

Георгий Богемский

Вспоминая Висконти

Так же, как город его юности Милан, который был много веков точкой столкновения, соперничества и противоборства двух народов, двух цивилизаций, талант самого Лукино Висконти, как мы уже говорили, питало богатство двух культур: латинской и германской. Его душу и ум волновали проблемы истории, политической, общественной, художественной жизни обоих народов. Однако культурные, художественные, вообще духовные интересы Висконти были много шире. Когда-то он просил начертать на его памятнике: «Он любил Шекспира, Чехова и Верди». Интересно, не забыто ли это пожелание? Но к названным трем великим именам, которые были в самом деле путеводными для всего творчества режиссера в кино, на драматической и оперной сцене, мы вправе — о чем уже говорилось — добавить Достоевского и Томаса Манна, Вагнера и Малера. Висконти владел всем богатством мировой культуры, был художником европейского масштаба и ощущал себя таковым. И, думается, недалеко время, когда он, художник-реалист и антифашист, займет свое место не только среди великих итальянцев, но и в пантеоне крупней-

ших мастеров мировой культуры. То, что он сформировался под влиянием не только западноевропейской, но и русской культуры, для нас, разумеется, особенно интересно. Тема «Висконти и русская культура» достойна стать предметом специального изучения.

Висконти с искренней радостью приезжал в нашу страну, он глубоко знал и любил — наряду с великой русской классикой прошлого — классику советского киноискусства. В 1952 году, отвечая на анкету Бельгийской синемаатеки, Висконти внес в свой список «десяти лучших фильмов всех стран и народов» «Броненосец «Потемкин» и незавершенную работу «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна, высоко ценил фильмы и труды Всеволода Пудовкина. А в 1961 году, будучи членом жюри II Московского кинофестиваля, он говорил Сергею Юткевичу, который был председателем жюри, о том, что участие в Московских фестивалях стало одним из самых больших событий его жизни как художника. О волнении, испытываемом им, когда он приезжает в Москву, Висконти говорил и мне в той беседе на аэродроме в 1963 году, когда мы вспоминали первые месяцы после освобождения Рима и наше знакомство в Советском посольстве, где неизменными гостями на праздничных приемах бывали молодые прогрессивные кинематографисты — те, кого потом стали называть «отцами неореализма».

Висконти по праву считался лучшим в Италии постановщиком и истолкователем пьес Чехова (а Чехова там играли и поныне играют часто). Его постановки «Трех сестер» (1952) и «Дяди Вани» (1955), в которых он сохранил любовную верность традициям МХАТа, вошли в историю итальянского театра. В обоих спектаклях выступал Марчелло Мастоляни, открытый для театра Лукино Висконти и названный критикой лучшим в Италии чеховским актером. Когда-то большой интерес вызвал и поставленный Висконти спектакль по «Преступлению и наказанию». В его фильмах — и не только в проникновенной экранизации «Белых ночей» (с Марчелло Мастоляни, Марией Шелл и Жаном Марэ), где дей-

стве было перенесено в Италию, и призрачные пейзажи Петербурга заменились туманными набережными и заснеженными мостиками Ливорно (единственного города Италии, в котором на редкость нет ничего итальянского), — мы тоже не раз ощущали мотивы Достоевского. Это и своеобразная трансформация князя Мышкина в образе Рокко в «Рокко и его братьях», и «ставрогинские» мотивы «Гибели богов», и другие, менее очевидные, ссылки и «цитаты» из русского писателя. А в финале «Смерти в Венеции» звучит — по-русски! — проникновенная колыбельная Мусоргского, словно оплакивающая смерть героя и как бы возвещающая приближение новой эпохи, которая начнется там, откуда в Италию пришла эта песня. Так в фильме Висконти прозвучал русский мотив, прозвучал в прямом смысле слова, и рядом с Верди, Вагнером, Малером в его творчестве занял место Мусоргский.

Однако не всякое обращение Висконти к темам, мотивам, сюжетам неитальянской культуры было плодотворным. И этому большому художнику довелось познать горечь неудачи. Случилось это в 1967 году, когда Висконти экранизировал роман французского писателя и философа Альбера Камю «Чужой». Фильм получился поверхностным, холодным, перевод романа на язык кино выполнен был со слишком дотошной точностью и выглядел не более чем иллюстрацией. Причин и объяснений неудачи было достаточно. Фильм готовился в момент, когда на Западе поднималась волна молодежного протеста и рабочего движения, и герой его, по замыслу Висконти, должен был предстать бунтарем, восстающим против существующего социального порядка, предтечей молодых испровергателей конца 60-х годов: Кроме того, режиссер намеревался усилить мотив освободительной борьбы алжирцев против французских колониалистов, лишь намеченный в романе, написанном в 1944 году: ведь фильм адресован зрителям, которые уже прекрасно знают, что произошло в Алжире впоследствии, говорил Висконти. Однако режиссер натолкнулся на решительное сопротивление со стороны вдовы писателя, настаи-



«Самая красивая»

вавшей на сохранении абсолютной верности тексту романа, не позволявшей менять ни строчки. А продюсер торопил с началом съемок и тоже был несговорчив. Висконти пришлось выкинуть сценарий и согласиться снимать «прямо по роману». Получилась буквальная экранизация, дословная «иллюстрация романа», как режиссер с горечью называл свою работу.

