья». Это была задумка из числа тех, которые в СССР невозможно было воплотить ни при каких обстоятельствах. Трудно себе представить историю жизни библейского героя в стране побеждающего социализма. С этим Куомо отправился обратно в Рим. Нужно сказать, что реакция не заставила себя долго ждать – согласились сразу. Уже 8 октября в дневнике появилась запись об очередном (не первом!) звонке для обсуждения подробностей. Итальянская компартия была готова лоббировать сотрудничество с советским режиссёром, и религиозный сюжет совершенно не смущал. Или большей проблемой казалось то, что на Манна нацелился Лукино Висконти.

Висконти экранизировал ряд ключевых произведений западноевропейской литературы XX века и, как отмечалось выше, немецкому писателю уделял особое внимание. Звонившие Тарковскому итальянские продюсеры, вероятно, не знали подробностей, но в 1970 году маэстро уже заканчивал работу над картиной «Смерть в Венеции» (1971) по одноимённой повести. В планы классика входила также постановка по роману «Волшебная гора», которая должна была венчать «немецкую тетралогия» о гибели и саморазрушении Старого Света. Однако в результате вышли лишь три фильма: «Гибель богов», «Смерть в Венеции» и «Людвиг» (1972). Как видно, все ленты задуманной тетралогии, кроме «Людвига», имеют отношение к Манну, а роман «Иосиф и его братья» так или иначе нашёл отражение в двух работах Висконти, потому вряд ли режиссёр стал бы экранизировать его отдельно.

Как ни жаль, но озвученное намерение Тарковского осталось лишь планом. Звонки от итальянцев поступали всё реже. Отношение самого Андрея тоже колебалось. 1 января 1971 года он уже писал: «Как ставить Манна? Это невозможно, очевидно». Нельзя сказать, что он разубеждался, но начинал сомневаться. Многие замыслы страдают, когда вынашиваются слишком долго, хотя с некоторыми идеями режиссёру предстояло прожить десятилетия, прежде чем они воплотятся в жизнь.

Нужно сказать, что сотрудничество с Де Лаурентисом, которого в конечном счёте и представлял Куомо, было одной из наиболее перспективных, хоть и не использованных возможностей, возникавших в жизни Тарковского. Страстный католик, Дино видел одну из своих первейших задач в пропаганде духовного посредством кино и нередко отказывался от проектов, которые могли быть осуждены церковью. Давней, заветной мечтой Де Лаурентиса была экранизации Библии. Он хотел, чтобы её поставила тройца крупнейших режиссёров современности – Федерико Феллини, Робер Брессон и Орсон Уэллс. Проект не состоялся, но речь сейчас не о том. Так или иначе, кинематограф Тарковского кажется очень подходящим и близким легендарному продюсеру. Сам же Дино мог дать Андрею возможности, пожалуй, куда большие, чем те люди, с которыми режиссёр будет делать «Ностальгию».

Похожая история сложилась и с приглашением Андрея в Польшу. Летом 1971 года на Московский международный кинофестиваль, проходивший с 20 июля по 3 августа, приезжала актриса Беата Тышкевич, бывшая жена Анджея Вайды, именуемая в то время не иначе, как «первая леди польского кино». Впрочем, она была звездой мирового масштаба, сотрудничавшей со множеством режиссёров от Андрея Кончаловского до Клода Лелюша. В записи от 10 августа Тарковский писал, что Тышкевич «советовала ехать снимать фильм в Польшу. А отпустят меня?» Сомнения были небезосновательными, но актриса всё-таки взяла с собой сценарий, написанный Андреем вместе с Фридрихом Горенштейном по повести Александра Беляева «Ариэль», пообещав передать его в Министерство культуры Польши.

В 1971 году режиссёр так и называл эту работу – «Ариэль». Впоследствии у неё будут промежуточные варианты именования: «Высокий ветер», «Белый ветер», «Отречение» и, наконец, «Светлый ветер», который станет окончательным. Представить себе в СССР экранизацию повести одного из основоположников советской научной фантастики куда легче, чем в случае книги Томаса Манна. Однако и этот фильм Тарковский не снимет, хотя они с Горенштейном работали над сценарием без устали. В ноябре была готова вторая, существенно улучшенная версия. Потом – третья. От поляков же не приходило никаких новостей.

В июле 1973 года телеканал из ФРГ предложит Андрею постановку по Манну. Удивительное совпадение и чрезвычайно благоприятный момент – через два года будет столетний юбилей автора. На этот раз режиссёр решит взяться за роман «Доктор Фаустус». Занятно, как они с Висконти «поделили» корпус основных текстов немецкого писателя. Впрочем, про «Волшебную гору» Тарковский тоже размышлял.

