

Л. Т. По-твоему, кто-нибудь из современных режиссеров пошел по стопам Висконти? Например, Бернардо Бертолуччи или, скажем, Лилиана Кавани не кажутся тебе режиссерами его школы?

М. А. Бертолуччи — нет, в этом я совершенно уверен. Что касается Кавани, то здесь, по-моему, только внешнее сходство. Лилиана, так же как Висконти, любит насыщенное изображение, но мотивы и импульсы ее творчества мне кажутся совсем иными. Лукино не создал школы, потому что изменилась действительность, изменилось кино.

Л. Т. Каким в твоей памяти осталось кино Висконти?

М. А. Клара Каламаи в «Одержимости», когда она сидит, сторбившись, на кухне, у стола, заваленного грязной посудой. Партер театра «Фениче» в фильме «Чувство», белые плащи австрийских офицеров и Алида Валли в ложе. Некоторые крупные планы Маньяни в «Самой красивой», полные психологического напряжения. Возвращение домой молодого рыбака, героя фильма «Земля дрожит», когда кинокамера все время как бы забегает вперед, предшествует ему, сначала пока он идет по дороге, а потом за порогом дома, — это потрясающая по технике изобразительная находка. Избиение в «Рокко и его братьях».

Л. Т. А Сам Висконти?

М. А. Лукино, худой и сумрачный, в кафе на виа Венето, когда я увидел его в первый раз. Лукино на пляже в Остии. Лукино дома, среди своих вещей. Лукино в кинозале, когда он смотрит «Репортера», а я смотрю на него, чтобы понять, нравится ли ему фильм. Лукино, в кресле на колесиках в гостиной своего последнего римского дома, больной Лукино, который говорит мне: «Иди сюда, Микеле, обними меня».

1978

## С АЛЬДО ТАССОНЕ

А. Т. Судя по вашим фильмам, не скажешь, что вы, Антониони, вошли в кинематограф как режиссер, начавший с создания документальных лент. Пригодился ли вам этот опыт? Как он повлиял на формирование вашего удивительного «киновидения»?

М. А. Оставим в покое эпитеты, они ни к чему. Несомненно, создание документальных фильмов оказалось очень полезным для моей будущей работы в кино. Я не знал, могу ли я вообще быть кинорежиссером. Работа кинодокументалиста убедила меня в том, что я могу делать фильмы не хуже других.

А. Т. Когда вы смотрите сегодня свои первые картины, не кажется ли вам, что уже в этих документальных лентах вы рассказывали «истории», что в них был элемент вымысла?

М. А. Отчасти вы правы. Например, в фильме «Люди с реки По», сам того не замечая, я больше внимания уделял истории семьи, живущей на баркасе, чем изображению внешней среды, окружающей природы, деталей быта. Признаюсь, мои персонажи глубоко тронули меня, и очень жаль, что мне не удалось по-настоящему развить темы, волновавшие меня в то время. К тому же тысяча метров пленки пропала...

А. Т. После первого «неореалистического опыта» в документалистике, а позднее в «Попытке самоубийства» вы пошли по другому пути. Отдавали вы себе отчет в том, что это непроторенная дорога?

М. А. Я бы сказал, нет. Тогда еще не было речи о неореализме. До моего фильма «Люди с реки По», который я снимал в 1943 году, в Италии не было картин, которые рассказывали бы о жизни бедняков, да еще с такой суровой достоверностью. Документальные ленты в основном были видовыми или рассказывали о произведениях искусства, как, например, фильмы о Пармском монастыре, долине Комаккьо или картинах Каналетто и другие, выпускавшиеся в те годы «Институтом Люче» и не касавшиеся социальных проблем, не говоря уже о таких темах, как бедность и нищета.

Я избрал другой путь. Отправился к устью реки По,

© "Formichiere", 1979

причинив массу хлопот и неприятностей бедняге Минокери — только благодаря его поддержке я смог снимать то, что хотел. В тех местах я отснял суровые, жестокие кадры, представлявшие полную тревогу и трудностей жизнь обитателей соломенных хижин и саму эту реку, затоплявшую не только берега, но и дома, превращавшую этот жалкий клочок земли в настоящее болото. То была страшная жизнь. В полуразвалившихся сырых халупах детей ставили на стол, чтобы они не утонули, а к потолку подвешивали простыни, чтобы задерживать воду, стекавшую с крыш. Итальянское кино тех лет избегало подобной тематики, а фашистское правительство просто запрещало снимать подобные вещи. Не хочу хвастаться, но я был первым, кто заговорил в своей документальной картине о жизни этих людей, хотя никто не помнит об этом и уж тем более не признает мое первенство. Но сама мысль, что я, так сказать, в одиночку «изобрел» неореализм, доставляет мне внутреннее удовлетворение. К сожалению, весь отснятый материал был увезен на Север страны республиканцами. По окончании войны я его разыскал, но он хранился в сыром подвале и оказался наполовину испорченным. Осталось только начало грозы. А жаль — остальная часть фильма производила сильное впечатление.

**А. Т.** Для того чтобы «спасти» неореализм, нужно было сделать его «внутренним неореализмом», иными словами, способным раскрывать душевное состояние человека, как вы говорили в пятидесятые годы? Что вы имели в виду?

