

М ОИ ВСТРЕЧИ с Лукино Висконти заметно участились после того, как вечером 27 июля 1972 года на террасе римского отеля «Эдем» с ним случился удар, на многие месяцы выбивший режиссера из рабочего состояния. Во время наших встреч мы говорили подолгу и обо всем, не только о его профессиональных проблемах, но и о вещах глубоко личных, о жизни души и о тех последствиях, которые тяжелая, неожиданно свалившаяся болезнь вызвала в нем, в художнике и человеке, о его вере и его сомнениях, о его планах на будущее, каким бы неопределенным оно ни казалось.

Он сидел в большом кресле с высокой спинкой, украшенной деревянными цветами, справа держал палку. Вокруг громоздились книги, кны бумаж, повсюду стояли букеты роз и лилий, подаренные друзьями и знакомыми. Позади него, на стене, висело одно из полотен Гини. На нем был изображен архангел, или человек-архангел, или крылатый демон: низвергнутый, распротертый на земле, с поникшей головой и опавшими крыльями. Висконти был подтянут, внимателен, светел и проявлял поразительную волю. Он не только решил встретить болезнь один на один, но и победить ее.

— Мои сил, — говорил он мне, — хватит на пять, десять фильмов и на множество спектаклей. Ни годы, ни болезнь не могут отнять у меня жажду жить и работать. Конечно, сейчас, видимо, не смогу отдавать работе столько сил, сколько отдавал прежде, и было бы нелепо претендовать на это, но я могу еще сделать многое, очень многое.

Проявлять железную волю, исключительную физическую закалку, сопротивляемость, выходящую за рамки обычной, его заставлял также огромный, непомерный объем работы, в которую он уже был втянут, планы, которые он собирался осуществить в самом ближайшем будущем. Как и прежде, он мечтал превратить германскую трилогию («Гибель богов», «Смерть в Венеции», «Людвиг») в тетралогию, переведа в плоскость экран «Волшебную гору» Томаса Манна и таким образом, триумфально, завершить свою кинематографическую карьеру.

— Лукино, какое главное качество необходимо, чтобы справиться с такой работой, как ваша? — спросил я его. — Сила воли, желание вернуться к работе, жажда жизни, любовь к самому себе или другим?

— Воля, сила воли, стремление вернуться к работе. Да, думаю, что страсть к работе больше, чем воля к жизни.

— У вас всегда была эта воля, с самого начала, и она ни разу не изменила вам?

— Да, всегда, с самого начала, всегда, всегда, всегда!

— Вы ни разу не поддавались унынию, отчаянию?

— Нет, к счастью, нет. Никогда. Воля к жизни никогда меня не покидала.

— Лукино, вы человек верующий? Вы верите в Бога?

— Да, я всегда верил. С детства. Я получил католическое воспитание. Я не ханжа, нет, конечно. И я не католик, соблюдающий догматы веры. Но я верю в Бога. Верю в некую сущность или в нечто, существующее вне нас или внутри нас самих. Я верю в таинственную силу, которая значительно больше, чем индивид. Хотя не следует исключать того, что и индивид может быть столь же велик, как и эта сила. Другими словами, у меня нет католической концепции Бога. Я верю, потому что, если бы не было веры, жизнь потеряла бы всякий смысл.

— Вы коммунист?

— Да. В годы Сопротивления у меня появились друзья коммунисты. С тех пор я стал коммунистом. Мои взгляды по этому вопросу не изменились. Я и сейчас сторонник коммунистов. Хотя так было не всегда. Иногда я не соглашался с позицией партии. Но в целом я на ее стороне. Думаю, в принципе хорошо быть коммунистом, надо быть коммунистом. Им надо быть по целому ряду принципиальных положений, даже если в частных вопросах твои убеждения не совпадают со взглядами партии.

— Вы сказали, что хорошо быть коммунистом. Не могли бы вы объяснить, почему хорошо?

— Потому что коммунисты занимают самую правильную позицию. Какая самая правильная позиция в мире, где мы живем сегодня? Ты можешь ответить на этот вопрос? Все на грани крушения. А если посмотреть, как обстоят дела в Италии, как

«ЗВЕЗДЫ» МИРОВОГО КИНО

Вскоре в издательстве «Радуга» выходит очередной сборник из серии, посвященной мастерам зарубежного кино, — «Висконти о Висконти». В книге собраны материалы, отражающие последние десятилетия жизни и творчества выдающегося итальянского режиссера. Эти годы были отмечены созданием знаменитой «германской трилогии» («Гибель богов», «Смерть в Венеции», «Людвиг»), постановкой трех драматических и двух оперных спектаклей, фильмами «Семейный портрет в интерьере» (1974) и «Невинный» (1975). Продолжалась работа над проектами всей жизни — экранизацией романов «Волшебная гора» Т. Манна и «В поисках утраченного времени» М. Пруста, которые так и не были осуществлены.

