

И ценности моей жизни

Четыре фильма с Феллини, десять с Антониони и еще — всего сто снятых картин — с Розы, Де Сикой, Ангелопулосом, Тарковским, Де Сантисом, братьями Тавиани... Четверть века живет с русской женой. Придумывает мебель, скульптуры, сады и фонтаны. Он, сценарист и поэт **Тонино ГУЭРРА**, вообще выдумщик. Однажды, например, поспорил с кем-то, что напишет настоящий сценарий — с завязкой, развитием и характерами — всего на 10 секунд. И написал: женщина сидит перед телевизором, по которому передают старт космического корабля. Когда начинается отсчет времени — 10, 9, 8, 7, 6... — она начинает набирать номер телефона. На слове «старт» ее соединяют. И она говорит только одну фразу: «Он уехал».

Гуэрра — сценарист, и его фантазия не нуждается в наводящих вопросах. Первое, что он сказал, придя к нам в редакцию, было: «Можно, я расскажу, над чем сейчас думаю?»

Вчера, 2001-й год, 5 лет, - е, 15

— Я хочу пересказать статью, которую только что отправил в одну крупную итальянскую газету, куда каждое воскресенье пишу по сорок строк. Это ой как непросто, но мне очень хорошо платят. Хотя сейчас ситуация усложнилась, потому что все, и газета в том числе, перешло в руки Берлускони. Я не в партии, но я придерживаюсь левых убеждений. Вель если человек — поэт, он не может быть равнодушен к страданиям мира. Сегодня, когда рухнули все прежние идеалы, появилась возможность сказать общие слова для всех народов, как во времена зарождения христианства, когда новое учение говорило: все люди братья, и этому верили и стремились соответствовать.

Статья, которую я отправил в газету, была посвящена жаре в Москве. Когда мы, после гор, в которых живем, прилетели в московский аэропорт, то попали в такой ад, что на какую-то секунду мне показалось, что я Наполеон во время пожара Москвы. Мы прилетели на закате, в окна машины отражались сполохи, и я подумал: Боже, Москва горит! Из Москвы мы отправились в Санкт-Петербург, а потом — в путешествие по монастырям Карелии, на Валаам и в Кижи. Я считаю, что в Кижах — один из красивейших соборов мира. Они на тебя сваливаются как чудо, со всеми своими тридцатью тремя луковками и без единого гвоздя. Самый репортаж из Кижей я закончил словами: не знаю, существует ли Бог, но если он есть, то, несомненно, облокачился бы на стены именно этих соборов. Кижи выше, чем любой собор Италии. И это говорю я, итальянец.

Вель что для меня главное в искусстве? Часто искусство требует от нас восхищения, но предупреждает: держи дистанцию. А я люблю только то в искусстве, что нуждается в нашем непосредственном соучастии. Три дня тому назад мы ездили в Сузаль, городок, похожий на сказку. И даже там я видел столь привычные для России склоненные головы, согбенные фигуры с бутылкой водки в руках, неверные походки. А вокруг — сказочные монастыри, красота и возвышенность. Я спросил себя: как можно наполнить эту жизнь весельем? Хотя бы чуть-чуть? И почему искусство восхищает, заставляет застыть перед ним, но — не помогает?

■ **Итальянское послевоенное кино, великое кино, родилось в разоренной стране. Наши же современные кинематографисты свою убогость часто объясняют отсутствием денег. Какая, на ваш взгляд, зависимость между Мамонтой и искусством?**

■ **Существует ли для вас противопоставление Нового и Старого света? Американского и европейского? Какие вы видите пути выживания европейского кино?**

— Неореализм родился сразу же после войны. Когда все народы — американцы, французы, русские, итальянцы — пережили общие страдания. Итальянцы просто стали первыми, кто захотел о них рассказать и кому удалось это сделать лучше других. Потому-то эти фильмы и полюбились всему миру. Волна неореализма длилась 15–20 лет, а потом каждая нация принялась за поиски собственного языка. Это пришлось сделать, ведь началось влияние денег и техники. На передний план вышла Америка, снимающая кино действия, движения, сумасшедшей фантазии, в конечном итоге оборачивающейся фантастикой и мультипликацией. В результате отношения между людьми оказались в стороне от основных интересов американского кино. А европейское кино, напротив, всегда было поэтичным. Воспитанное на великой литературе, прежде всего русской, европейцы обращались к человеческим историям, их привлекали частные судьбы. Великому кино, чтобы дышать, нужны именно такие сюжеты. Более гуманные и в высоком смысле более простые. Вель бесконечная тайна, разносторонняя вокруг нас, гораздо важнее. Ей не нужны все эти летающие машины и прочие технические ухищрения. Не случайно Тарковский хотел снять свой последний фильм о такой простой вещи, как взгляд. Единственный взгляд, которым Иисус Христос посмотрел на еще не предавшего Иуду. Что может быть проще и одновременно сложнее?