**М. А.** В послевоенный период решающее значение приобрели отношения между индивидом и обществом — именно эти отношения вышли на первый план. Режиссеры, которые были, так сказать, летописцами той эпохи (Росселлини и Де Сика более других), воссоздали ее документальный, хроникальный образ. Я же хотел раскрыть внутреннее состояние человека, показать воздействие общества на его душу. Отклик души на происходящие события — как бы внутренняя проекция внешнего мира, или, как я это называю, рикошет. Вот почему во время съемок я всегда внимательно слежу за лицом, за поведением персонажей, не отрывая взгляда от кинокамеры. Так я работаю, начиная с «Хроники одной любви».

**А. Т.** Согласны ли вы с тем, что, находясь «над» персо-

нажем и одновременно постигая его внутренний мир, вы по-новому рассматриваете отношения между героем и средой, так что в какой-то момент среда становится одним из героев фильма?

**М. А.** Да, это так. Например, в фильме «Профессия: репортер» все происходящее «вне» и «вокруг» героя отражает его внутреннее состояние, жизнь его души.

**А. Т.** В то же время одним из героев фильма «Приключение» стал пейзаж, который совершенно отчужден от персонажей: это голый остров — как бы айсберг, омываемый морем и овеваемый ветром. Как родился сюжет этого фильма?

**М. А.** Это очень любопытная, я бы даже сказал — таинственная история. Я поехал с друзьями на один из островов в Средиземном море. А незадолго до этого в Риме исчезла одна моя знакомая. Ее искали, но не нашли. Она будто испарилась. И тогда у меня возникла мысль: а вдруг эта девушка там, на острове? Так родился сюжет фильма. Всегда нужен конкретный факт, толчок извне.

**А. Т.** Прав ли я, полагая, что пейзаж здесь использован иначе, чем в предшествующем фильме «Крик»?

**М. А.** В разных фильмах пейзажи несут различную нагрузку, ибо не похожи истории людей, о которых я рассказываю. В «Приключении» речь идет о тайне, и в пейзаже есть нечто таинственное, загадка, которую хочется разгадать. Это можно назвать «пейзажем чувств»...

**А. Т.** Если я правильно вас понял, сюжет фильма рождается из неосознанного, из поэтической интуиции?

**М. А.** Несомненно. Как правило, истории приходят мне в голову ночью, но я не записываю и даже не запоминаю их. Мой главный недостаток — лень. Я сделал бы в кино гораздо больше, но я ленив. Я феррарец, а мы, феррарцы, любим бить баклуши.

**А. Т.** Вас упрекали за то, что в фильме «Крик» портрет рабочего не очень-то соответствует действительности...

**М. А.** Я рассказал сюжет фильма «Крик» рабочим на нескольких фабриках в Ферраре и Риме. Они высказали мне свои соображения, и я учел их. Возьмем, например, сцену, в которой Альдо дает пощечину жене. Первоначально я снял этот кадр в доме. Моя психология буржуа подсказывала мне, что личные, интимные вопросы решаются только наедине, вдали от посторонних глаз. А рабочие подсказали мне, что мужчина дает пощечину женщине при всех, чтобы доказать ей и другим, что он —



мужчина. Я последовал их совету и снял эту сцену на площади.

А. Т. Почему роль рабочего исполняет у вас американский актер? Это смутило некоторых критиков.

М. А. Прокатчики поставили такое условие. Они во что бы то ни стало хотели, чтобы главную роль исполнял американец, в надежде, что он привлечет больше зрителей. Но должен сказать, что Стив Кокран не разочаровал меня. Если бы зрители не знали, что он американец, и если бы его звали не Стив Кокран, а, например, Серджио Микелини, никто бы не возражал против него.

А. Т. «Крик» не стал самым актуальным из ваших фильмов, но, по-моему, это одна из самых волнующих, самых законченных и искренних ваших картин. Он обладает непосредственностью, правдивостью пережитых чувств и одновременно глубиной, свойственной зрелым произведениям.

М. А. Идея фильма родилась совершенно неожиданно и естественно, буквально в течение нескольких минут. Накануне я прочел рассказ Кортасара, по которому впоследствии снял «Блоу-ап». Уже тогда я подумывал о его экранизации. Я вышел из дома, остановился без видимой причины, посмотрел на стену — и вдруг у меня возник сюжет «Крика». Какое-то таинство, чудо.

А. Т. Вернемся к первым вашим фильмам. Недавно итальянское телевидение представило ретроспективу раннего Антониони, начиная от документальных фильмов и кончая фильмом «Крик». Какое впечатление произвели они на вас сегодня? Убеждены ли вы по-прежнему, что фильм «Дама без камелий» был неудачей?

М. А. Мне действительно казалось, что фильм не удался, что я ошибся, сняв его в такой манере. Теперь же я вдруг обнаружил, что он обладает внутренним равновесием, снят достаточно интересно даже с точки зрения сегодняшнего дня: сдержанная манера изображения, герои действуют в конкретной ситуации, во многом предопределяющей их внутреннее состояние, их поведение подается несколько остраненно. Я всегда считал этот фильм холодным, сегодня, напротив, он кажется мне достаточно «горячим» и точным, как с точки зрения раскрытия человеческих чувств, так и с психологической.

А. Т. Почему вы назвали свой первый игровой фильм «Хроника одной любви»? Ведь «хроника», это слово, характеризующее кинематограф Росселлини, связано

с неореализмом. Не лучше ли было назвать фильм «Исследованием любви» или «Анатомией любви»?