В мае 1974-го из Великобритании приходит предложение экранизировать «Бесов» Достоевского⁶⁶. Сценарий предложат готовый, даже с раскадровками. На этот раз Андрей откажется сам – подобная работа не представляет интереса, да и как ставить столь фундаментальное русское произведение с английскими актёрами? Здесь следует сказать, что даже на уровне первичных переговоров по поводу каждого из международных проектов, режиссёр всякий раз пытался подключить коллег-соотечественников. Так, в гипотетической постановке «Иосифа и его братьев» он сразу обсуждал с итальянцами участие оператора Вадима Юсова и художника Шавката Абдусаламова. С первым они будут работать на всех картинах до «Соляриса» включительно, тогда как с последним – только на «Сталкере». Тем не менее уже в 1970 году Тарковский не сомневался, что Абдусаламов обладает необходимым чувством «библейской фактуры», которое было необходимо как для истории об Иосифе Прекрасном, так для фильма о Зоне.

Тогда же⁶⁷ поступит ещё одно предложение от итальянцев – экранизация «Сказок по телефону» Джанни Родари. Эти продюсеры будут согласны и на «Идиота» Достоевского – давнюю мечту режиссёра. Глава «Мосфильма» Николай Сизов сам неоднократно подталкивал Тарковского к работе над «Идиотом» и даже предлагал⁶⁸ снять фильм в рамках совместного проекта с Францией. Из всех планов, которые Андрей приносил на художественные советы студии, постановка по «школьной классике» выглядела наименее проблемной.

Режиссёр был практически одержим Достоевским – это восходит к его юности, когда одним из самых мощных литературных впечатлений для азартного молодого человека стал роман «Игрок». Пожалуй, ни один литератор не интересовал его до такой степени. Впоследствии Тарковский признавался⁶⁹, что вообще «чувствует себя рядом с художниками XIX века», будто они его товарищи. Однако единственной «экранизацией» произведения любимого писателя в его жизни можно назвать лишь несколько секунд из «Зеркала» – сцену, в которой на столе тает след от горячей чашки, воспроизводящую эпизод из «Братьев Карамазовых».

Поступающие предложения – а, заметим, что инициатива всякий раз исходила не от Андрея – не заканчивались ничем. Снимать за границей не получалось, а работать внутри страны доводилось слишком редко и тяжело. Каждая картина превращалась в войну. Её нужно было «пробивать» в инстанциях, проходить через унижения, потом согласовывать, отказываться от внесения изменений, юлить... Всё это отнимало уж точно не меньше, а может и больше сил, чем производственный процесс. Вдобавок, после всего фильм могли не выпустить в широкий прокат, дать «низкую категорию» или положить на полку, как это произошло с

⁶⁶ Дневник от 30.05.1974.

⁶⁷ Дневник от 3.05.1974.

⁶⁸ Дневник от 21.08.1974.

⁶⁹ Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2.

«Андреем Рублёвым». Могли ограничить участие в международных фестивалях, заявив, будто лента не отражает актуальное состояние советского кино. Естественно, не отражает...

Особое значение имеет и то, что режиссёры не были в студиях на постоянных окладах. Тарковский получал деньги лишь в производственные периоды. «Интересно, заработаю я когда-нибудь столько, чтобы расплатиться с долгами и купить самое необходимое – диван, кое-какую мебель, пишущую машинку, книги, которые я хочу иметь у себя на полке?» – сетовал он 14 сентября 1970 года. Или 24 апреля 1971-го: «Как хочется снимать! Что это за страна, которая на мне даже заработать не хочет!?» А вот ещё более пронзительная формулировка из письма⁷⁰ другу и главному редактору сценарно-редакционной коллегии Госкино Украинской ССР Юрию Зарубе от 26 января 1971 года: «Скорее бы снимать. Засиделся. Ведь это поразительно: самое динамичное искусство высиживается годами. Я превращаюсь в клушу какую-то. Пока настроение какое-то скверное. Я надеюсь, что всё это временно».

А заработать можно было ещё как, причём не только деньги! Каждая лента, если её всё-таки решались отправить за рубеж, собирала солидный урожай фестивальных наград, тогда как внутри страны картины были почти отлучены от экрана. И даже это ещё не предел: в 1971 году после того, как Синдикат французской кинокритики решил наградить «Андрея Рублёва», как лучший иностранный фильм, советский посол во Франции Валериан Зорин направил в Москву телеграмму в адрес председателя Госкино⁷¹ Алексея Романова, в которой рекомендовал убедить режиссёра отказаться от награды⁷². Дипломат мотивировал это тем, что, дескать, руководство Синдиката негативно отзывалось о политике СССР. По счастью, тогда разум взял верх, отказа удалось избежать, да и сам Зорин вскоре оставил пост.

Не стоит удивляться тому, что упомянутая награда последовала через пять лет после выхода картины и через два года после того, как она была отмечена в Каннах – критики рассматривали кинопроцесс в динамике, и их премия не требовала новизны фильма. В СССР же увидеть «Андрея Рублёва» в то время было вообще нельзя.