Сборник не случайно посвящен «последнему» Висконти. Этот период творчества представляет, быть может, самый

важный и значительный после неореализма этап в становлении кинематографа Висконти. В перечисленных выше фильмах наиболее истинно, идеально и полно воплощается поэтика зрелого мастера. Именно эти последние десятилетия жизни Лукино Висконти, вторая половина которых была к тому же отягчена смертельной болезнью, стали своего рода «золотым веком» его кинематографа. За неполные десять лет режиссер создал пять (из четырнадцати) великих картин, окончательно утвердивших неповторимый стиль «классического Висконти».

В сборник вошли сценарии трех фильмов — «Гибель богов», «Людвиг», «Семейный портрет в интерьере», в которых читатель найдет основные темы и идеи, питавшие творчество мастера на последнем этапе его жизни, а также интервью с Лукино Висконти, с его ближайшими друзьями и

соратниками. Специальный раздел посвящен театральным постановкам. У нас Висконти знают только как кинорежиссера, а он был еще и настоящим реформатором итальянского театра, поставив более шестидесяти драматических, оперных и балетных спектаклей — в три раза больше, чем фильмов. Знакомство с театральным Висконти — станет еще одной неожиданностью для советских читателей и, разумеется, дополнит представление о нем как о сложном и своеобразном художнике.

Мы предлагаем будущим читателям сборника отрывки из бесед с Л. Висконти. Их записал итальянский критик и журналист Костанцо Костантини, который встречался с мастером на протяжении последних четырех лет его жизни, насыщенным напряженной работой, размышлениями и воспоминаниями о пройденном пути.

Лукино Висконти

АВТОПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

ведет себя правящий класс, если подумать о возрождении фашизма, разве можно не встать на сторону коммунистов?

— Вы не чувствуете противоречия между верой в Бога и коммунизмом?

— Нет, абсолютно никакого. Я не атеист. Никогда им не был и никогда не буду. Если бы я был атеистом, я был бы самым несчастным человеком на свете.

— Многие считают вас человеком строптивым, высокомерным, деспотичным, способным внушать страх. Говорят, что общаться с вами нелегко. Нередко о людях судят лишь по внешности, по форме поведения. Думаю, что эти оценки поверхностны. Но как вы сами оцениваете свое поведение?

— Да, здесь все не так просто. Мои друзья, которые знают меня лучше, скажут, что такие оценки не соответствуют действительности, что они нуждаются в серьезной коррективке. А что ты сам об этом думаешь? Я сохраняю верность своим друзьям годами, хотел бы сказать веками. Если бы я был тяжелым, несносным человеком, мне бы это не удалось.

— Вас обвиняли в том, что вы ведете себя, как испанский гранд, и разоряете продюсеров не меньше, чем Феллини.

— В основном это легенды. Конечно, я человек требовательный, я хочу иметь все, что необходимо для фильма. Полагаю, что Феллини поступает точно так же. Что он делает сейчас? Что говорит?

— Феллини говорит, что кино как сотворение мира и что никто не знает, сколько это стоило или стоит, и что ему тоже безразлично, во сколько это обойдется.

— Это хорошо говорить, но приходится считаться с самыми разными людьми, их много. Я требователен, я строг, но лишь в отношении темпов работы, то есть того, что в моей власти.

— Как вы относитесь к актерам, снимающимся в ваших фильмах?

— Актер — живой человек, человек со своими особыми наклонностями. Даже его недостатки могут мне пригодиться. Сколько раз я говорил актеру: «Это недостаток, но я его использую, здесь он очень кстати, но все же я должен тебя предупредить, что это твой недостаток. В других случаях я бы помог тебе от него избавиться... Все это составная часть наших отношений, а они должны быть открытыми и искренними. Плохо, если во время работы я не могу сказать актрисе: «Нет, этого я тебе не позволю делать, потому что ты не красивая. Давай-ка лучше придумаем, что-нибудь такое, чтобы ты, не красивая, показалась красивой». Или: «Твое уродство мне нужно, оно