М. А. Но это действительно хроника. Хроника любви в двух временных срезах, между которыми дистанция в несколько лет, хроника по возможности максимально достоверная и объективная. Именно в связи с этой особенностью фильма французы говорили о его «внутреннем реализме». Это действительно очень личностная, почти интимная хроника любви. «Исследование», «анатомия» — эти слова кажутся мне менее точными. Мой фильм — анализ внутреннего мира двух персонажей. /.../

А. Т. Вашим вторым фильмом должен был быть «Белый шейх», который потом снял Феллини. Почему вам так и не удалось снять эту картину?

М. А. «Белый шейх» должен был стать моим первым фильмом. Отдав сценарий «Белого шейха» на суд Понти и его компаньона Мамбретти, я тем временем отправился в Бомарцо на «Виллу чудовищ», где собирался снимать документальный фильм. Там я заболел и слег в постель. Мне было очень плохо. Понти очень понравился сюжет «Белого шейха», он торопился снять его, так как у них были неприятности с фирмой «Люкс-фильм», отказавшейся финансировать картину о Мисс Италии по сюжету Латтуады, и теперь фирме Понти нужен был срочно другой сюжет. И тогда он предложил мне продать его, обещая «карт-бланш» для другого фильма, который я захочу снять. Я еще не знал Понти как следует, это было мое первое знакомство с ним. И я уступил ему сюжет за какие-то гроши. Обещанный им фильм я снял лишь шестнадцать лет спустя — это был «Блоу-ап»...

А. Т. Сценарий вашего «Белого шейха» очень отличался от того, по которому снимал Феллини?

М. А. Нет, не очень. Однако кинематографическая структура была совсем иной. И все-таки — надеюсь, Феллини не обидится на мои слова — в титрах фильма мое имя как автора сюжета не фигурировало вовсе, а ведь автором сюжета был я! Что касается сценария, то, может быть, ему не хватало некоторой определенности, основательности, точности, он складывался из серии свободно развивающихся и как бы случайных эпизодов. В дальнейшем такая структура повествования стала характерной особенностью фильмов Феллини. А в те времена и Феллини и Пинелли упрекали меня в фрагментарности рассказа. А. Т. Обратимся теперь к фильмам, которые были на-

званы критикой «трилогией отчуждения», — картинам «Приключение», «Ночь», «Затмение».

М. А. Это не только фильмы о любви. Это рентгенограмма определенной социальной среды, жизни миланской и римской буржуазии. Сегодня эти фильмы могут быть прочитаны как художественные документы своего времени — Италии периода «бума», исследующие власть денег над судьбами и душами людей. Достаточно вспомнить кадры биржи в «Затмении». В этом фильме деньги увидены глазами тех, у кого их нет, хотя они имеют с ними дело. А вот все, что происходит в фильме «Ночь», случается как бы независимо от денег, вне сферы их влияния. Если бы я снимал этот фильм сегодня, то сделал бы его еще более жестким, еще больше обусловил бы характеры обстоятельствами.

А. Т. Правда, что вы хотели снять два фильма на сюжет «Затмения»?

М. А. Правда. Один — с точки зрения девушки, другой — с точки зрения его, молодого служащего биржи. Я предложил продюсерам сделать два фильма с целью более полно исследовать феномен денег. Те, кто живут биржей, смотрят на мир сквозь призму банковского билета, не видят ничего, кроме денег, захвативших их разум и душу, и потому сами чувства этих людей ущербны. Я хотел рассказать эту историю от лица главного героя фильма, показать все происходящее его глазами, дать проекцию его внутреннего состояния. Я вовсе не собирался снимать эпическую сагу, как это сделал Б. Бертолуччи в «XX веке». Речь шла о двух самостоятельных фильмах, которые могли бы существовать независимо друг от друга и в то же время были бы связаны общей темой. Но продюсеры субсидировали только один фильм.

А. Т. Согласны ли вы с тем, что в фильме «Затмение» существует особый тип «равновесия»: кризис чувств ваших персонажей порожден более общим, глобальным кризисом моральных ценностей?

М. А. Да, так оно и есть.

А. Т. Разрабатывая тему отчуждения, некоммуникабельности, вы, как это справедливо отмечают большинство исследователей, уделяете больше внимания следствиям, чем причинам. Однако невозможно отрицать и тот факт, что в ваших картинах всегда есть точный социальный портрет общества. Как вы думаете, почему этот второй аспект меньше принимался во внимание критиками?

М. А. Быть может, потому что я работаю в очень сдержанной манере, не акцентируя эти моменты.

А. Т. В эпизодах, с которых начинаются некоторые ваши фильмы, например «Приключение» или «Ночь», уже заложен, запрограммирован конец всей истории. В некотором смысле в той сцене, в которой супружеская пара в фильме «Ночь» посещает тяжелобольного друга, есть предчувствие гибели, краха их собственных отношений...

М. А. Я смотрю свои фильмы несколько иначе, чем вы. Начальный эпизод «Ночи», как мне представляется, вводит зрителя в определенную атмосферу, которая дает ему возможность правильно увидеть и оценить последующие события. Уже с самого начала фильма его персонажи сталкиваются с трудными жизненными проблемами. Однако мне трудно разъяснять все это. Историю кино создают картины, а не объяснения их авторов.