К тому же Ален Делон, которого Висконти прочил на главную роль, поссорился с продюсером, и вместо Делона был приглашен Мastroяни, подходящий, по мнению режиссера, для данного образа куда меньше... Словом, «Чужой» стал фильмом, который Висконти не признавал своим...

Когда после смерти Висконти итальянское телевидение показало в ходе посвященной его творчеству ретроспективы этот фильм, некоторые кинокритики даже протестовали, считая это оскорблением памяти режиссера, всегда отказывавшегося от «Чужого».

Возможно, причины неуспеха коренились глубже: обращение к роману Камю гуманиста Висконти — художника, которому внутренне были чужды и философия экзистенциализма, и опустошенный, равнодушный герой «Чужого», и не могло привести к иному результату.

Нельзя забывать, однако, и о том, что при всей широте своих культурных интересов и вкусов, при всем интернационализме в понимании культуры, при всем общем европейском кругозоре, при всем стремлении быть исследователем общечеловеческих чувств и проблем, общезначимых исторических событий, Висконти всегда оставался художником глубоко национальным. Наибольших высот реализма, наибольшей четкости марксистского в своей основе анализа он достиг в произведениях, затрагивающих самые жгучие проблемы современной итальянской действительности. Проблемой номер один для Висконти была, как мы видели, фашистская опасность, необходимость борьбы с фашизмом. Проблемой номер два — извечный южноитальянский вопрос. Третьей проблемой — по сути своей не менее современной — осмысление эпохи Рисорджименто и ее наследия, в котором социальная тематика переплеталась с темой национально-освободительной борьбы.

В фильме неореалистов всегда важное место занимала Сицилия, где особенно наглядно проявлялись все болезни и беды Италии: нищета, отсталость, власть помещиков-латифундистов и стоящей на страже их интересов мафии, произвол оптовиков-перекупщиков, богатейших за счет труда крестьян и рыбаков.

...Первый просмотр фильма «Земля дрожит», снятого Висконти в 1948 году на Сицилии, происходил в Риме, на Виа дельле Боттеге оскуре, в только что выстроенном внушительном здании ЦК Итальянской коммунистической партии. Деньги на съемки фильма режиссеру дала партия — 6 миллионов лир, сумму весьма скромную, но достаточную для производства документального фильма о жизни сицилийских рыбаков, поскольку первоначально лента и была задумана как документальная (когда денег не хватило, Вис-

контти продал доставшиеся ему в наследство от матери драгоценности и картины). В процессе работы был создан почти трехчасовой фильм, принципиально новый по своей природе: игровой и документальный одновременно, все роли в котором исполняли рыбаки селения Ачитрецца. Этот фильм, который должен был составлять лишь первую часть огромного триптиха, лишь его так называемый «морской эпизод» (два последующих «эпизода» должны были повествовать о борьбе крестьян и рабочих-шахтеров, но их так и не удалось снять), стал одним из самых значительных произведений неореализма. В нем в наиболее чистом виде проявилась эстетика и стилистика этого направления. Теперь это — классика мирового кино, его изучают кадр за кадром в киноинститутах всего мира. А тогда даже в зале, до отказа набитом друзьями и единомышленниками режиссера, фильм вызвал поначалу недоумение. К тому же многие — вернее, подавляющее большинство присутствующих — просто не понимали ни слова. Со мною рядом специально сел один товарищ родом с Сицилии, чтобы переводить с диалекта на итальянский. Ибо, как говорилось в начальных титрах фильма, «жители Ачитреццы для выражения своих чувств — протеста, боли, надежды — пользуются своим языком, языком бедняков: сицилийским диалектом. Итальянский язык на Сицилии — это не язык бедняков». Понимать картину отчасти помогало то, что отдельные ситуации, отношения внутри семейства Валастро навеяны романом Верги «Семья Малаволя», хорошо известным в Италии. Но хотя не все диалоги были поняты собравшимися, хотя многие нюансы несомненно ускользнули от них, изобразительная сила этого сурового повествования о драматической судьбе бунтаря Нтони Валастро и его семейства была так велика, что зал по окончании фильма разразился бурей аплодисментов. Социальная тема звучала во весь голос в работах неореалистов и раньше, но сейчас, с картиной «Земля дрожит», в итальянское кино впервые вошла тема классовый борьбы. И хотя рыбак Нтони в первой схватке потерпел поражение, он осознал обречен-

ность своего бунта в одиночку и уже готов для организованной борьбы, которая только и может привести к победе — и сицилийских рыбаков, и всю трудовую Италию. Такой главный вывод фильма, и он был тогда понят: и на первом просмотре в ЦК ИКП, и прогрессивной критикой, и зрителями-трудящимися. Висконти был прав, когда во время одной из встреч, состоявшейся в Народном доме в Милане, говорил: «Я рад, что именно рабочие поняли идею моего фильма: в нем нет поражения, в нем есть вера в победу, которая будет победой не только одного Итони, а всех трудящихся».