Мы недавно были на Валааме, в маленьком монастыре, даже не монастыре, а скиту. Он открывается для посетителей всего раз в году. Его настоятель, отец Даниил, оказался совсем молодым человеком потрясающей красоты. Я спросил его: как вы здесь живете, совершено отрешенный от мира? Он ответил: замечательно. Посмотрите на лист, на летящую птицу, на сорную травинку. Мы все пришли сюда искать Бога, и нам в наших поисках достаточно того, что есть вокруг. А если не очень грешнишь и соблюдаешь посты, то время от времени может случиться

так, что, как слабый ветер, тебя коснется Бог. Назвать Бога слабым ветром — это неверно по своей простоте.

Мне кажется, чтобы сохранить то, что мы имеем, мы должны из всех сил цепляться за европейскую традицию поэтического кино. Но, конечно, как-то ее переосмыслить. Вель снимать фильмы в старой поэтической манере уже опасно, это верный проигрыш. Я езджу на велосипеде, но при этом не считаю, что автомобиль не нужен.

Если мы будем настаивать на том, чтобы раскрыть и рассказать перед всеми наш, более простой, а возможно, и более слабый, мир, мы можем победить. «Победить» — кретинское слово, неправильное, вернее было бы сказать, что мы можем вновь очароваться нашими мирами. Хотя нельзя забывать, что на этом пути нас подстерегает страшный недруг — язык. В Америке, безусловно, есть великие кинематографисты, замечательные актеры, но главное их преимущество — английский язык. Он ведет себя так наступательно, так нагло, что прочие языки уже практически превратились в диалекты. Если итальянец снял фильм и хочет его продать, он должен сделать дубляж. А дубляж может стоить дороже, чем само фильмопроизводство.

Это началось не вчера. Помню, как Антониони собрался снимать фильм. Продюсер Карло Понти, муж Софи Лорен, сказал, что как продюсер и слышать об Антониони не хочет. Но он

продюсером выступал Анджело Рипццолли, основатель знаменитого издательства. Когда Федерико закончил фильм, он сказал: «То, что ты сделал, — просто ужас. У меня не хватает смелости выпускать это зрелище на экран. Я твой друг, я хочу тебе добра и не хочу, чтобы мне было за тебя стыдно. Как ты мог вызванную из Америки актрису засунуть в фонтан? Такую красивую женщину надо класть в кровать, а не в фонтан! Бог с ними, с деньгами, хочешь, я еще вдобавок подарю тебе золотые часы, только никогда не будем вспоминать об этом фильме». Рипццолли закрыл фильм, и шесть месяцев никто ничего о нем не знал. Но один из менеджеров его издательства, ничего не сказав Рипццолли, отослал пленку на маленький фестиваль в швейцарское Лугано. И картина — а это была «Сладкая жизнь» — устроила переполох во всем мире. Знаете, что говорил потом Рипццолли? Он говорил: «Федерико, тебе просто повезло. Но ты же сам знаешь, что это дерьмовый фильм».