Подобная обстановка нередко повергала Тарковского в отчаяние. Перенесёмся в начало 1972 года. За прошедшее время Андрей снял «Солярис». Перипетии и трудности работы над этой лентой останутся за бортом настоящей книги, однако приведённые выше слова про «удел советского режиссёра» её главный герой произнёс именно по поводу упомянутого фильма. Сдача картины художественному совету Госкино была мучительной. Списки замечаний и требования изменений поражают⁷³ в первую очередь тем, насколько далеки они от ткани произведения, насколько не совместимы с искусством, как таковым. При разборе своих работ со студентами, или, например, в книге «Запечатлённое время», Тарковский акцентирует внимание на том, что именно ключевые, самые удачные эпизоды, как правило, вызывали наибольшие нарекания.

Наконец, 21 января 1972 года Андрей оказался на приёме у заведующего сектором кино, заместителя заведующего Отделом культуры ЦК КПСС Филиппа Ермаша. По итогам он записал в дневнике: «Ни слова не говорил о „Солярисе“ и поправках. Спросил у него, подпольный ли я режиссёр, и когда кончится травля, и буду ли я дальше снимать два фильма за один год – тьфу! Даже рука не поднялась написать правду: два фильма за десять лет!!! Ермаш ответил, что я вполне советский человек и что я мало работаю – безобразие. Я сказал, что в таком случае защищайте меня и обеспечьте работой, иначе я сам буду себя защищать».

⁷⁰ Тарковский А. «Самое динамичное искусство высиживается годами». Письма Ю. В. Зарубе // Искусство кино. 1988. № 12. С. 69–73.

⁷¹ На самом деле, до 5 июля 1978 года эта организация называлась Государственным комитетом Совета Министров СССР по кинематографии, а потом – Государственным комитетом СССР по кинематографии. Будем это иметь в виду, именуя её «Госкино».

⁷² Дневник от 8.01.1971.

⁷³ Например, дневник от 13.01.1972.

Эта ситуация во многом поясняет возникновение исконной русской пословицы: «Нет худа без добра». В отсутствие подобной максимы просто невозможно осмыслить происходящее. Нехватка денег из-за безработицы подталкивала Тарковского ко множеству публичных выступлений, лекций, встреч со зрителями – в те годы это неплохо оплачивалось. Нужда заставляла думать и о книжных проектах. В общем, ситуация привела к росту количества некинематографических материалов, проясняющих творческий метод, мировоззрение и философию режиссёра. В конечном итоге, именно поэтому мы знаем мнение Андрея по такому множеству вопросов.

Тарковский внёс в «Солярис» далеко не все коррективы, требуемые худсоветом. На самом деле, это было попросту невозможно, поскольку одно из замечаний состояло, например, в том, чтобы, «изменить финал». Другое – «разрешить конфликт...» В результате длительных мытарств картина была принята. Более того, её отправили на Каннский кинофестиваль вместе с делегацией из съёмочной группы.

В Канн режиссёр летел через Париж, куда отбыл 10 июня. Столица Франции, в которой Андрей провёл три дня, понравилась ему чрезвычайно. Фестиваль же проходил с 4-го по 19-е, но Тарковский приехал лишь за день до премьеры, назначенной на 13 июня.

Вместе с ним картину представляли исполнители главных ролей – Донатас Банионис и Наталья Бондарчук. Своими впечатлениями от этого мероприятия Банионис делится в книге мемуаров⁷⁴: «На показе фильма „Солярис“ зал был полон. Мы сидели на балконе. Нам было важно знать, как воспримут наш фильм зрители, поймут ли они его. В зале слышалось хихиканье, зрители уходили. Они многого не понимали, и им, видимо, становилось скучно. Реакция зрителей оказалась негативной. Верилось и не верилось. Ведь в то время свои психологические картины снимали Бергман, Феллини... Но чтобы фильм оказался настолько неприемлем для публики! Хотя тогда, наверное, это не удивило. Я лишь сказал, что мы создавали фильм не для массового зрителя. На следующий день нам показали рецензии. Помню, в одной из них говорилось, что Тарковский – прекрасный моралист, но плохой режиссёр. „Солярис“ сравнивался с „Космической Одиссеей – 2001“ [1968] Кубрика. Вот у Кубрика, говорилось в рецензии, есть действие (action), а у Тарковского – ничего».