Именно поэтому фильм (в прокат он попал в несколько урезанном виде и с закадровым переводом на итальянский) был встречен с такой бешеной злобой буржуазной публикой. Франческо Рози, который начинал помощником у Висконти на этом фильме, теперь вспоминает: «Наконец мы дождались показа фильма на фестивале в Венеции. Незабываемый вечер. Мне пришлось провести его в кабинет механика, так как Висконти приказал мне не отходить от аппаратуры, чтобы проверять уровень звука и следить, как бы механик не спутал части... Висконти и Д'Анджело (продюсер фильма.— Г. Б.) были в белых полотняных костюмах, но их лица были еще белее, чем их костюмы. У Висконти — от волнения, как будет принято его произведение, у Д'Анджело — потому, что он наверняка думал о кредите, полученном в «Сицилийском банке»... В зале фильм вызвал нечто невообразимое. Крики, свист, протесты всевозможного рода и личные оскорбления по адресу Висконти. Почему? Это вечная история на фестивалях с такого рода публикой, но тут дело было еще и в том, что фильм поставил «выродившийся буржуа», человек, позабывший о своем происхождении и «предавший» свой класс... То были времена, когда христианско-демократические правители ополчились на итальянское кино за то, что оно вынесло стирать «грязное белье» за ворота, из дома, на яркий свет, показало это грязное белье за границею.

Времена слепцов! Ведь если подумать, итальян-



«Рокко и его братья»

янское кино — это чуть ли не единственное, что придавало и поныне придает достоинство нашей стране за рубежом и внушает к ней доверие».

Француз Жорж Садуль, один из виднейших кинокритиков тех лет, назвал фильм «Земля дрожит» «великим произведением реализма, построенным, как роман, и, в отличие от других фильмов того периода, свободным от сентиментальности».

Со времени премьеры фильма «Земля дрожит» прошло больше десяти лет. За это время Висконти поставил три очень разных картины. Это были «Самая красивая» с Анной Маньяни в главной роли, повествующая о большой материнской любви и сатирически (единственный случай в фильмах Висконти!) рисующая мирок итальянского кино, в который проникли голливудские нравы, «Чувство» и «Белые

ночи». В это же время Висконти укрепился в своей славе одного из ведущих театральных режиссеров, ставя на сценах Рима, Милана, Парижа пьесы классического и современного репертуара. И вот — в 1960 году — он вновь вернулся к теме итальянского Юга.

Вряд ли какой-нибудь другой итальянский фильм подвергался таким поистине фантастическим преследованиям, как «Рокко и его братья». Клерикальная печать поносила на все лады и картину и ее создателя; не в меру ретивые полицейские врывались в аппаратные в кинотеатрах и замазывали некоторые кадры особой краской; под нажимом правящих кругов лента не получила премии на Международном кинофестивале в Венеции (ей предпочли спекулятивный фильм Андре Кайята «Переход через Рейн»). Эти гонения вызвали глубочайшее возмущение всей прогрессивной общественности. Сергей Бондарчук, голосовавший за присуждение фильму Висконти главной премии, вышел из состава жюри, и советская делегация в знак протеста покинула Венецию. В результате разразившегося скандала директор фестиваля мракобес Лонеро был вынужден подать в отставку.

В большой статье в коммунистическом журнале «Вие Нуове», опубликованной в связи с выходом фильма, Висконти рассказал, как он от увлечения романами Верги пришел к осознанию огромного значения для Италии «южного вопроса», которое ему раскрылось в марксистских работах Антонио Грамши. Свою статью Висконти назвал «Следующий шаг после рассказа о семье Малаволя». Действительно, фильм «Рокко и его братья» стал для режиссера следующим — и очень важным — шагом в исследовании средствами киноискусства «южного вопроса», а также нового его аспекта: психологии южноитальянских крестьян, эмигрировавших в поисках куска хлеба на Север и столкнувшихся с новыми для них условиями жизни в большом капиталистическом городе, с действительностью, не менее жестокой, чем та, от которой они бежали (сколько фильмов об этих внутринальских и «настоящих» эмигрантах — крестьянах из южных деревень — мы видели с тех

пор на экране: «Убийство из-за любви», «Хлеб и шоколад», «Все в порядке, ничего не устроилось», «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» и много, много других. Но открыл эту тему для всего итальянского кино именно Висконти). Предоставим слово самому режиссеру. Он писал:

«Мифологическое мировоззрение, которым проникнуты романы Верги, уже не удовлетворяло меня. Я испытывал настоятельную потребность выяснить, в чем историческая, экономическая и социальная трагедия, которую переживает наш Юг. Читая Грамши, я понял истинную сущность того противоречия, которое лежит в самой основе этой трагедии и ищет своего разрешения. Грамши поразила меня остротой своего исторического и политического анализа, в его работах я нашел объяснение характерных особенностей Южной Италии как следствия глубокого социального разрыва, превратившего Юг в рынок колониального типа для господствующих классов Севера. Я нашел в работах Грамши, основателя Итальянской коммунистической партии, то, чего нет ни в одном другом исследовании, посвященном проблемам Юга: указание на реальное практическое решение этих проблем в свете общей проблемы единства нашей страны — решение, которое создаст союз между рабочими Севера и крестьянами Юга в борьбе против власти аграрно-индустриального капиталистического блока».

Эту пространную цитату стоило привести для того, чтобы показать, как глубоко пахал Висконти, как научно обоснованно он подходил к работе над этим своим фильмом. В самом деле, заслуживает уважения принципиальность, с которой он увидел и оценил одну из важнейших сторон «южного вопроса», — что это не только вопрос социально-экономического развития Юга, но и вопрос о союзе крестьян Юга — миллионов Рокко и его братьев — с рабочими промышленного Севера. Только в этом союзе залог подлинно прочного единства Италии, фактически так и не введенного до конца в период Рисорджименто и в последующие десятилетия, в этом же — проблема пополнения рядов рабочего класса

«Одержимость»



и его сознательного авангарда за счет вчерашних отсталых крестьян, пришедших в город из голодных южных деревень. Этот вопрос имеет и ныне — почти двадцать лет спустя после фильма «Рокко и его братья» — первостепенное значение в практической работе итальянских коммунистов и профсоюзов. И заслуга Висконти в том, что он, заглядывая во многом вперед, уловил чутьем художника все значение этой стороны проблемы Юга, попытался с прогрессивных и научно точных позиций осветить ее в своем творчестве.