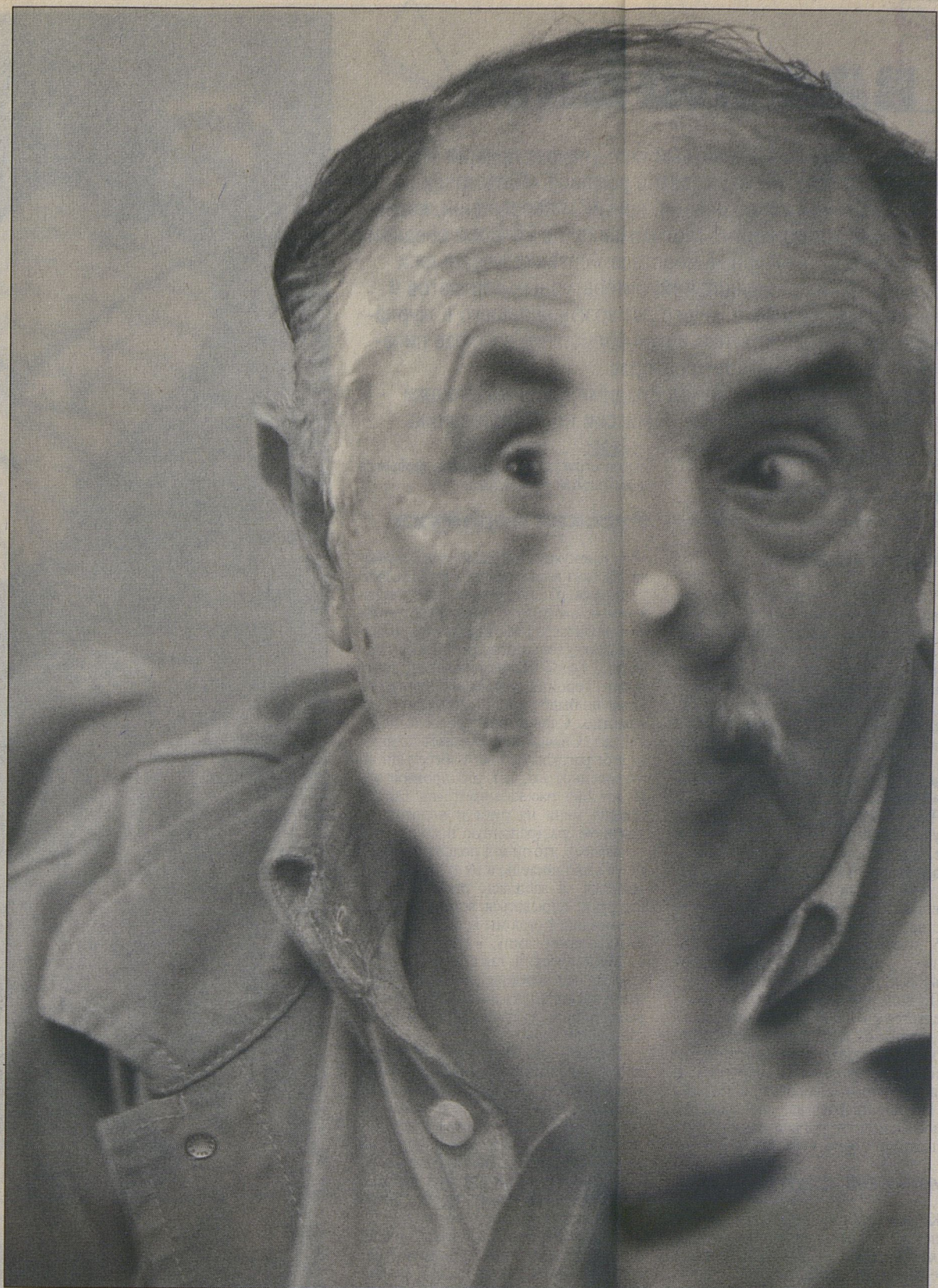
С моей точки зрения, цензура денег — самая страшная, хуже политической. Потому не надо удивляться, что в самые жесткие советские времена у нас в стране работали такие художники, как Тарковский. Цензура тоталитарного государства пропускала мимо ушей чисто эстетические, поэтические моменты — как правило, от простого непонимания. А деньги не пропускают ничего. Деньги не любят поэзию.

вспомню, как был пленником в концлагере в Германии. И как в дни безвременья, когда нас уже вроде бы освободили, но еще ничего не было объявлено официально, я вышел за территорию и увидел, что на меня едет танк. Я не знал, чей это танк, и поднял руки. Люк открылся, и я услышал из его недр голос Луи Армстронга.