А. Т. Еще немного терпения, прошу вас. Настоящими героинями ваших картин, может быть за исключением фильма «Крик», являются женщины. Персонажи-мужчины (архитектор в «Приключении», писатель в «Ночи», биржевой маклер в «Затмении», инженер в «Красной пустыне») — все они, в общем, глухи к вопросам морали и менее привлекательны.

М. А. Архитектор в «Приключении» кажется мне человеком достаточно сильным и принципиальным в своей позиции отрицания. Он переживает состояние творческого кризиса, так же как писатель в «Ночи». Но и в той и в другой картине я, пожалуй, точнее передаю состояние женщины. Впрочем, я вообще чувствую себя легче, удобнее с персонажами женщинами, чем с мужчинами. Может быть, лишь начиная с «Блоу-ап» я заговорил по-настоящему и о мужчинах.

А. Т. «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» — это фильмы — исследования Италии периода «экономического бума». Как вы сегодня оцениваете этот период «бума»?

М. А. По-моему, Италия всегда переживает какой-нибудь «бум». Достаточно выйти, например, на центральную улицу города в рождество и посмотреть, что происходит вокруг...

Несколько лет тому назад я предпринял путешествие в северную Европу, на острова Финского архипелага. Несколько мужчин рубили дрова, женщины готовили пищу, здесь же играли дети. Стояла первозданная тишина,



на березах и соснах лежал снег, люди как бы сливались с окружающей природой. Эта атмосфера чистоты и естественности очаровала меня. Если бы я снял документальный фильм в этом уголке Финляндии, который произвел на меня такое сильное впечатление, какую истину я бы открыл во всем этом? Сумел бы я, чужой человек, человек со стороны, так сказать «незванный гость», осознать эту действительность, вписаться в эту меняющуюся жизнь, а не только вступить с ней в контакт? Думаю, главное здесь — поэтическое проникновение в микрокосм окружающего мира и его обитателей. Только на уровне поэтического вы можете запечатлеть его внутреннее движение, развитие и даже воздействовать на него, преобразая в поэтический образ.

**А. Т.** В свое время много говорили о «трилогии некоммуникабельности» в связи с фильмами «Приключение», «Ночь» и «Затмение». Что вы думаете по поводу подобного определения?

**М. А.** Я сам никогда не называл эти фильмы трилогией, а тем более трилогией некоммуникабельности. Однако не отрицаю, что подобное определение не лишено смысла. Хотя мне кажется, что таких фильмов у меня четыре, а не три: я имею в виду «Красную пустыню» — фильм о духовном кризисе.

**А. Т.** Действительно, «Красная пустыня» как бы закрывает эту тему и одновременно открывает иной круг проблем. Это новый для вас фильм не только потому, что он — первый ваш фильм, снятый в цвете, но и потому, что вводит новые элементы, в том числе тематические: современное индустриальное общество, проблемы экологии.

**М. А.** Да, этот фильм как бы предварял тематику, о которой тогда еще не говорили, в частности он ставил вопросы экологического характера, проблему окружающей среды.

**А. Т.** В «Красной пустыне» кроме портрета определенного класса есть анализ окружающей действительности. Это глубокое исследование на тему: человек и его окружение, человек и индустриальное общество. Вы с самого начала ставили перед собой подобную задачу?

**М. А.** Я не мог не сказать об этом, ибо проблема экологии слишком тесно связана с историей, о которой я рассказывал: неврозы моих персонажей — порождение окружающего их мира.

**А. Т.** Тогда в каком же смысле вы говорили, что фабрики — это прекрасно?

**М. А.** Фабрики — это действительно прекрасно... Известно, что на многих конкурсах по архитектуре первые премии часто присуждают проектам фабрик, возможно потому, что при их создании используются самые необычные конструкции в сочетании с богатейшей гаммой цветов, близких к естественным краскам природы, а также окраске бытовых предметов. Например, трубы окрашиваются в зеленый или охристый цвет, в эти же цвета красят в домах двери, поэтому, когда взгляд человека падает на любую деталь фабричной постройки, она оказывается привычной для глаза.

**А. Т.** И здесь, как в других ваших фильмах, есть персонаж, который хочет исчезнуть, ощущает потребность «сменить кожу» — это один из постоянных мотивов кинематографа Антониони, не так ли?

**М. А.** Я убежден, что в душе каждый итальянец стремится, быть может, не столько к бегству, сколько к приключению. Мы абсолютно не умеем организовывать свой досуг, дать выход энергии, которая в конце концов находит разрядку в сексе или в преступлении. Не потому ли наша страна погрязла в преступности? Я убежден, что одна из причин именно в этом. Не случайно, выйдя из тюрьмы после свидания с сыном, которому всего двадцать лет и который обвинен в принадлежности к «красным бригадам», его отец говорит: «Ну что вы хотите, ведь он совсем мальчишка, ему просто было любопытно подержать в руках гранату».

**А. Т.** Считаете ли вы, что изображение насилия в кино сыграло отрицательную роль в воспитании нравов, общественного вкуса?

**М. А.** Не кино создает насилие, оно его только изображает.

**А. Т.** В одном из интервью о «Красной пустыне» вы как-то сказали: «Если бы сегодня я воссоздавал автобиографию, я увидел бы ее в цвете».

**М. А.** Сегодня речь идет о том, чтобы научиться проецировать на экране память человека. Именно в этом смысле я говорил об автобиографии как возможности рассказать в цвете собственную жизнь — через цветочное видение прежде всего, а не с помощью слов. /.../

**А. Т.** Обратимся к проблеме феноменологии, о которой довольно много говорили в связи с вашими фильмами.

Согласны ли вы с этим определением?