Обращение к марксистской теории помогло в те годы Висконти не поддаться обману «экономического чуда». За пышными витринами столицы этого «чуда» — Милана художник разглядел искусственный характер «процветания». Он не поверил и в то, что строительство нескольких автострад и роскошных отелей для туристов преобразит нищий Юг...

Герои многопланового социального киноромана — братья Пафунди (в сценарии — Паронди), приехавшие из далекой Лукании в туманный, дымный Милан. Трое из них терпят поражение в столкновении с жестокой дейст-

вительностью капиталистического города. Ни необузданная животная сила Симоне, ни обязательский эгоизм Винченцо, ни доброта и самоотречение Рокко не в силах изменить жизнь. Будущее принадлежит двум младшим братьям: юному Чиро и еще подростку Луке, который извлечет уроки из жизни братьев и пойдет вслед за Чиро.

Не ангелоподобный Рокко, а именно Чиро — подлинный герой фильма, хотя, как нередко случается с «положительными героями», образ его несколько схематичен и недостаточно разработан. Но все же симпатии Висконти всецело на его стороне.

«Ключ к пониманию духовных и психологических конфликтов всегда надо искать, — писал Висконти, — в социальной действительности. Финал «Рокко» символичен и выражает мои взгляды на судьбу Южной Италии. Чиро, один из героев фильма, говорит младшему из братьев о будущем родного края, и это будущее рисуется по существу таким, как его предвидит Грамши».

Пусть образ рабочего паренька Чиро, осознавшего, что он — часть рабочего класса и

что нельзя бороться за свои права в одиночку, был еще только заявкой на создание образа сознательного борца-пролетария, того Героя с большой буквы, в котором так нуждалось прогрессивное кино Италии. Но об этой заявке нельзя забывать, тем более что была она в итальянском кинематографе первой. Помимо всех прочих его достоинств и аспектов — здесь мы оставляем в стороне сюжетные перипетии этого занимательного киноромана и его любовно-психологическую линию, — фильм «Рокко и его братья» явился важным этапом в становлении рабочей темы — именно в этом направлении он развивал традицию неореализма.

Вместе с тем этот многоплановый социальный кинороман не был свободен от существенных недостатков. Одним из них был натурализм многих сцен, некоторое любование жестокостью (более всего возражений вызывала сцена убийства Нади), казалось бы, неожиданные для Висконти. Здесь, возможно, сказались еще одно влияние — рассказов Джованни Тестори, бытописателя миланской жизни тех лет. Указывали, в частности, покойный философ-эстетик Е. Вейцман, и на фрейдистские мотивы в обрисовке героев фильма, трагедия которых отчасти превращается в трагедию абстрактных характеров (Рокко — Мышкин олицетворяет добро, а Симоне — Рогожин зло), а в психологическом оправдании их поступков на первый план выступает инстинктивно-подсознательное начало.

В итальянской критике фильм вызвал острые споры об оптимизме и пессимизме в искусстве. Режиссера обвиняли в пессимизме — уж больно безысходны были некоторые сцены фильма. Но Висконти решительно отклонял эти упреки. «Пессимизма в фильме нет, — говорил он. — Глубокое проникновение в реальную жизнь закаляет волю, усиливает заряд оптимизма и революционности». Свою позицию он назвал «историческим оптимизмом». Такой оптимизм — по мысли Висконти — зиждется не на самообмане, не на уходе от трагических противоречий действительности, а на бесстрашном исследовании этих противоречий и на воле, стремлении к их преодолению

(здесь, по существу, Висконти исходит из известного положения Антонио Грамши: «пессимизм разума — оптимизм воли»).

Эту мысль режиссер развил в интересной статье, опубликованной в 1961 году в Москве в журнале «Новое время». Спор об «оптимизме» и «пессимизме» в искусстве, подчеркивал в ней Висконти, лишен смысла. Дело в социальной и гуманной направленности художественного произведения, в его идейной основе. «Произведение внешне может быть абсолютно оптимистическим, но по своему содержанию являться, в сущности, реакционным. Примером тому бесчисленные фильмы, которые выпускает Голливуд, а также и многие кинокартины так называемого «розового неореализма» в Италии. Произведение может быть проникнуто болью и пессимизмом, присутствующим в поведении его персонажей, но по сути выражать яростное стремление вырваться из той атмосферы мрака и тоски, в которой, в силу объективных и субъективных причин, очутились эти персонажи... Я не знаю, удалось ли это мне, но таково было мое намерение в фильмах «Земля дрожит», «Чувство», «Рокко и его братья».

И в другом месте: «Дрожжи истории, ее горячая кровь — это гражданский пафос и общественная мысль. Это вдохновляло меня и в работе над «Рокко». Я поставил в центр своего фильма эту семью не потому, что она представляет колоритный материал, а потому, что стремлюсь не только взволновать зрителя, но и помочь ему осмыслить социальную действительность»...