А когда я встретил свою жену Лору... Может быть, я слышал Пьяцоллу. Тогда падал снег, он задерживался на ресницах и бровях, а мы гуляли ночью по пустынным московским улицам. И случилась леденящая душу история. Мы увидели пьяного человека, он лежал на снегу без движения. Я хотел к нему подбежать, но Лора сказала: «Не надо, Тонино, не бойся, он не замерзнет, у нас такое часто можно увидеть». Она пыталась запереть меня, ухватила за пальто, но я все равно вырвался, подбежал к этому человеку, потянул его за руку. И вдруг... его рука осталась в моей! Я оторвал ему руку! Я страшно испугался, закричал, забегал. А этот человек спокойно продолжал спать с оторванной рукой. И я положил руку ему на грудь. Потом только выяснилось, что это был протез. Нам попался, возможно, единственный пьяный с протезом! Это был шок. Я бегал по улицам и ругался: «Боже, почему я из-за этой женщины приехал в Россию? Зачем?» Лора тогда не понимала по-итальянски и все спрашивала, что я кричу. А переводчик объяснял: «Это он поет».

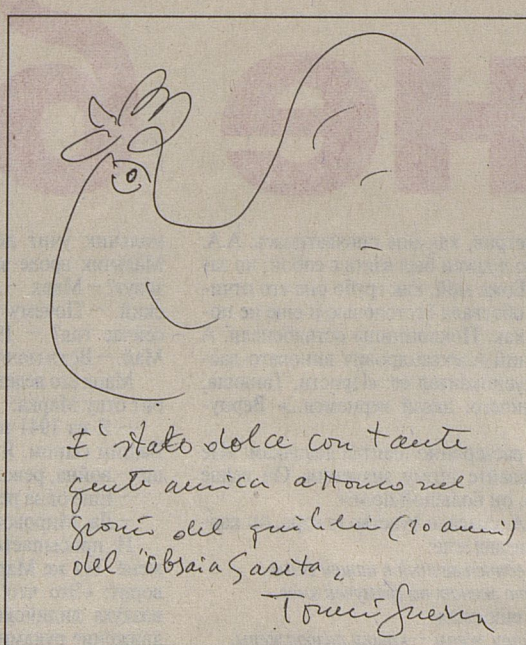
Потом я купил на Птичьем рынке пустую клетку и повесил ее в доме Лоры. Я писал фразы по-итальянски на маленьких бумажках, там были и любовные фразы, и просто «дует ветер», и бросал бумажки в клетку. Когда я уезжал, Лора начинала их читать. Так она учила итальянский язык... Эту историю я подарил братьям Тавиани, она есть в одном из их фильмов.

Так что сюжет может рождаться из чего угодно. И неверно думать, что поэт привязан только к словам. Я нахожу сюжеты в давно вынашиваемых мыслях, в случайно подслушанных разговорах, в газетных строчках. Поэтому я все записываю. Абсолютно все, что видел. Это необыкновенно полезно. Например, мы снимаем фильм, и режиссер меня просит: «Тонино, как мы можем показать начало дождя?» Я вспоминаю (и это у меня записано), как в доме, где мы жили, были окна, выходившие во



В ЧЕТВЕРГ ПОУТРУ С ТОНИНО ГУЭРРА

Соучастник



Мне было очень радостно оказаться в кругу таких приятных людей в день 10-летия их «Общей газеты»

знаете художника Моранди? Он всегда рисовал бутылки. Так вот режиссер должен решать, какие бутылки рисовать: авангардные, кубические или реалистические. Но сценарист может подкачать: помести эти бутылки в середину картины, сгруппировав, как будто они боются. То есть сценарист может дать пространство, время и мысль, посоветовать стиль.

■ **Как вам удавалось срабатывать с великими режиссерами? Кто чаще шел на уступки?**

■ **Есть ощущение, что человечество, шагнув в третье тысячелетие, измещало. Титаны (а вы в кино работали с титанами, да и сами ого-го-го) уходят, а кто приходит им на смену?**

— Мы, итальянцы, никак не можем понять, что такое «режиссерский сценарий», в итальянском кино такого понятия не существует. Когда у нас пишется сценарий, когда мы дискутируем с режиссером и принимаем вместе решение, потом в сценарии уже ничего не меняется.

Я всю жизнь работал с великими режиссерами. И все они, включая Тарковского, были пугающе талантливыми сценаристами. Но относились ко мне с большой лояльностью. Бывали, конечно, случаи, когда мы ссорились, сердились друг на друга, с Антониони однажды даже мебель крушили, отставив каждый свою идею. Но первое, что мы делали с каждым из них, — это садились перед другом и рассказывали свои мысли. Просто разговаривали. Для примера могу рассказать, как мы с Феллини придумывали фильм «И корабль плывет». Мы его написали за десять утр. В первое утро я спросил: «Что у тебя сейчас внутри, Федерико, о чем ты думаешь, что хочешь сделать?» И Феллини рассказал, что хотел бы снять «Парад карabinеров».

