

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	9
1. Раз уж это сказал Юнг!	13
2. «Я совокупаюсь, следовательно, я существую».....	49
3. «Кто работает — тот пропал»	76
4. «Внучок Орсона Уэллса»	122
5. Провокация на «пять с плюсом».....	175
6. Манера Брасса, или Медные трубы	222
7. Зеркало души	287
Тематический указатель фильмов	318

Жизнь, конечно, не объясняет творчества, но не менее верно, что две эти вещи взаимосвязаны. Истина в том, что это творчество, ждавшее своего осуществления, требовало этой жизни <...> это творчество предвещалось в ней знаками и намеками, которые не следует, однако, принимать за действующие причины, хотя они и сделали жизнь и творчество художника единым приключением.

Морис Мерло-Понти.
Сомнения Сезанна*

* Пер. с фр. А. Гараджи.

ВВЕДЕНИЕ

Одна известная актриса как-то заметила: «Счастье — это иметь крепкое здоровье и плохую память». У меня скверно и со здоровьем, и с памятью, но я нашел счастье в перечитывании прошлого, которое, как мне казалось, безвозвратно утеряно; однако я смог восстановить его, день за днем ведя утомительную борьбу с забвением.

Все началось в апреле 2010 года, когда в Маростике, что в области Венето в Италии, у меня случилось кровоизлияние в мозг. Если бы моя жена Катерина вовремя не пришла мне на помощь, скорее всего я бы уже не смог написать этих строк. Всё то долгое время, пока я лежал в больнице, ее присутствие, ее любовь и оказанная мне поддержка — как физическая, так и моральная — были для меня особенно важны. Она проводила со мной много времени, ее ежедневные посещения стали частью моей рутины, они придавали смысл моему существованию; она постоянно подбадривала меня, оставаясь спокойной и преданной даже в те минуты, когда мне было особенно тяжело и я помышлял о самоубийстве.

В сентябре я вернулся в Рим, полностью потеряв память ввиду этого травматического события, и тогда мы вместе принялись восстанавливать мои воспоминания, что было непросто и требовало времени. Катерина перебирала мои архивы, доставала оттуда фотографии со съе-

мок, газетные вырезки, эротические журналы, диски, сценарии, манифесты и другие вещи из прошлого, всё, что сохранилось с шестидесятых годов до наших дней. Она собирала данные, а затем «сбрасывала настройки» моей памяти, двигаясь в строго определенном порядке. Утром мы начинали с того, что слушали песни, которые настраивали меня на рабочий лад. Чаще всего Катерина включала «Non, je ne regrette rien» и «Sous le ciel de Paris» Эдит Пиаф, а еще «Un senso» и «Vivere» Васко Росси, и даже «Learning to fly» Pink Floyd, некоторые песни Clash, что-то из кантри, джаза; многих песен я не знал, а она использовала их для своих импровизированных стриптиз-представлений в стиле Ким Бейсингер. Она показывала мне свою наготу, давала прикоснуться к своему телу, тем самым пробуждая ту часть моей души, которая особенно отличалась жизнелюбием. Лишь много позже она призналась, что на самом деле мое состояние сильно угнетало ее, однако, добавила моя жена, несмотря на это обстоятельство, она нутром чувствовала, что нужно делать, и не могла не прислушаться к себе.

Вся правая часть моего тела была парализована, помимо этого, я был не в состоянии произнести даже самое простое слово, не понимал, что мне говорят, не мог читать и писать.

Помню, как-то утром, сразу после завтрака, Катерина сказала мне: «Сегодня мы будем обсуждать твои фильмы».

Она вытащила из папки несколько фотографий со съемок «Ключа», показала мне знаменитый портрет Стефании Сандрелли и спросила: «Ты помнишь эту актрису? Помнишь, что снял этот фильм?» Я ответил нечленораздельным бормотанием, смысл которого был следующим: кто? Я? Нет, не помню.

Потом она показала мне фотографии Серены Гранди, потом Анны Аммирати, потом других актрис, которых я снимал, но я уже не помнил, кто эти люди, в голове было пусто: я не помнил, что был режиссером, что снял все эти фильмы. Катерина попыталась сделать вид, будто в этом нет ничего страшного, хотя и боялась, что окончательно потеряла меня.

Наше предприятие требовало постоянного и упорного труда, мне нужно было повторять вслух сведения, почерпнутые из архивных материалов: даты, имена, понятия. Нечто похожее делает портниха, когда с любовью чинит испорченную ткань. Таким образом я стал ощущать, как всплывают из глубин прошлого настроения, состояния души, чувства и события, будто спавшие последние семьдесят лет. Я признаю, что позабыл или растерял часть моих воспоминаний. Те из них, что остались — кристально чистые, наиболее яркие; к остальным я отношусь с равнодушием и растерянностью и считаю это своей сильной стороной, ведь так я защищаю себя от не особо значимой информации.