Как пример преодоления лжепроблемы выбора между «оптимизмом» и «пессимизмом» Висконти приводил фильм Григория Чухрая «Чистое небо»: «Это рассказ нежный и горький, печальный и радостный. Моменты отчаяния чередуются в нем с моментами светлой надежды. Но главное — в нем нет никакой риторики, лакировки, ибо Григорий Наумович Чухрай сумел воспеть новое чувство социалистической ответственности и сознательности, опираясь — не искажая их — на типические факты пережитого в действительности». И заканчивал: «Счастлив режиссер,

имевший возможность развить такую тему в творческом сотрудничестве с обществом, в котором он живет»...

Через два года после «Рокко», в 1962 году, Висконти создал произведение, в котором соединились различные линии и мотивы его творчества: патриотическая тема, тема национально-освободительной борьбы, которая в лентах о современности выступала как антифашистская; глубокий анализ сложных социально-исторических проблем итальянской — и в первую очередь южноитальянской — жизни; раздумья о единстве Италии... Впервые у Висконти в том фильме прозвучали горькие нотки одиночества стареющего, умудренного опытом человека, сознающего неизбежность своей участи, необходимость уступить дорогу молодым поколениям, элегически жалеющего о расставании с молодостью, с прошлым — не только идиллическим, изысканным и благородным, но и бурным, пронизанным борьбой за социальную справедливость и независимость родины. Сегодня мы видим, что в образе героя «Леопарда» старого князя Фабрицио Салины уже было кое-что и от героя «Смерти в Венеции», и — еще больше — от Профессора из «Семейного портрета», и в известной мере, возможно, — от самого Висконти... Принадлежащий к древнему роду аристократ князь Салина предвидит неизбежную смерть своего класса, с полным сознанием исторической необходимости он уступает место буржуазным политикам, дельцам, стяжателям («шакалам», как он их называет), претендующим на роль протагонистов в наступающий новый период истории. Он отходит в сторону спокойно, несуетливо, но взирает на них с брезгливостью...

По своей структуре эта огромная фреска итальянской жизни на переломе двух эпох была вновь «семейной сагой», историческим романом, действие которого происходило вновь, как и в фильме «Земля дрожит», на Сицилии.

Необычна была судьба книги, которую Висконти положил в основу фильма, — знакомого советским читателям романа «Леопард» Джузеппе Томази ди Лампедузы. Автор ее —

непрофессиональный писатель, сицилийский аристократ, проведший жизнь на дипломатической службе за границей. Рукопись романа — одного из самых примечательных произведений послевоенной итальянской литературы — была найдена и опубликована только после его смерти. Это широкое историческое полотно. В центре произведения — высадка на Сицилии гарибальдийцев, боровшихся за изгнание чужеземцев и объединение Италии. Фильм Висконти — это, скорее, не экранизация, а свободное переложение романа. Размышления о причинах, обуславливающих ход исторического развития в ту эпоху, которые подсказали Лампедузе наиболее удачные страницы его романа, Висконти использовал для глубокого и безжалостного анализа того конкретного исторического момента, когда положение на Сицилии, казалось, должно было измениться к лучшему, но все осталось, как прежде. Лучше исторических работ «Леопард» Висконти показывает, как сначала политическое — освободительное — движение сочеталось с социальным — крестьянским и как потом те, кто называл себя либералами, оказавшись перед угрозой крестьянского восстания, стали его душить, предав дело свободы.

Сосредоточив главное внимание на психологии героев, режиссер создал масштабные и яркие образы. Фильм воскрешал стиль и колорит итальянской живописи той эпохи, в музыкальной партитуре центральное место заняла музыка Верди. Съемки этого первого в творчестве Висконти «фильма-коLOSSа» обошлись в огромную сумму, но, выйдя на экран, «Леопард» побил по кассовым сборам даже «Сладкую жизнь».

Прием, оказанный «Леопарду» критикой, пожалуй, был несколько похож на тот, какой оказан теперь в Италии фильму «Двадцатый век» молодого Бернардо Бертолуччи (который, кстати, считает себя учеником и последователем Висконти). Общей реакцией было удивление. Удивляла масштабность произведения, богатство постановки; обращение Виеканти к истории, к жизни аристократии («Чувство» было уже многими забыто), удивляло необычное сочетание традиционных внешних признаков



постановочного «боевика», чуть ли не вроде голливудских («семейная сага» с участием таких кинозвезд, как Берт Ланкастер, Ален Делон, Клаудия Кардинале!), с безжалостно ясным, по-научному точным социальным и историческим анализом, не оставлявшим камня на камне от красивых мифов (в том числе и о личности Гарибальди), складывавшихся в итальянском общественном сознании на протяжении десятилетий под влиянием школьных учебников, олеографий, ура-патриотических фильмов, поставленных при фашизме, да и после его падения.