Представьте: площадь, запруженная карabinерами. Все — на огромных белых лошадях с плюмажами на головах. Огромное стечение народа, все хорошо, все счастливы. И вдруг спотыкается и падает одна лошадь, потом — вторая, третья, четвертая, пятая... Все рушится, все летит, плюмажи, кони, люди. Недвижимая иллюзия превращается в мешанину, трагедию. И публика, которая недавно радостно хлопала, пытается пошевелиться, но — невозможно. Иллюзия разрушается и происходящее неотвратимо. Такая метафора мира.

«А ты о чем думаешь, чем занимаешься?» — спрашивает Феллини. «А я думаю о похоронах. О похоронах Рудольфа Валентино. Какая потрясающая сцена: после похорон Валентино на площади, куда стеклось огромное количество его обожателей и поклонников, осталось множество оторванных пиджачных рукавов. Низенькие люди цеплялись за пиджаки тех, кто повыше,

чтобы вскарабкаться наверх и увидеть все происходящее». А Феллини сказал, что, на его взгляд, очень поэтичны были похороны Марии Каллас. Ее прах вывезли на пароходе в море и развеяли перед греческими островами. И мы оба, в конце концов, придумали фильм о похоронах великой певицы, о путешествии всего человечества, которое настолько глупо, что умирает с песней. «И корабль плывет» — великий фильм, думаю, самый сильный фильм Феллини. В нем больше тайны, чем в других, я люблю его даже сильнее, чем «Амаркорд».

Помните сцену в «Амаркорде», где сумасшедший кричит с дерева: «Я хочу женщину!» Она появилась из газетной заметки и моего стихотворения. Однажды в воскресенье приходит Федерико, и я ему говорю: посмотри, какая курьезность напечатана в сегодняшней газете. Здесь говорится, что в Турине в психиатрическом госпитале сумасшедший открыл окно в жаркое, безлюдное воскресенье и кричал: я хочу женщину! А Феллини в то время очень нравилось мое стихотворение о том, как сумасшедший сын забрался на дерево и кричал оттуда, а отец его уговаривал: спустись, Джинно, спустись. И Федерико говорит: давай этого туринского сумасшедшего посадим на дерево.

Я думаю, что был очень важным другом для тех, с кем делал фильмы. Однажды Феллини спросил Тарковского, как ему со мной работать. Они тогда встретились в первый раз, в одном ресторане недалеко от Рима. И Тарковский ответил: «Мне с ним очень хорошо работать, потому что Тонино — поэт». А Феллини ответил: «Ты прав. Но я должен был сказать об этом первым».

Сегодня, на мой взгляд, самый крупный из живущих режиссеров — Ангелопулос. Мы с ним сделали целых семь фильмов. Мне очень жаль, что вы их не видели. Ангелопулос был председателем жюри на предпоследнем Московском кинофестивале. Он начал свою речь так: «Совсем недавно Тонино Гуэрра возглавлял жюри на фестивале в Салониках в Греции. И он сказал: «Мы — никто, никакое мы не жюри. Настоящее жюри — это время». Время всегда показывает истинные результаты. А наши сегодняшние кумиры могут раствориться в воздухе, как дым... Это имеет отношение и к картинкам Ангелопулоса, и к фильмам Франческо Розы, которым, как хорошему вину, требуется время».

Сегодня мне восемьдесят лет, и я пережил многих. Когда мне сказали, что умер Мастроянни, мне казалось, что я иду по летнему пляжу, оборачиваясь — а позади выпал снег. Помните кадр из фильма «Блю ау!», где играют в теннис без мяча? Мне теперь все чаще кажется, что я участник этой сцены. В нашу последнюю встречу Феллини приехал в Пеннабиле, посмотреть, как мы устроились. Естественно, мы разговаривали о кино. И Федерико спросил: «Тонино, ты разве не видишь, что наша профессия кончается? Зачем изобретать самолет, если аэропорт уже закрыт?» А его смерть... как об этом расскажете? Знаете, на его похоронах тот же Роберто Бенини сказал: «Произнести «Феллини умер» все равно что оповестить «на земле умерло оливковое масло»...»

Записала
Юнна ЧУПРИНИНА
Фото
Сергея ХВОРОСТОВА