Примечательный комментарий. Не стоит считать, будто высокая оценка работ Андрея на Западе носила тотальный характер. Стиль режиссёра, который станет одним из признанных образцов киноискусства, апогеем артхауса, оставался ещё непривычным для публики и многих критиков. Зачастую его ошибочно воспринимали, как архаичный, несвоевременный, неумелый, набивший оскомину. Полностью цитата из рецензии, на которую ссылается Банионис, выглядит так: «„Солярис“ – это монумент скуки. Научно-фантастический фильм, пронизанный безмерно-тягостным многословием. Крупный моралист и гуманист Тарковский в этой работе показал себя слабым режиссёром»⁷⁵. Удивительным образом подобная реакция соответствует замыслу автора. По воспоминаниям художника Михаила Ромадина, перед началом работы над лентой они с Андреем, ценой изрядных усилий, смогли посмотреть картину Кубрика и решили делать свой фильм «прямо противоположным». Отчасти это вылилось в то, что, в отличие от «Космической одиссеи 2001 года», равно как и от романа Лема, взгляд режиссёра направлен не в будущее, как это принято по законам жанра фантастики, и не в прошлое, как могло бы показаться зрителям, но в вечность. Не с большой буквы, не «Вечность» как атрибут Бога, без лишнего пафоса. Однако проблемы героев носят инвариантный характер, и это ощущение усиливается незатейливым визуальным решением: передовая высокотехнологическая космическая станция наполнена старыми книгами, предметами антиквариата, резной мебелью – всем тем, в чём чувствуется время.

⁷⁴ Банионис Д. Я с детства хотел играть. М.: АСТ-Пресс Книга. 2006.

⁷⁵ De Daroncelli J. Au Festival De Cannes (фр. «Каннский фестиваль») // Le Monde. От 16.05.1972.

Ещё до отъезда Тарковский выражал в дневнике сомнения в том, что получит награду. На поверку же картина была удостоена Гран-при фестиваля⁷⁶, а также приза FIPRESCI⁷⁷. Нужно сказать, что в этом году в Каннах при совершенно выдающейся внеконкурсной программе конкурсная оказалась довольно слабой. «Золотую пальмовую ветвь» поделили упоминанный выше фильм Розы «Дело Маттеи», а также остросоциальная лента «Рабочий класс идёт в рай» (1972) другого итальянца Элио Петри. Вероятно, именно поэтому об этих наградах Андрей не написал в дневнике ни слова. Он был разочарован «вторым» призом. Это также подтверждает Банионис в воспоминаниях. Но в конечном итоге, как уже отмечалось, международные призы становились важными аргументами в дискуссиях с советским руководством. Впрочем, эти споры происходили в кабинетах, а не на страницах «Мартиролога». И безусловно, фестиваль в Каннах сделал своё дело, лёг джокером на стол переговоров, в результате чего 1972 год складывался для Тарковского относительно благоприятно.

В августе режиссёр отправился в Швейцарию на кинофестиваль в Локарно, один из самых уважаемых в Европе. На этот раз он присутствовал от начала до конца, с 3-го по 13 августа, поскольку являлся председателем жюри. Помимо всего прочего, в качестве фильма открытия с большим успехом был показан «Андрей Рублёв».

Текущий сезон для киносмотрa в Локарно был переломным, новаторским. Это связано отчасти с тем, что поменялся его руководитель. Главой форума стал Мориц де Хадельн. В результате, фестиваль впервые проводили на центральной площади города – в наши дни эта традиция считается его «изюминкой». Именно в 1972-м к традиционным призам – «Золотому» и «Серебряному леопардам» – прибавился «Бронзовый». Соответствующие изменения внесли в регламент, но жюри во главе с Тарковским не нашло, кому вручить новую награду, ограничившись двумя привычными.

Незадолго до фестиваля де Хадельн приезжал в Москву по приглашению Госкино, где, по воспоминаниям гостя, начальник управления внешних отношений комитета Александр Славнов пытался всучить ему самые разные отечественные фильмы. Ничто не впечатляло искушённого в кино Морица, и тогда он сам попросил дать ему «Андрея Рублёва». Каннская премьера состоялась уже давно, но картина полностью исчезла из международного проката, а слухи о ней здорово питали интерес. Славнов напрягся, сказав, что это надо обдумать. Своё согласие и обещание выслать копию Госкино направило де Хадельну факсом уже по окончании его визита.

Ситуация, как всегда, была нервная. До последнего никто не мог сказать с уверенностью, выпустят Тарковского или нет. В итоге командировку разрешили, причём вместе с женой. Плёнку организаторам никто не прислал, режиссёр вёз её в собственном багаже. В аэропорту Локарно Мориц и Андрей встретились впервые.

В рамках фестиваля прошла конференция «Кино и революция», председателем которой выступал итальянский сценарист, один из идеологов неореализма Чезаре Дзаваттини. На ней выступали историки, писатели, режиссёры, в том числе и Тарковский, чья речь была впоследствии опубликована⁷⁸.