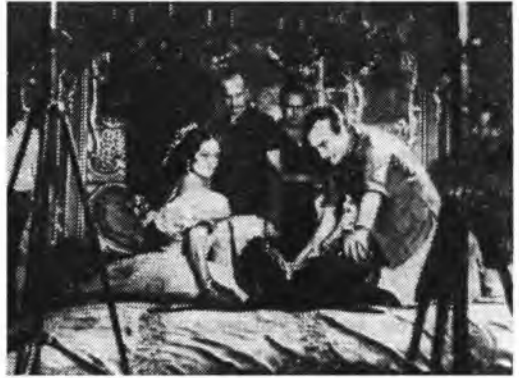
«Леопард» был любимым фильмом Пальмиро Тольятти, вообще чрезвычайно высоко ценившего талант Висконти и не раз публиковавшего обширные рецензии и статьи о его фильмах на страницах теоретического органа ИКП «Ринашиста», который он сам редактировал. Известно, что о «Леопарде» по-грамшиански показавшем Рисорджименто, Тольятти написал длинное письмо режиссеру. Когда журналисты вскоре после выхода фильма на экраны, совпавшего с политическими выборами в Италии, спросили Тольятти, что он делал в промежутке между голосованием и моментом, когда были объявлены результаты выборов, он сказал: «Я пошел во второй раз посмотреть «Леопарда», и фильм понравился мне еще больше...»

Этим вторым фильмом о Рисорджименто Висконти утвердил свою славу художника исторической темы: в «Леопарде» не только

описывались исторические события, но ощущалась поступь Истории.

Выступая с лекциями по итальянскому кино, рассказывая о фильмах Висконти, мне приходилось слышать мнение, будто творчество его как бы состоит из двух периодов: сначала он рассказывал о простых людях, и это реалистический период, а потом — о художниках и аристократах, и это был период эстетский, декадентский. Подобные упрощенные суждения высказывались иногда и итальянской критикой (даже и в такой форме: до 60-х годов Висконти, мол, следовал директивам компартии, а потом перестал). Верно, что за исключением «Чувства» все фильмы Висконти, поставленные до 1960 года, повествовали о простых людях, а после «Рокко» в висконтиевских лентах действуют иные персонажи. Однако не все здесь так просто...

Творчество каждого художника, в том числе такого большого и самобытного, как Висконти, неизбежно отражает его историческую эпоху, во многом обусловлено конкретными социальными причинами. Если первый период творчества режиссера был неразрывно связан с антифашистским и демократическим подъемом, который переживала свержшая Муссолини Италия, с расцветом неореализма, то последующий период пал на трудные годы, когда временная стабилизация капитализма принесла в итальянское кино безудержную коммерциализацию, голливудское засилье, произвол продюсеров. И как ни



*Лукино Висконти
на съемках фильма «Леопард»*

уклонялся Висконти от коммерческих компромиссов, ему тоже не удалось избежать трагической зависимости от машины буржуазного кино: он надолго (до «Семейного портрета...») отошел — хотя и с достоинством — от острых проблем итальянской действительности и углубился в мир прошлого, пышный, зрелищный. Но и тогда он не переставал быть художником-реалистом, стремившимся к историческому подходу к материалу и пытавшимся перекинуть «мостики» в современность.

Зависимость от продюсеров, столь часто отказывавших ему в деньгах на осуществление его проектов и диктовавших свои условия, стала постоянной драмой для этого самолюбивого и гордого человека, не желавшего послушаться своими принципами. Висконти, несомненно, сам ощущал закономерность появления недоуменных или злокозненных вопросов и зрителей и критиков. Особенно болезненно он относился к упрекам в эстетстве. Не раз он высказывался по этому поводу в своих интервью и статьях, напоминая о таких реальных и неизбежных проблемах, как зависимость режиссера от продюсеров, зрелищность и доходчивость фильма, зрительское восприятие, объективно существующие в Италии условия кинопроизводства и проката. Причем говорил он обо всем этом неизменно очень серьезно, искренне стремясь к максимально точному анализу.

На упреки в том, что Висконти, мол, просто эстет и любит показывать красивые вещи и

интерьеры, красивых женщин и красивые костюмы, всяческий «высший свет», он отвечал: «Выбор этих кругов объясняется стремлением исследовать капиталистический мир там, где его болезни, его загнивание проступают в наиболее наглядном виде. Но существует и другая весьма важная причина: поиски увлекательной зрелищной формы для изображения моральных, социальных и политических проблем. Не надо забывать, что фильм — это прежде всего зрелище. Зрителей надо увлечь, чтобы они были склонны воспринять предлагаемое им содержание. Мне кажется ошибкой слишком интеллектуальное, резонерское кино...»

Впрочем, были и другие причины, которые Висконти, хотел он того или нет, должен был учитывать, выбирая тему очередного фильма.

Как-то, отвечая журналистке, бравшей у него интервью для еженедельника «Эуропо», он прямо заявил о зависимости художника от машины буржуазного кино: «Ваша наивность просто трогательна. Вы меня спрашиваете, почему я больше не ставлю чисто политических фильмов, и я вам отвечаю, что причина очень простая: потому что для съемок нужны деньги, деньги дают продюсеры, а они совсем не похожи на аскетов, которых волнуют проблемы социальной несправедливости. Они, скажем мягко, деляги. А иногда даже,

знаете, тупые деляги. И кроме того, они по рукам и по ногам связаны зависимостью от иностранного капитала. Наверное, даже вы знаете, что наше отечественное кино уже давно существует на американские доллары. А Соединенные Штаты не хотят, чтобы в Италии пришло к власти левое правительство, очень строго следят за тем, чтобы итальянское кино не стало «подрывным», чтобы оно к чему-то призывало...»

Висконти с горячностью возражает против того, что он якобы уходит в прошлое: «Время действия фильмов не столь уж важно: важны темы, идеи... Из каждого фильма явствует, что история повторяется, ее уроки неизменно важны... Всякая тирания всегда нетерпима и ужасна... Я действительно рассказываю о предательствах, говорю о больных семьях и борьбе внутри них. Но в надежде, что этого больше не будет, что символ семьи вновь обретет свою ценность и значение...»