М. А. Какое значение имеет мое согласие или несогласие? Я даже не думал об этом...

А. Т. Ну а термин "comportamentismo"<sup>1</sup>? Это понятие также возникло в отношении кинематографа Антониони и Росселлини...

М. А. Откровенно говоря, подобные определения кажутся мне искусственными, надуманными. Это попытка классифицировать то, что у Росселлини было спонтанно, естественно, непохоже на привычный синтаксис кино. Именно эта синхронность с самой действительностью стала приемом, методом его работы, определив и роль кинокамеры, которую он направлял в самую гущу событий, выхватывая самое главное. Его стиль адекватен реальности исторического момента.

А. Т. Можно ли сказать о Годаре, что и он, как Росселлини, врывается в живую действительность?

М. А. Годар — новатор, он сделал многое для развития языка кино, но его стиль, его интерпретация событий и героев предопределены очень личностным, крайне субъективным видением мира. Тогда как взгляд Росселлини, напротив, был гражданственным, общественным. Горизонт видения Росселлини неизмеримо шире, чем у Годара, он необъятен.

А. Т. Главной особенностью стиля Росселлини считается хроникальность, чистая хроника, открытая им как элемент игрового кино...

М. А. Действительно, Росселлини по-новому использовал возможности хроники, именно хроника лежит в основе его кинематографического изображения. Хроника стала необходимой составной частью его видения и интерпретации реальности. Она же была главным источником того почерпнутого из самой жизни материала, который и лег в основу фильма. Когда мы говорим о происходящих в действительности фактах, событиях, то прежде всего имеем в виду то, о чем рассказывает хроника, — это справедливо и для сегодняшнего дня. Но тогда, как и сегодня, важно было суметь трансформировать хронику в историю, создавать историю посредством хроники.

А. Т. В некотором смысле можно сказать, что тематика таких фильмов Росселлини, как «Стромболи», «Европа 51», «Путешествие в Италию», подготовила, предва-

<sup>1</sup> От итальянского слова *comportamento* — «поведение».

рила проблематику фильмов Антониони. Вы согласны с этим?

М. А. Да, особенно «Путешествие в Италию». Однако я считаю, что это не самые его удачные, проникновенные вещи. Я больше всего люблю у него «Пайзу» и «Франциск, менестрель бога». Последний особенно хорош. Из его поздних фильмов мне представляется наиболее интересным телевизионный фильм «Взятие власти Людовиком XIV», в нем как бы встретились прежний и новый Росселлини, которому не все удалось. В результате родилось произведение, полное грации и силы.

А. Т. Вы работали с Росселлини?

М. А. Да. Он нравился мне как человек. Правда, он любил поговорить, но прекрасно знал, чего хотел от кино, и умел добиваться того, чего хотел. К тому же он был великолепным собеседником и очаровывал людей, с которыми работал.

А. Т. Какие фильмы Висконти наиболее интересны с вашей точки зрения?

М. А. Из всех картин Висконти больше всего меня потрясла «Земля дрожит». «Одержимость» — прекрасный фильм, хотя его диалоги сегодня несколько устарели — не потому что они плохи, а потому что не всегда соответствуют изобразительному ряду. Ведь сегодня мы смотрим фильмы другими глазами.

А. Т. Иногда говорят, что Антониони — единственный романтик в современном кино...

М. А. А как же Висконти? И отчасти, хотя и в ином ключе, Бертолуччи? Следует учитывать, что Бертолуччи действительно создатель, творец языка кино, в то время как Висконти, с его редчайшим талантом, с его художественным темпераментом, оказался блестящим экранизатором романов. Исключая, разумеется, фильм «Земля дрожит».

А. Т. Висконти экранизировал романы прошлого века, прошлых десятилетий: Бойто, Камю, Томаса Манна, Достоевского и, наконец, Д'Аннунцио. «Рокко и его братья» — одно из исключений. Вы, наоборот, сами пишете романы с помощью кинокамеры, причем романы, в которых речь идет о сегодняшнем дне и, может быть, даже о завтрашнем.

М. А. Я полагаю, что Камю сохраняет свою актуальность и сегодня. Что же касается экранизации «Постороннего», он оказался режиссеру Висконти «не по зубам». Я же



стремлюсь рассказывать то, что вижу вокруг. И естественно, истории, которые я рассказываю, становятся моими, глубоко прочувствованными, личными, и это отражается на форме, на языке фильма. У Висконти, наоборот, сильнее сам факт, который он берет за основу. А. Т. Ваш фильм «Блоу-ап» навеян рассказом латиноамериканского писателя. Почему же его действие происходит в Лондоне?

М. А. Я прочитал рассказ Кортасара, и он мне понравился. Я переработал сюжет по-своему. В Италии мой замысел не встретил ни понимания, ни поддержки. Тогда я отправился в Лондон и до такой степени проникся его атмосферой, что мне захотелось передать ее в избранном мной сюжете.

А. Т. Речь в фильме идет об осознании и восприятии действительности и в меньшей степени о самой этой действительности. Это входило в ваши намерения?

М. А. «Блоу-ап» — это фильм, который можно интерпретировать по-разному, ибо в нем идет речь о восприятии реальности, то есть о том, как видят ее или хотят видеть персонажи. Поэтому и воспринимать фильм каждый может по-своему.