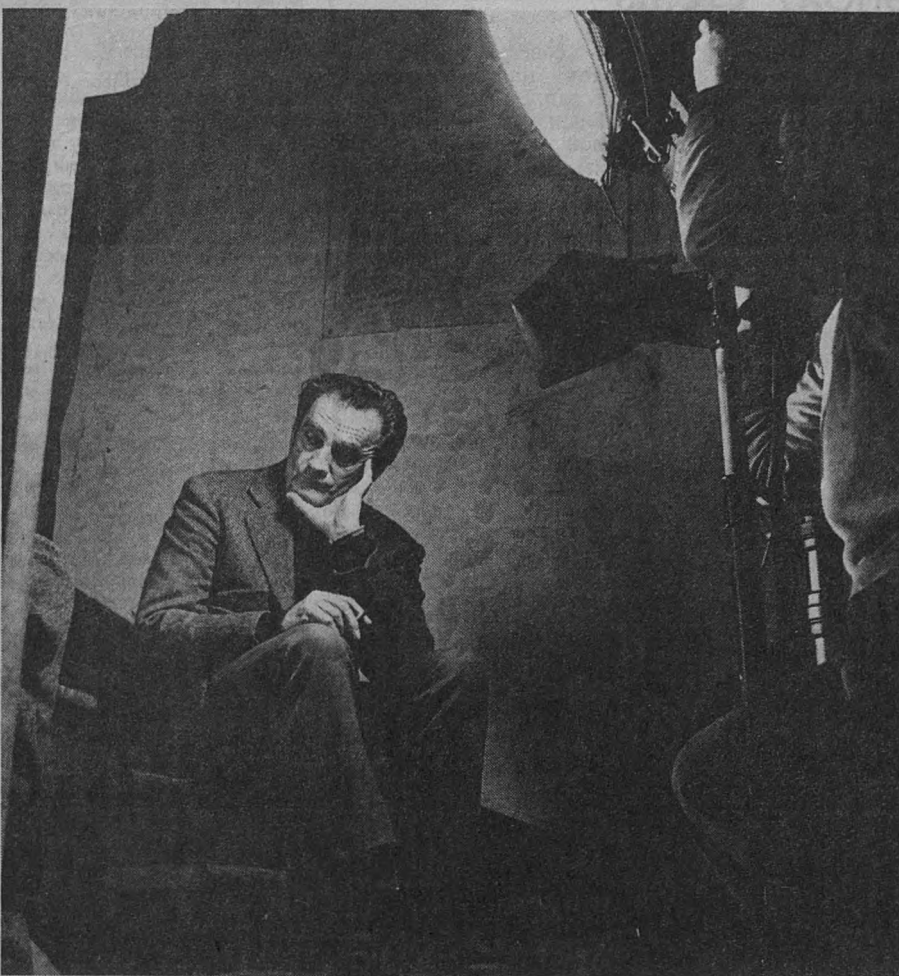
очень здесь кстати». Умный актер прекрасно все поймет.

Профессия актера — это прежде всего своеобразное сочетание науки, дисциплины и чувства долга. В старину актеры избирали актерскую «карьеру», т. е. действительно становились актерами на всю жизнь. Они формировались как актеры, проходя профессиональную выучку на сцене, приучаясь к дисциплине, проникаясь атмосферой безавантурной преданности театру. Такова основа основ, и требует она многого, ибо дело ведь не только в дисциплине или в явке на репетицию без опозданий, а в том, что все время, которое человек проводит в театре, он думает о театре, все помыслы его связаны с театром, он заучивает и оттачивает роли, работает над ними, совершенствуя свое мастерство. Он, как боксер, готовящийся к мировому чемпионату, тренируется по семь, восемь, десять часов ежедневно. Сегодня молодой театральный актер отправляется вечером на спектакль или на репетицию прямо-таки через силу, а что он делает днем? Да ничего он не делает: спит, ходит по ресторанам или выискивает себе какое-нибудь другое развлечение. Сегодня нам приходится работать с преждевременно усталым актерским материалом, с танькой, расплывающейся в руках: если эти актеры не добиваются сразу же первых ролей, они снимают, начинают скучать, утрачивают интерес к театру, не вкладывают в свою роль душу, страсть.

— А что вы думаете о молодых режиссерах, которые вышли из вашей школы? Как вы вообще относитесь к молодым режиссерам театра и кино?

— Мое отношение к молодым все время меняется. Сейчас, например, я их не очень-то высоко ценю, не очень. В целом кино сегодня, к сожалению, малозначительно, глухо и слепо к жизни. В молодых, даже в самых юных, не чувствуется оригинальности, самобытности. Какие-то мыльные пузыри. Годар — глава школы, но я не выношу «годаристов». Мы в свое время создали целое направление, а что изобрели нынешние молодые? Может быть, у них еще все впереди, но пока их фильмы не впечатляют...