И с некоторой гордостью говорит о своем новом фильме «Семейный портрет в интерьере»: «А кроме того, мой последний фильм в самом прямом смысле политический: в нем речь идет о фашистском заговоре, государственном перевороте... А это уже не так мало для такого кино, как наше итальянское...»

В ответ на замечание о том, что он всегда тяготел к эстетству, Висконти с горечью восклицает: «Да вы уж, дорогая, лучше прямо скажите, что я декадент! Теперь я уже к этому привык, теперь это уже стало постоянным припевом... Жаль только, что некоторые употребляют этот термин, чтобы выразить прямо противоположное тому, что он означает. Под ним подразумевают «порочный», «болезненный»... А на самом деле это всего лишь определенный способ постижения искусства... Томас Манн, по-вашему, декадент? Ну что же, сравнение с ним меня вполне устраивает...»

Главное здесь заключается не в полемике по поводу самого термина «декадентство», которому придают различный смысл. Мы отметили уступки эстетизму в «Смерти в Венеции», в «Людвиге», влияние фрейдизма в «Туманных звездах» и в «Рокко». Главное — это общая позиция художника, устремленного к

созиданию новой культуры и в то же время ощущающего свою ответственность за наследие культуры старой. С этой старой европейской культурой, на которой он был взращен, Висконти был связан неразрывно, со всеми ее противоречиями и проблемами, какими бы мучительными они ни были для него самого. Об этом же пишет в одной из своих недавних статей и автор упоминавшейся книги о Висконти Вера Шитова: «Висконти называли декадентом, вкладывая в это однозначно порицающий, даже уничтожительный смысл. Режиссер же в ответ терпеливо разъяснял, что он представитель позднего этапа развития искусства Запада, накопившего свои яды, а то, что они накопились, он как художник знал и считал, что нужно, должно, не опьяняясь этими ядами, исследовать действительность пристально, честно и бесстрашно.»

Так он и поступал — до самого конца, пока смерть не прервала его работу над «Невинным». За несколько месяцев в своем последнем большом интервью, данном в конце 1975 года, он сказал: «Успокойтесь! Если бы у меня действительно была такая возможность, то вместо фильма по Д'Аннунцио я поставил бы еще одного «Рокко!»»

Продолжить «Рокко и его братьев» оставалось для Висконти таким же, если не большим внутренним стремлением, как и другие его проекты, о которых не раз писали. В длинном списке неосуществленных замыслов Висконти — «Волшебная гора», «Будденброки», «В поисках утраченного времени», замысел фильма о Зельде, жене Скотта Фицджеральда. При этом Висконти подчеркивал, что стремится создавать фильмы занимательные, доходчивые. Не без ехидства журналисты спрашивали режиссера: а удастся ли сделать доходчивыми картины по Манну и Прусту? А он отвечал: да, это именно то, к чему следует стремиться, надо брать темы высокой культуры («в моей работе всегда присутствует Достоевский, всегда присутствует Манн») и претворять их в кинозрелище — на уровне искусства, хотя это и удается очень редко.

Подход Висконти к вопросу о доходчивости художественного произведения был, по

глубокой своей сути, также грамшианским. Проблематику старых дискуссий о судьбах итальянского романа — о необходимости дать Италии народный и национальный по своему характеру роман, о которой говорил Грамши, — Висконти перенес из сферы литературы в кино. «Рокко и его братья», «Леопард», в известной степени и «Невинный» и «Семейный портрет...» — примеры социально-политических кинороманов, доступных для самого широкого зрителя и имеющих (особенно первые два) глубоко итальянский национальный характер. Очень важным с этой точки зрения Висконти считал мелодраматический ключ произведения. Не забывая о личном пристрастии Висконти к опере и к музыке Верди, вспомним также, что писал о мелодраме Антонио Грамши. Он видел в итальянской мелодраматической опере XIX века важный национально-народный фактор, носящий типично итальянский характер и открывающий широкие культурные и общественные перспективы. За образец тут, конечно, следовало принять в первую очередь оперы Верди. На оперной сцене Висконти поставил 18 опер, из них 16 по сюжету своему были мелодрамами XIX века, любимыми и ценными простым итальянским зрителем. Это поистине народное направление в оперной режиссуре Висконти революционизировало итальянскую оперу. (Не случайно Висконти столько раз отстраняли от оперных постановок.) Оперно-мелодраматический элемент вместе с музыкой популярных итальянских композиторов прошлого века он стремился внести и в кинематограф.

В лучших произведениях Висконти мы можем проследить его стремление выступать с позиций по существу марксистских, грамшианских, революционных. Это не всегда ему удавалось, но в этом режиссер видел свою задачу. Ответственным было висконтиевское понимание роли и задач художника на всех этапах творческого процесса. Он без остатка отдавал себя работе, был требователен к себе, к актерам. Ален Делон, Клаудия Кардинале вспоминают, как он мучил их на съемочной площадке. О взыскательности режиссера к каждой детали ходили анекдоты. Во время

съемок «Чувства» он так заботился о доскональном воспроизведении военной формы солдат, что добился от продюсеров: для всей действующей в фильме «армии» были заказаны белые перчатки, точно такие, как носили в те времена. При экранизации «Чужого» в типографии были специально изготовлены сигаретные пачки — точно такие, какие были в ходу во Франции в 30-е годы. На репетициях одного чеховского спектакля Висконти не отпускал актеров домой до тех пор, пока его не удовлетворил звук доносившегося из-за кулис паровозного гудка... В этой преданности работе, в этой доведенной до педантизма тщательности отделки каждой детали — важная черта Висконти-художника.