А. Т. Однако к фотографу вы испытываете явную симпатию. И фильм — это как бы его собственный идеальный автопортрет?

М. А. Да, мне нравится этот герой, мне нравится жизнь, которую он ведет. Я сам в процессе работы над фильмом окунулся в эту атмосферу, однако только для того, чтобы лучше понять своего героя, его судьбу — не ради себя.

А. Т. Как у вас возникла идея игры в теннис без ракетки, без мяча?

М. А. Вы спрашиваете, как возникают идеи... Они приходят исподволь или внезапно, овладевают всем вашим существом, постепенно проясняются, уточняются, а потом возникает изображение, рождаются зрительные образы. Так же, хотя и в другой форме, это происходит в поэзии. К поэту приходят слова, которые потом становятся образами — словесными образами, складываясь в стихотворные строки.

А. Т. Итак, действительность в фильме — это ее видение, вернее, то, как мы ее представляем? Иными словами, реальность равнозначна иллюзии, мечте?

М. А. Я бы не рискнул утверждать, будто видение реаль-

ности равно самой реальности, ибо видений много. Да и сама реальность изменчива, многолика. В то же время внешнее восприятие — первая ступень наших отношений, наших связей с реальным миром. Однако я не привык рассуждать на такие темы с философской точки зрения — это не мое дело.

А. Т. В связи с такими фильмами, как «Блоу-ап» и «Профессия: репортер», я бы хотел спросить, есть ли здесь связь с Пиранделло? Что он сегодня для вас?

М. А. Проблематика Пиранделло остается актуальной и сегодня, хотя подчас кажется довольно путаной... И все же если мы попытаемся проникнуть в тайники души современного человека, то увидим, что очень многие драмы Пиранделло до сих пор сохраняют свою подлинность, злободневность в современном итальянском обществе. Пиранделло — один из тех писателей, кто наиболее глубоко понял и показал самую сущность нашей страны, передал ее наиболее живо и непосредственно.

А. Т. Если не считать опыта работы с Карне, оставила ли Франция какой-то след в вашей жизни?

М. А. Должен сказать, что я самым тщательным образом изучал историю французской литературы, в частности французскую поэзию. Но когда я обратился к англосаксонской литературе, французская как бы отодвинулась на второй план. Быть может потому, что английская литература помогла мне установить более прямые контакты с реальностью. Франция была для меня источником культурного опыта. Английская литература, и поэзия в том числе, стали опытом жизни.

А. Т. В шестидесятые годы кто-то не без разочарования окрестил Антониони «вечным экспериментатором» в кино. Что вы думаете об этом?

М. А. Я был польщен этим определением. Эксперимент — это всегда новое, а так как, по-моему, подлинное искусство — это новаторство и красота, определение, данное мне, равноценно тому, что меня признали настоящим художником.

А. Т. Не знаю, с кем сравнить Антониони (легче сравнивать с Антониони или противопоставлять ему других режиссеров), может быть, с Орсоном Уэллсом? Он был одним из самых крупных новаторов в современном кино... Или Трюффо, но он слишком женственный...

М. А. Трюффо иногда снимает странные вещи. Уэллс очень силен в создании исторических персонажей —

здесь его талант художника-новатора проявляется с особенной силой. Мне же близок Брессон, прежде всего его фильм «Дамы Булонского леса». Мне нравится его манера, его умение придавать особую значимость персонажам, фону. Некоторые фигуры, особенно Казарес, незабываемы.

А. Т. Кто из режиссеров «золотой поры» французского кино особенно дорог вам?

М. А. Я очень люблю Виго, его фильм «По поводу Ниццы», по-моему, один из лучших документальных фильмов. По фильмам начинаешь любить и его самого. Но самый великий — Ренуар, быть может потому, что он создавал свои фильмы в самую прекрасную эпоху в жизни его страны. «Марсельеза», «Великая иллюзия» — фильмы, которые волнуют и сегодня.

А. Т. Поговорим об итальянском кино. Кто из режиссеров вам особенно близок, кроме Росселлини и Висконти? Кто вызывает симпатию?

М. А. Для меня существуют не только Росселлини и Висконти! Однажды я сделал список наиболее значительных итальянских режиссеров, и их набралось более ста. Лучшие из них: Феллини, Рози, Петри, Феррери, Бертолуччи, Беллокио, Ольми, братья Тавиани, Дзурлини, Брузати, Ванчини и другие. Незаслуженно забыт, например, Читто Мазелли.

А. Т. Какие фильмы Феллини вы считаете лучшими?

М. А. «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» и «Амаркорд». Но также «Белый шейх», «Маменькины сынки», некоторые эпизоды «Казановы», эпизод на автостраде в фильме «Рим»... Но можно ли так бегло говорить о Феллини?

А. Т. Что вы думаете об итальянской комедии? Не считайте мой вопрос провокационным. Я знаю вас как самого искреннего, непредубежденного зрителя.

М. А. Я часто бываю в кино. Люблю смеяться, меня трогают и волнуют разные фильмы, в том числе и комедии. По-моему, я очень непритязательный и благодарный зритель: чужие фильмы я смотрю совершенно непредвзято, и, если комедия развлекает меня, я смеюсь. А. Т. Мне кажется, что в первые годы вашей работы в кино итальянская критика мало помогала вам. Почти ничего не писали о «Хронике одной любви», фильме-дебюте, который для многих стал откровением.