Слова, произнесённые тогда Андреем, привлекли огромное внимание и сильно выделялись на фоне выступлений других ораторов: «Я хотел бы сказать кое-что о сути нашего искусства. Меня не интересуют производственные проблемы. Меня не волнуют вопросы привлечения зрителей. Кинематография существует уже почти шестьдесят лет, но лишь в редких аспектах ей удалось достигнуть уровня традиционных искусств. Это беспокоит меня больше всего на свете». В общем-то, режиссёр озвучил достаточно обычные для себя мысли, однако

⁷⁶ На Каннском кинофестивале «Гран-при» и «Золотая пальмовая ветвь» – это разные призы, и именно последний считается главным.

⁷⁷ «Fédération internationale de la presse cinématographique» (фр.) – «Международная федерация кинопрессы». Специальный приз от этой профессиональной организации вручается на большинстве крупных киносмотров.

⁷⁸ Tarkovsky A. L'Art, le commerce et l'idéal (фр. «Искусство, коммерция и идеал») // Cenobio. Ноябрь-декабрь 1972. № 6.

эта их публикация стала едва ли не первой. Здесь же он декларирует и поэтическую природу кинематографа: «К сожалению, мы уже привыкли видеть в кинопроизводстве то, что более не претендует на звание искусства. Искусство – это поиск поэтического, морального и духовного идеала. Это прежде всего „поэтическая красота“, это материализация усилий духа художника, который пытается поднять себя на более высокий уровень по сравнению со своими современниками».

Лаконичные впечатления от поездки Тарковский внёс в дневник только 23 августа, хотя в Москву вернулся ещё 19-го: «Швейцария невероятно чистая, ухоженная страна, в которой хорошо тем, кто очень устал от суеты. Очень похожа на сумасшедший дом – тишина, вежливые сёстры, улыбки». Помимо Локарно, режиссёр с супругой побывали, как минимум, в Берне.

Тем временем в Москве произошла серьёзная кадровая перемена. 21 июля пост председателя Госкино вместо Романова заняла одиозная фигура, уже упоминавшийся Филипп Ермаш: «До сих пор [на посту в совете министров] он относился ко мне хорошо», – отметил Тарковский, и это важно запомнить.

Далее между делом Андрей упомянул, что «20-го [сентября] должен ехать в Италию». Его смущал состав делегации: «Страна хорошая, но компания – отвратительная: [Сергей] Герасимов, [Юрий] Озеров, [Даниил] Храбровицкий... Есть смысл ехать, решив ни о чём с ними не разговаривать. Просто улыбаться и говорить о пустяках».

Первое имя на страницах «Мартиролога» станет нарицательным: «Я всё-таки Тарковский, а Тарковский один, в отличие от Герасимовых, которым несть числа», – напишет режиссёр 29 января 1973 года, хотя в начале шестидесятых он вполне по-доброму отзывался о мэтре. Дело тут вовсе не в прямом конфликте, который тоже имел место. Этот человек воплощал для Андрея образ всего худшего в отечественных фильмах. Да, с одной стороны, он сам заявлял, что делает «советское кино», но каким Тарковский его видел? Многие ли согласись бы назвать его произведения советскими, если вкладывать в этот эпитет больше смысла, чем «выпущенные на отечественной киностудии»?

Справедливость упомянутой оценки нетрудно поставить под сомнение. К чести Сергея надо заметить, что он относился к молодому коллеге значительно лучше. Бесспорно другое: два режиссёра представляли собой разные полюса кинематографа. Именно разные, а не противоположные, поскольку таких полюсов множество и порой они соотносятся друг с другом витиеватым образом. Тем более удивительно, что по воспоминаниям⁷⁹ Натальи Бондарчук, злые языки уверяли Андрея: дескать, Герасимов «ворует» из его фильмов. Очень странно. Во-первых, чтобы разубедиться, достаточно даже поверхностного сравнения работ двух мастеров. Во-вторых, художественный метод главного героя настоящей книги вряд ли допускает возможность вероломного заимствования. Поразительно другое: сам Тарковский, похоже, в это искренне верил.

Однако было и то, что загадочным образом объединяло полярных мастеров. Например, Анатолий Солоницын. Начиная с «Рублёва», Андрей предполагал участие Солоницына в каждой своей картине, в том числе и образ Горчакова в «Ностальгии» будет писаться под него. А уж сколько ролей предназначались Анатолию в неснятых фильмах режиссёра! Но также и Герасимов специально для Солоницына писал главную роль в ленте «Любить человека» (1972) и даже признавался⁸⁰, что если бы тот не смог сниматься, то картины бы не было. Проверить это уже невозможно, артист принял участие в этой работе к удовольствию множества зрителей. Что же касается взаимоотношений на площадке, то, несмотря на то, что мемуары Сергея и Анатолия наполнены взаимными дифирамбами, не всё было гладко.

⁷⁹ Бондарчук Н. Встречи на «Солярисе» // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

⁸⁰ Солоницын А. Я всего лишь трубач... Нижний Новгород: Деком. 2000.