Было время, когда мне казалось, что у молодых итальянских режиссеров четкие идеи, что они выбирают конкретные темы, что они лучше ориентируются в проблемах современности и что они не будут блуждать, как их французские коллеги, в лабиринтах формы. Позднее мне пришлось изменить свое мнение. Молодые итальянские режиссеры тоже ударились в формальные эзексисы, тоже возмарились обновить кинематографическую технику, потрясти зрителя авангардистскими произведениями... Но прока от этого мало. В кон-



це концов все они превратились в эпигонов Годара или скатились в порнокино... Современные зрители чаще смотрят наши фильмы, чем фильмы молодых. Зритель идет на фильмы таких молодых, как Висконти, Феллини, Бунюэль.

— И все же кто из молодых режиссеров вам нравится?

— Мне всегда был интересен Годар, работы Розы, Петри, Кавани, Дзеффирелли. Уже в «Сальваторе Джулиано» Розы проявил свой талант, Дзеффирелли международную известность принесла картина «Ромео и Джульетта», но сам режиссер нередко ведет себя, как ребенок. Его бы следовало отшлепать. Он изображает из себя «звезду», эдакую Лиз Тейлор. Делает неосмотрительные и бестолковые заявления. И потом он всех своих персонажей пытается представить нездоровыми детьми, запутанными в комплексах.

— Но ведь и вас упрекали, например, в том, что вы современное идеологическое содержание подавали в роскошной, барочной, декадентской раме. Вас упрекали в том, что вы любите показывать распад, разрушение, смерть?

— Я люблю рассказывать трагедию, трагедию больших семей, крах которых совпадает с крахом самой эпохи. Я рассказываю эти истории так, будто пою реквием. Конфликты в моих фильмах всегда достигают высшего накала. Персонажи — по своей воле или вынуждаемые обстоятельствами — в конце концов остаются наедине с самими собой. Им недостает защищенности, которую человеку дает любовь или семья. Привилегии власти или богатства также не способны их защитить. Они одиноки и не надеются изменить что-либо в сложившейся ситуации. Но чаще всего у них нет ни желания, ни воли что-либо менять. Меня называли декадентом. Я, подобно Томасу Манну, весьма склонен к декадансу. Только Манн — декадент от немецкой культуры, я — декадент от культуры итальянской. Меня всегда более всего интересовало исследование «большого общества». И в этом смысле значительными я считаю только идеологические произведения, но такие, в которых идеологический момент как бы скрыт. Я, например, считаю самым крупным идеологическим писателем Чехова. Чехов — это настоящий политический театр. Но у Чехова идеологический смысл не в открытых декларациях и программных заявлениях, а в анализе мира, переживающего кризис. «Виневый сад», с идеологической точки зрения, — произведение значительно более сильное, чем любая вещь Брехта.

Сам я формировался под влиянием Шекспира, Стендаля, Бальзака, Пруста. С немецкой культурой позна-

комился значительно позже, уже в зрелом возрасте. В период более серьезного, глубокого переосмысления жизни она стала для меня откровением и, разумеется, очень повлияла на мою работу. Но, чтобы снять фильм, нужны сюжет, история, место действия. Конечно, есть Гете, Шиллер, великая немецкая литература, которая кончается на Томасе Манне, но ни одна из книг названных авторов не дает выигрышных возможностей для кинематографа, за исключением «Вильгельма Майстера», о котором я не раз подумывал в молодости. Короче, очень немногие немецкие авторы, кроме, может быть, Манна или Цейга, годятся для экранизации. Нельзя же в самом деле экранизировать трактаты немецких философов. А вот во французской литературе, начиная с Бальзака и дальше, кинематографично все или почти все. Экранизировать Пруста, например, — тоже один из моих давнихших проектов...

— Если бы вам пришлось подводить итоги вашей жизни и вашей работы, что бы вы поставили превыше всего?

— Самый интересный период моей жизни — это Сопротивление. Затем — моя работа, если от нее что-нибудь останется в хаосе нашей жизни... Кино, театр, опера: меня часто спрашивают, какому из видов этой творческой деятельности я отдаю предпочтение. Я бы сказал, что, несмотря на огромное различие используемых средств, работа всюду одинакова. В кино, разумеется, испытываешь больше независимости, свободы, к тому же оно обычно больше отражает индивидуальность режиссера: снимая фильм, сильнее ощущаешь свое авторство, даже когда экранизируешь литературное произведение. Но должен признать, что кино — это все же не искусство. Это ремесло, рождающее порой первоклассное, но чаще второсортное или даже третьесортное произведение.