Поэтому он всегда был так строг в своих суждениях о итальянском кино, о своих коллегах. Нравы буржуазного мира кино он сатирически показал еще в «Самой красивой». Недаром, снимая режиссера Алессандро Блазетти в роли его самого, режиссера Блазетти, Висконти сопровождал этот эпизод, показывающий студию римского кинокомплекса «Чинечитта», музыкой Доницетти из «Любовного напитка» — темой шарлатана! Блазетти потом на него очень обиделся, но Висконти растолковал ему, что эту ироническую мелодию он вставил также и самокритично, ибо «все мы, кинематографисты, — немного обманщики». Но когда он не шутил, он был еще более строг и критичен. Вот что, например, Висконти писал о молодых итальянских режиссерах в начале 70-х годов: «Нас в их возрасте мучили серьезные проблемы, и мы умели о них говорить. Это и был неореализм. А они? Может, им не хватает таланта? А может, их бунт сугубо индивидуалистический и им просто нечего сказать?»

Висконти был нетерпим к безыдейности, подражательности, претенциозности, порнографии — этим, как он считал, взаимосвязанным чертам буржуазного кинематографа. «Вокруг такая претенциозность, так многому подражают, настолько растеряли по дороге идеи, что остается лишь одно средство: прибегнуть к самой гнусной порнографии и показу самого отвратительного насилия, чтобы

попытаться хоть чем-то заполнить абсолютную пустоту».

Очень суровы отзывы Висконти даже о фильмах тех, кто был ему близок, кого он любил, высоко ценил, с кем много лет вместе работал. Франческо Роззи, как он считал, «тоже изменил направление», «братья Тавиани добились не столь уж исключительных результатов», Бернардо Бертолуччи «жонглировал» в «Конформисте» и так далее. Кроме Феллини и Антониони, в современном итальянском кино Висконти — и то с оговорками и «натяжкой» — по-настоящему ценил лишь Элио Петри и Франческо Роззи.

В статье, написанной в Москве в 1961 году, о которой я уже упоминал, высокое и ответственное назначение художника ему виделось таким: «...Художник должен быть, во-первых, человеком среди других людей, а во-вторых, гражданином, обладающим высокой гражданской и революционной сознательностью. Одним словом, он должен быть политическим и общественным руководителем, который специфическими, художественными средствами помогает творить исторический процесс и обращается к десяткам миллионов людей. Художник, который считает себя только мастером упражнений в области формы или удовлетворен только самосозерцанием, ставит себя по собственной воле вне общественной жизни и дает возможность принимать себя за репродуктор, за универсальный проигрыватель... Действенная сила социалистического сознания ныне повсюду представляет одно из условий художественного творчества».

Художник-мыслитель, художник-гуманист, Висконти был на высоте европейской культуры своего времени, был связан с духовной жизнью своего народа.

В своих высказываниях и практической деятельности в защиту демократического и национального характера итальянской культуры и искусства, в борьбе за обновление итальянского кино, в поддержку политики Итальянской коммунистической партии в области культуры, в защиту мира между народами Лукино Висконти на протяжении трех десятилетий не знал колебаний и был отважным демокра-

том и антифашистом, выступая с гражданственных, антибуржуазных, нередко с марксистских позиций. Он всегда оставался другом нашей страны, внимательно следя за достижениями советского кино.

Висконти был выше конъюнктурной суеты, шумных дискуссий, модных веяний, не раз за долгие годы менявшихся в культурной жизни Италии. Постигание мира у него было в своей основе реалистическое, и в творчестве он исходил (во всяком случае, стремился исходить) из непреложных, осознанных законов развития исторического процесса, показывая обреченность старого мира. Этого, одного из постоянных мотивов творчества Висконти — неизбежности гибели старого буржуазного порядка, его культуры, его мифов — подчас не замечали даже некоторые друзья и почитатели, ослуженные и сбитые с толку то оперной пышностью, то мелодраматичностью, то шекспировским накалом страстей, то изысками и утонченностью в той или иной его работе. Рассматривать фильмы Висконти сейчас, когда его нет, порознь, выискивать в них отдельные достоинства и недостатки — занятие вряд ли продуктивное. Конечно, у каждого из нас есть свои предпочтения. Мне, например, повторяю, кажется самым гармоничным по слиянию четкого политического анализа и чисто висконтиевских внутренних мотивов — «Семейный портрет в интерьере», к тому же являющийся предельно современным и доступным для самого широкого зрителя. Но кто возьмется утверждать, какой из фильмов Висконти глубже, какой совершеннее: «Земля дрожит», «Рокко», «Смерть в Венеции», «Гибель богов», «Леопард», «Семейный портрет...»? Мировому кино досталось огромное, многообразное, неравноценное наследие — творчество Висконти, при всей противоречивости отдельных его произведений проникнутое единым мировоззрением. И это свое мировоззрение, свою позицию антифашиста, патриота, гуманиста, борца за социальное обновление своей страны и ее культуры Лукино Висконти сохранил до конца.