М. А. А мне, наоборот, кажется, что в первые годы критика была ко мне достаточно благосклонна. Правда,

тогда меня обвиняли в каллиграфизме и холодности. Позднее хвалили, говоря при этом, что я «трудный режиссер». Обо мне много писали в Италии и за рубежом, так что жаловаться не приходится, хотя, по-моему, те аспекты, которые интересовали критиков и вызывали их положительные оценки, не всегда были самыми главными, существенными.

А. Т. Некоторые исследователи, пытаясь определить личность Антониони, особенности его кинематографического стиля, говорили о так называемой «*école du regard*»<sup>1</sup> по аналогии с литературой, сравнивая ваши фильмы с романами Роб-Грийе, Мишеля Бютора, имея в виду новые отношения между субъектом и объектом, «примат» вещей, факта и т. д. Что вы об этом думаете?

М. А. Должен честно признаться, когда французы начали говорить о «Школе взгляда» в связи с моими фильмами, я еще ничего не знал о «новом романе». О нем я узнал много позже. Но я всегда придавал и придаю особое значение объектам, окружающим человека вещам. Предмет, находящийся в кадре, может означать не меньше, чем персонаж. Мне было необходимо с самого начала заставить, научить зрителя относиться серьезно не только к героям, но и к окружающим их предметам.

А. Т. В 1962 году вы сделали следующее заявление: «Я думаю, что первым в Италии заговорил о Камю в журнале «Иль Космополита» в 1942 году. Тогда же я предложил ряду продюсеров снять фильм по роману «Посторонний». Но сегодня я чувствую, что не смог бы сделать этот фильм, потому что его проблематика изжила себя. Покорность героя судьбе, обстоятельствам более не актуальна. Я сам пытаюсь выйти из тупика экзистенциализма». Что вы хотели этим сказать?

М. А. Я хотел сказать лишь одно: что в те годы я искал новые, иные ценности, а в «Постороннем» отрицались все ценности. И все же, когда я впервые случайно открыл эту книгу в маленьком книжном магазине в Ницце в 1942 году, первая ее фраза буквально потрясла меня своим стремительным ритмом: «Я получил телеграмму из дома для престарелых. Умерла мать. Похороны завтра. Примите и прочее...» Тогда я прочитал этот роман залпом, не отрываясь, от начала и до конца, тогда же я за-

<sup>1</sup> «Школа взгляда» (франц.).



хотел снять по нему фильм. Это мне не удалось, однако статью о нем я написал и передал в журнал, в котором сотрудничал.

**А. Т.** Мало кто знает, что вы — мастер прекрасных абстрактных пейзажей. Зато известно, что вы очень хорошо пишете. Вы никогда не пытались стать писателем?

**М. А.** Как вам сказать? Это увлекает меня: искать самое точное, необходимое слово, создавать форму, в которой бы наилучшим образом выразилась мысль... Эссе, которые я пишу для «Коррьере делла сера», всегда очень искренни, откровенны. Можно ли так писать большие вещи? Меня называли формалистом. Я действительно всегда очень заботился о форме и до сих пор не понимаю, почему этого не следовало делать! Разумеется, воссоздание объективного мира в киноизображении — это не только вопрос формы, эта проблема гораздо более тонкая и сложная. Мир — это видимая реальность, то есть то, что мы видим, то, что открывается нашему взгляду. С этой точки зрения кинематограф представляется мнемоническим синтезом, в основе которого заложено предположение о способности зрителя додумывать то, чего нет на экране, что происходило раньше, или, наконец, то, что могло бы произойти при определенных обстоятельствах. Вот почему лучший способ видения и понимания фильма связан со способностью человека воспринимать все через свой собственный личный опыт. В тот момент, когда вы смотрите фильм, вы, быть может, бессознательно вызываете в себе ощущения, воспоминания, ассоциации, связанные с вашей жизнью. Ваши радости, горести, ваши мысли как бы транспонируются на изображение, помогая прочувствовать и осознать его. Осознать в образах настоящего и прошедшего, как сказала бы Сьюзен Зонтаг.

**А. Т.** Какие писатели оказали влияние на ваше творчество, в юности и позднее? Как-то в одном из интервью в 1961 году вы упоминали Фолкнера, Хемингуэя, Фицджеральда, Элиота, Пастернака...

**М. А.** Мои вкусы часто менялись. Например, А. Жид. Я читал его месяца два подряд, а потом все, бросил. Он слишком дидактичен. Вы перечислили далеко не всех авторов, которыми я увлекался, которые повлияли на меня в разные периоды жизни: например, Шамиссо или Чандлер. Я читаю много, час го бессистемно. Я полагаю, что в литературе не существует абсолютной иерархии

имен и ценностей. Когда мы читаем, смотрим фильмы, любимся картинками, каждый из нас оказывается перед дилеммой, как будто стоит на краю бездны: ведь мы выбираем не только по шкале художественных ценностей, то есть не только с точки зрения эстетического качества, но и с точки зрения значимости исходного материала. Мы как будто заполняем какие-то пробелы, лакуны, бросая в открытые художником пространства то, что сумели открыть сами. Именно художники помогают нам заполнить эти лакуны, эти пустоты.

**А. Т.** Католики и марксисты, хотя и с разных позиций, упрекали вас в «безнадежном, всеотрицающем пессимизме», в «мрачном психологизме», в категоричном и неизменном стремлении констатировать тот факт, что «сердце человека — кладбище его чувств».