Сам же Солоницын идентифицировал себя исключительно в качестве «артиста Тарковского», находя в этом едва ли не предназначение. Безусловно, он принимал и другие предложения – в конце концов, нужно было кормиться, ведь Андрей так мало работал – но всякий раз Анатолий переживал, как отреагирует его мастер. Не прогневается ли? Кстати сказать, это касалось и иных «любимых актёров». Маргарита Терехова, например, очень близко к сердцу приняла, когда Тарковский крайне резко высказался о её участии в фильме «Д'Артаньян и три мушкетёра» (1978). Что же касается Солоницына, то его переполняли особые опасения после съёмки в картине Николая Губенко «Из жизни отдыхающих» (1980). Так или иначе, в следующей ленте своего мастера Анатолий уже сниматься не будет.

В неприятии Тарковским Герасимова имел место и личный момент, связанный с «Рублёвым». Сергей тогда не помог, хотя младший коллега на него очень рассчитывал. Для того, чтобы надеяться на участие мэтра, вновь имелись не только профессионально-цеховые основания: много лет Андрей дружил с приёмным сыном Герасимова – писателем Артуром Макаровым. Тарковский высоко ставил его прозу, но впоследствии они тоже разошлись бесповоротно.

То, что Сергей не оказал помощь – неоспоримый факт. Впрочем, он никак и не навредил фильму, не нанёс такого урона, как, скажем, Григорий Александров «Зеркалу», заявивший, что «это не то направление, которое надо поддерживать». «Вина» Герасимова – лишь неучастие. Но, опять же, довольно быстро Тарковский убедил себя, будто именно Сергей – главный виновник того, что «Андрей Рублёв» лёг на полку. Дескать, он – один из наиболее влиятельных советских кинематографистов – интриговал и специально старался погубить эту работу, движимый завистью. Причина зависти казалась совершенно очевидной: вновь итальянские события! Картина «Люди и звери» тоже была в программе Венецианского кинофестиваля, и там мэтр с треском проиграл вчерашнему студенту!.. Дополним: вчерашнему студенту ВГИКа, который с 1986 года будет носить имя Герасимова.

На самом деле, с «Рублёвым» больше всех помог Козинцев, которого Тарковский называл своим «единственным и верным покровителем»⁸¹. Эпитет «единственный» выбран, быть может, сгоряча, после того, как учитель Андрея, Михаил Ромм, тоже не поддержал его работу, чего ученик не смог забыть никогда. Конечно, на самом деле режиссёру в борьбе за эту картину помогали очень многие. Особенно заметным было участие Евгения Суркова, а также искусствоведа и философа Георгия Куницына, который, помимо прочего, организовал встречу Тарковского с Леонидом Ильичёвым – крупным партийным деятелем, секретарём ЦК КПСС, председателем идеологической комиссии и заместителем министра иностранных дел. По сути, именно Ильичёв являлся «автором» хрущёвской антирелигиозной кампании, что, казалось бы, вряд ли позволяло рассчитывать на его одобрение духовного кинематографа Андрея. Однако, в отличие от большинства крупных советских управленцев, Леонид был человеком высокообразованным – философом, педагогом и действительным членом Академии наук, потому упомянутая встреча имела большое значение и множество последствий.

Сурков тоже был рад помочь всегда, и делал это неоднократно: лоббировал выход «Рублёва» где мог, передавал письмо режиссёра Брежневу, сам писал в ЦК, устраивал специальный показ фильма для комиссии, в которую, кстати сказать, входил и Ермаш. Последнему, заметим, картина тогда понравилась, но Госкино в то время ещё возглавлял его предшественник Романов. Сурков пытался организовать выпуск ленты так, чтобы избежать общего обсуждения, которое было бы весьма болезненным для Тарковского. Впрочем, обсуждение состоялось, и именно на нём Ромм не поддержал своего ученика.

Не лучше чем к Герасимову, Тарковский относился к покойному Эйзенштейну, всячески отвергая и порицая его «монтаж аттракционов». Здесь вновь имелась и личная причина: когда «Рублёва» не выпускали на экраны, заявляя, в частности, об излишнем натурализме,

⁸¹ «Я часто думаю о Вас...» Из переписки Тарковского с Козинцевым // Искусство кино. 1987. № 6.

Андрей приводил начальству пример «Броненосца „Потёмкина“» (1925) с его легендарными сценами, показывающими червивое мясо или вытекающий глаз. Приходится признать, сам Тарковский был не чужд приписываемой им коллегам зависти. Почему Эйзенштейну можно, а ему нельзя? Примечательно, что директором курсового фильма Андрея и Александра Гордона «Сегодня увольнения не будет» являлся Александр Котошев – администратор многих работ Эйзенштейна, включая «Броненосец „Потёмкин“», «Стачку» (1924), «Октябрь» (1927) и другие.