Однако и в театре поле деятельности режиссера нередко бывает ограниченным: нужно уважительно относиться к драматургу и к его песне, кроме того, приходится считаться с разбивкой на акты, с уже в основном предопределенным развитием действия. Лишь изредка режиссер решается сломать схему, предначертанную автором, если, конечно, это дает ему возможность добиться определенных результатов. Постановка оперного спектакля для меня всегда радость, всегда праздник души: почти ничто не приносит мне такого отдохновения, как музыка...

— А какие из ваших фильмов нравятся вам больше всего? Какие из тех, что были сняты после «Людвиг», предпочитаете?

— «Земля дрожит», «Ронко и его

братья» — фильмы социального звучания. «Людвиг» был для меня как-то особенно труден. И в подготовительный период, и на стадии съемок. Главная причина заключалась в том, что все вокруг сомневались в успехе моего проекта, и мне приходилось бороться на всех этапах работы над фильмом. А боролся я за него по многим причинам. И прежде всего потому, что вместе с «Гибелью богов» и «Смертью в Венеции» он составил бы своеобразную трилогию о современной Германии.

В «Гибели богов» я избрал момент зарождения нацизма. Я выбирал чрезвычайные события, особые ситуации, чтобы воссоздать страшную атмосферу разложения, парившую в Германии тех лет, по сравнению с которой Содом и Гоморра — детская сказка. И я вовсе не забочился о том, чтобы быть реалистом. Я больше думал о елизаветинской трагедии, персонаж которой в грандиозности своих преступлений и в абсолютной прикровенности злодейству обретают демоническое величие. В результате фильм получился не только историческим. В какой-то момент его персонажи становятся фигурами символическими, а то, что действие происходит во времена нацизма, позволяет заострить проблемы, столкновения характеров, добиться ощущения трагического катарсиса... Это тоже история гибели одной семьи, но на сей раз — семьи богов. До сих пор среди нас живут боги, которые вступают во взаимодействие с людьми, как языческие божества или герои Вагнера. Их сила — в деньгах, их культовые храмы — гигантские оцетинившиеся трубами фабрики. Избранная нами семья погрязла в ненависти, зависти, ревности и преступлениях.

Для нас было очень важно, чтобы сцены трагедии опущались как не отвратимое стихийное бедствие, разлив Рейна, например, или разрушительное пламя, пожравшее Вальгаллу и похоронившее под развалинами храма утомленных богов из вагнеровской легенды. Это атмосфера тотального разрушения или, как писал Роллан о тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга», потеря воли к жизни, неудержимое стремление к смерти, мучительная потребность в разрушении и саморазрушении.

В «Людвиге» основные темы повторяются: радикальная ломка общества, которое не выдерживает натиска нового и уступает ему место; распад большой семьи; психологическая эволюция персонажа, в данном случае персонажа исключительно сложного, талантливого, необычного во всех отношениях. Людвиг вызывает огромную симпатию, потому что он — побежденный, он — жертва реальности, беззащитная перед лицом событий. Людвиг — это величайшее поражение, а я люблю рассказывать истории поражений. Люблю описывать одинокие души, судьбы, разрушенные реальностью... «Семейный портрет в интерьере», например, — это история человека, который не умеет общаться с другими людьми, это драма одиночества, которую переживают люди моего поколения, проваливаясь попытка найти равновесие между политикой и моралью. Доказательство полного краха таких бы то ни было отношений между молодыми и старыми, т. е. между разными поколениями в нашем современном мире. И в то же время это мой самый политический фильм после картины «Земля дрожит», которая была снята в 1947—1948 годах и буквально насквозь пронизана протестом. Сегодня я снова общаю, анализирую итальянское общество, фиксирую факты его вырождения. Обличаю трусость и подрывную деятельность буржуазии, которая сейчас заняла выжидательную позицию, готовя неонацистский переворот. Пожалуй, никогда еще я не заходил так далеко в подробном и откровенном описании капиталистического мира...

— Но не является ли фильм автобиографическим?

— Он не более автобиографичен, чем все последние мои фильмы. Единственный автобиографический момент — одиночество. Нет, нет, это не автобиографический фильм. Дело тут в другом: когда ты хочешь что-то рассказать, сделать это можно только на основе собственного опыта. И обычно я рассказываю о персонажах, истории жизни которых мне хорошо знакома. Возможно, в каждой моей картине скрываются частичка меня самого и следующий мой фильм. Но главный мой фильм так и не был снят — фильм обо мне самом — о Висконти вчера и сегодня.

(Публикацию и переводы подготовили составители сборника Л. АЛОВА и О. БОБРОВА).