**М. А.** Вы прекрасно знаете, что настоящая литература, например, всегда тяготела к изображению страданий, горя. По-моему, нет ни одного великого произведения литературы, которое рассказывало бы только о радости, добре, благополучной жизни. К сожалению, в нашем мире добро не может служить основанием для сюжета художественного произведения, это известно.

**А. Т.** Часто говорят о политической и социальной ответственности художника и гораздо реже — о его моральной ответственности. Каков же, с вашей точки зрения, долг художника? И может ли он пренебрегать этическими проблемами?

**М. А.** Я думаю, в основе любого творчества лежат отношения художника с собственной совестью — именно это в первую очередь определяет степень его ответственности. И не только в плане этики. Например, политические деятели редко рассуждают таким образом...

**А. Т.** В заключение расскажите, пожалуйста, о ваших планах на будущее. Прежде всего о «Цвете чувств»...

**М. А.** Этот фильм должен быть маленьким трактатом о ревности — о ревности как навязчивой идее. Сюжет его будет развиваться в трех направлениях, так сказать на трех уровнях: реалистическом, связанном с конкретными событиями; на уровне воспоминаний о прошлом, то есть на уровне памяти человека; и наконец, на уровне воображения, подсознания. Я хочу снять этот фильм с помощью телекамер и электронной аппаратуры, чтобы получить наивысшее качество изображения, наиболее богатую звуковую, изобразительную, цветовую гамму.

Я внимательно изучил Барта, особенно некоторые моменты в его книге «Фрагменты любовной речи». Я послал ему сценарий фильма, и он ответил мне, написав очень теплое письмо с рядом наблюдений, весьма для меня ценных. Я надеюсь, что в один прекрасный день я сумею осуществить свой проект, если опять кто-нибудь не «обгонит» меня в подобном эксперименте.

Мое второе желание, мой второй проект касается съемок фильма в Советском Союзе. Фильм должен называться «Бумажный змей». Я уже посетил многие достопримечательные места в Советском Союзе, проехал пол-России и остановился в Узбекистане, в городе Хиве, знаменитом, прекрасно сохранившемся историческом памятнике средневековья. Это должен был быть очень дорогостоящий фильм, фильм-сказка. Русские согласны были создать для меня все необходимые условия и дать мне все, что я хотел, не могли они в тот мой приезд предоставить мне только то, чем еще не располагали: специальную аппаратуру, рассчитанную на создание звуковых и изобразительных эффектов, а также квалифицированных специалистов, обслуживающих такую аппаратуру. Тогда мне пришлось отказаться от своего плана, но желание осуществить его живет во мне и сегодня. А. Т. Завершая наш долгий разговор, мне хотелось бы спросить: когда вы снимаете свои фильмы, что для вас самое трудное?

М. А. Самое трудное — это я сам. Не фильм, который я снимаю. Ибо я никогда не бываю счастлив, удовлетворен работой. Один из редчайших моментов, когда я действительно ощутил себя счастливым, был эпизод взрыва в фильме «Забриски поинт». Я был очень взволнован и очень счастлив, удовлетворен. В этом эпизоде было так много авантюрного! Свободного! Но мне не хотелось бы, чтобы мое признание было неверно истолковано.

1979

## С СОТРУДНИКАМИ ЖУРНАЛА «КАЙЕ ДЮ СИНЕМА» СЕРЖЕМ ДАНЕЕМ И СЕРЖЕМ ТУБИАНА.

Метод Антониони

«Кайе дю синема». Для начала самый простой вопрос, который, впрочем, звучит в вашем фильме «Идентификация женщины». Его задает маленький мальчик герою — кинорежиссеру Никколо: «Почему ты не снимаешь фантастические фильмы?»

М. А. Этот вопрос может задать маленький мальчик, но не вы. Вы отлично знаете, что я смог сделать далеко не все фильмы, о которых мечтал. Я предлагаю идею фильма продюсеру, но решает всегда он, и еще прокатчик. А сегодня предложить идею фильма, а тем более фантастического, — дело чрезвычайно сложное: сравнение с американскими фантастическими лентами напрашивается само собой, а ведь, чтобы сделать фантастический фильм, нужны такие деньги, которых в Италии попросту нет. Конкурировать с американцами бессмысленно, стало быть, нужно делать что-то другое. Вы видели фильм «Бегущий по лезвию бритвы» — там в титрах значится около 40 технических специалистов, а у нас их вообще нет! А если бы и были, мы не смогли бы их использовать — это обошлось бы нам в астрономическую сумму.

«Кайе». Когда я смотрел ваш фильм, я подумал, что он является в какой-то степени ответом на весь американский фантастический кинематограф, типа «Инопланетянина» или «Бегущего по лезвию бритвы». «Идентификация женщины» — это как бы европейская версия этих картин, ведь в вашем фильме ставятся те же самые проблемы.

М. А. Это интересно, не могли бы вы рассказать об этом поподробнее?

«Кайе». Вашего главного героя интересует все, что имеет отношение к науке. Возьмем, к примеру, эпизод, в котором он смотрит в телескоп. И еще: стержнем фильма является вопрос о ином, будь то незнакомая женщина или неизвестный предмет. Разве иное не то же самое, что инопланетянин?

© "Cahiers du cinéma", 1982