Тарковский не всегда озвучивал этот вопрос – почему другим можно, а ему нет? – но стоял он для режиссёра постоянно и остро, особенно если дело касалось хороших знакомых. Когда Отар Иоселиани и Андрей Кончаловский начнут жить и работать за рубежом, у них с этим, казалось бы, возникнет гораздо меньше проблем. Тарковский станет сильно переживать и по этому поводу. Однако особенно вопрос «справедливости» беспокоил режиссёра в связи с Сергеем Бондарчуком.

Наталья Бондарчук в ходе упомянутой поездки на Апеннинский полуостров записала в дневнике⁸²: «Дала интервью итальянскому телевидению, говорила об отце, Герасимове и Тарковском. „Их объединяет интерес к жизни человеческого духа“, – может быть, наивно пыталась я объединить трёх таких разных художников». Вряд ли это более наивно, чем их резко противопоставлять. В натянутых отношениях с Сергеем тоже периодически возникали личные мотивы: в своё время Бондарчук не возьмёт на свой актёрский курс во ВГИКе Ольгу Кизилову, падчерицу Тарковского. С другой стороны, ситуацию обостряли отношения Андрея с его дочерью.

Так или иначе, во второй раз главный герой настоящей книги отправился в Италию 20 сентября 1972 года, провёл там без малого две недели, но к дневнику вернулся лишь три месяца спустя, 23 декабря, дав до обидного краткий очерк своего масштабного путешествия. За это время он побывал не только на Апеннинском полуострове, но также в Бельгии, Люксембурге и Франции. В первой стране он посетил, как минимум, Брюгге и Брюссель, где, в частности, наведёлся в дом-музей Эразма Роттердамского (rue du Chapitre, 31), расположенный в Андерлехте – одной из девятнадцати коммун, образующих столичный регион. Тарковский чрезвычайно интересовался жизнью и творчеством «князя гуманистов», потому воспользовался случаем.

Заметим, что этот дом был «назначен» музеем голландского мыслителя. Здание принадлежало другу Эразма, который лишь останавливался здесь проездом в 1521 году. По одним источникам учёный провёл в нём около пяти месяцев, по другим – значительно меньше. Иными словами, он не жил здесь на постоянной основе, и при его скитальчестве подобных домов в Европе можно насчитать немало.

В Бельгии Тарковский, страстный любитель живописи и коллекционер редчайших импортных альбомов, не мог не сходить в художественные музеи. Он смотрел картины Ганса Мемлинга, Яна Ван Эйка и Питера Брейгеля Старшего, чья работа «Охотники на снегу» или «Зима»⁸³ занимает важное место в только что законченном «Солярисе». Кстати сказать, по воспоминаниям⁸⁴ Михаила Ромадина, не в смысле цитат, но в плане композиции в этой ленте за живописный ориентир Андрей принял полотна Витторе Карпаччо – его многочисленные набережные Венеции, которые режиссёр некоторое время назад наблюдал воочию, а также картину «Святой Себастьян» Антонелло да Мессины. Влияние последней в фильме заметить не удастся – фигура пронзённого стрелами святого в коридоре станции не появляется, но это был

⁸² Бондарчук Н. Единственные дни. М.: АСТ, Астрель, Редакция Елены Шубиной. 2010. С. 95.

⁸³ Брейгель задумал цикл из шести полотен, изображающих разные времена года, в который входит и картина, получившая название «Охотники на снегу». Заметим, что из шести сохранилось лишь пять работ.

⁸⁴ Ромадин М. Кино и живопись // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус. 2002.

важный для Тарковского образ, визуализацию которого можно увидеть на рисунках Ромадина к «Солярису».

На композиционные решения Брейгеля Андрей будет опираться и в следующей ленте «Зеркало», на которую уже вполне могла повлиять упомянутая бельгийская прогулка. Заметим, что воочию полотно «Охотники на снегу» режиссёр так и не увидел, поскольку оно выставлено в Музее истории искусств в Вене. Какие именно экспозиции посетил Тарковский, трудно сказать, но, почти наверняка, не обошёл вниманием брюссельские Королевские музеи изящных искусств.

Во Франции Андрей вновь оказался в Париже, который, как и прежде, вызвал восхищение: «[Город] прекрасен. В нём чувствуешь себя свободно: ни ты никому не нужен, ни тебе никто». Удивительные слова, если принять во внимание будущую судьбу режиссёра и то, какую роль столица Франции сыграет в его жизни и смерти. Словно именно там-то он нужен и был, там и нашёл последний приют.

Однако вернёмся к Италии. Нужно сказать, что теперь страна Тарковскому «не понравилась... То ли из-за компании, то ли потому, что на этот раз она показалась сладкой, открыточной (мы были в Сорренто и Неаполе). Рим же меня потряс. Это поразительный город. Если на срезе других городов заметны годовые кольца, то в нём – лишь кольца десятилетий, а может быть, даже эпох».

Режиссёр написал всего несколько предложений, но за ними стоит множество событий. Огромная делегация кинематографистов из СССР прибыла на дни советского кино в Сорренто. Слова Андрея про плохую компанию немного удивляют: может сложиться впечатление, будто они летели вчетвером с Герасимовым, Озеровым и Храбровицким. Бондарчук, кстати, тоже был. Но ведь на самом деле в группу входили и близкий институтский товарищ Тарковского Василий Шукшин с супругой, и Иннокентий Смоктуновский, которого режиссёр ценил и неоднократно собирался привлечь к работе, хотя до дела дошло только в «Зеркале». Вновь его сопровождали Наталья Бондарчук и Донатас Банионис, они вместе представляли «Солярис». Были актрисы Лариса Голубкина, Вия Артмане, Маргарита Володина, Инна Макарова⁸⁵, Людмила Гурченко, которые хоть Андрея и мало интересовали, но вряд ли могли вызвать резкую идиосинкразию. Присутствовал Леонид Гайдай, к нему Тарковский относился скептически, Юрий Ильенко, к которому – скорее хорошо. Был Марлен Хуциев, с ним у Андрея сложились непростые отношения. С одной стороны, режиссёрскую практику он проходил на его картине «Два Фёдора» (1958), а потом ещё и снимался в «Заставе Ильича» (1964). Но позже Хуциев попал в художественные советы, рассматривавшие картины Тарковского, и они перестали общаться⁸⁶. Поехал Сизов. Из тех, кого Андрей сильно недолюбливал, присутствовал ещё, пожалуй, Станислав Ростоцкий. Названные – это далеко не полный состав делегации. Компания была огромная и включала в том числе вполне «рукопожатных» для режиссёра людей. Но обо всём по порядку.

На этот раз группа прилетела не в Рим, а в Неаполь. Впрочем, осмотр самого города был запланирован не на первый день визита, потому о нём поговорим чуть позже. Вообще, культурная программа советских гостей была чрезвычайно насыщенной. Тем удивительнее, что Тарковский в дневнике не удостоил её никакого комментария.

22 сентября делегация отправилась в Помпеи. Имеется в виду, безусловно, не существующий поныне город Италии, а притаившийся внутри него один из крупнейших памятников древнего мира – останки поселения, история которого началась в IX веке до н. э. и закончилась из-за извержения Везувия 24 августа 79 года.

⁸⁵ Присоединилась к делегации позже, 25 сентября.

⁸⁶ Есть очень характерная дневниковая запись от 18.02.1973: «Не знаю почему, но меня последнее время стал чрезвычайно раздражать Хуциев».

О судьбе Помпей до катастрофы достоверно неизвестно почти ничего, хотя бытует ряд весьма правдоподобных домыслов. Некогда здесь жили самые разные древнеитальянские племена, но на постоянной основе обустроились конкретно оски. Позже городом владели этруски, греки, самниты, римляне, и всегда Помпеи занимали высокое положение – место слыло богатым, было наполнено храмами, манило аристократию. Объясняется это, в первую очередь, его географическим положением на Аппиевой дороге, идущей из Рима на юг, ключевом торговом пути всего полуострова.

Как водится, чрезмерный достаток культивировал разврат и жестокость. Забегая вперёд, скажем, что эротические рисунки сейчас являются одной из самых известных достопримечательностей Помпей, делегации кинематографистов они были предъявлены. Об этом в своих воспоминаниях пишет, например, Банионис⁸⁷: «Мы знали, что там можно посмотреть фрески с неприличными сценами. Наша советская группа была разделена на две части по половому признаку, то есть на мужскую и женскую. Первыми „запустили“ поглядеть на пикантные фрески, как и полагалось, женщин, а мы, мужчины, остались ждать. Вия Артмане, выйдя, спокойно произнесла: „Там нет ничего нового“. Когда туда попали и мы, режиссёр с Украины Юрий Ильенко, посмотрев фрески, сказал: „Ну что тут все говорят – фрески, фрески. Вот у нас в Москве на Казанском вокзале в мужском туалете – вот там уж фрески так фрески!“»

Что до жестокости, то помпейская арена стала одной из крупнейших площадок гладиаторских боёв. В «Анналах» Тацита описаны события 59 года, когда сражение «идуших на смерть» переросло в масштабную поножовщину на улицах. В результате случилось неслыханное – сенат не только наказал виновников, но и запретил кровавые зрелища сроком на десять лет. Впрочем, решение сената было отменено уже спустя три года.

⁸⁷ Банионис Д. Я с детства хотел играть. М.: АСТ-Пресс Книга. 2006.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.