Однажды, когда я сидел на диване перед телевизором — я целыми днями смотрел фильмы, хоть мне и не удавалось до конца отдаться этому занятию, — раздался телефонный звонок. Катерины не было дома, поэтому я взял трубку. Звонил некий господин из Парижа, он хотел встретиться со мной и обсудить, можно ли заново смонтировать моего «Калигулу», использовать в нем новые материалы из архива студии Penthouse films. Я без особого труда объяснился с ним по-французски; сказал, что восстанавливаюсь после болезни, но как только у меня появится возможность, мы встретимся. В эту секунду вошла Катерина — она была поражена тем, как легко я изъяснялся, — и тогда мы поняли, что иностран-

ные языки не стерлись из памяти, но, удивительное дело, мне было сложно вспомнить родной язык.

«Мы спасены! — воскликнула она. — Теперь будем говорить по-французски и по-английски».

Это открытие открыло нас, ведь теперь мы снова могли общаться.

Повествование о моей жизни чем-то походит на череду образов, мыслей, ощущений, размышлений, личностей, все они свободно блуждают в моем сознании, а затем абсолютно случайным образом воскрешаются из памяти. Мне досталась слабая и фрагментарная память, однако ей всё еще не чуждо творчество, она позволяет мне воспринимать и впитывать то, что я читаю и о чем мне рассказывают, столь же полно и ярко, как если бы я сам в этом участвовал.

Каждое событие встраивается в последовательность, отправными точками для которой служат воспоминания и судьба человека. Мое же сознание движется не по временной оси, оно скорее перемещается по сети значимых элементов, у этого движения нет начала и конца. Есть только точка, в которой я нахожусь сейчас.

Если я задам себе вопрос: «В чем ценность моей жизни?» — ответ будет таков: «Я ценю ее лишь с точки зрения собственного творчества». И да, думаю, я могу так сказать, моя жизнь кое-что собой представляет. Каждый из нас по-своему создает миф о собственной жизни, и автобиография помогает лучше понять этот процесс; писать мемуары можно не только с целью отдать должное прожитой, прошлой жизни, но и придать смысл настоящему.

Отзвук этого настоящего я слышу в страстном голосе моей жены Катерины всякий раз, когда она говорит мне: «Тинто, мы — это свобода».

1

Раз уж это сказал Юнг!

Многие считают, что мне больше нечего сказать. Может статься, так и есть, но я знаю, *как* это сказать. С другой стороны, они пытаются побороть меня в дисциплине, в которой я слишком хорошо разбираюсь, — в семантике. Ничего нового, так говорят еще со времен моего первого фильма. Удручает лишь то, что за эти годы ничего не изменилось.

Уже когда я снял «Кто работает — тот пропал»*, критики писали: «Фильм несерьезный, потому что зрителю смешно», или «Фильм несерьезный, потому что автор играет со словами и с камерой». Ладно, хорошо, так всегда было и есть, но в этих играх и кроется суть моих фильмов, а они никак этого не уразумеют.

Итальянские кинокритики никогда не сдерживались в выражениях, если хотели меня оскорбить; они — жертвы культуры, превозносящей содержание, и эта культура не только не признает, что секс — столь же благородный предмет изображения, как и все прочие, она к тому же лишилась чувства формы и чувства прекрасного в угоду

* В русских переводах встречается: «Кто работает, тот потерян».

беспощадному вкусу необразованных людей. Некоторые интеллектуалы — просто трусливые зануды, их мозг способен только пускать газы. С другой стороны, суждение человека о чем-либо неизбежно выражает его внутреннюю идеологию.

Хочу раз и навсегда прояснить следующее: меня мало волнует, *о чем* фильм, скорее даже совсем не волнует. Меня очаровывает то, *как* в нем это показано. Содержание рождается из формы, означаемое выводится из означающего. Но в нашей стране изучение кино как структуры и структурализма в целом как будто прошло без следа, люди больше не видят разницы между анекдотом про мужа-рогоносца и новеллой Боккаччо.

Если оставить в стороне хронологическое деление, предложенное некоторыми критиками, в моей фильмографии нет никакого водораздела между первым периодом — серьезным, активистским, — он заканчивается фильмом «Мотор!», и вторым — легкомысленным, поверхностным, начиная с «Ключа», ведь меня всегда интересовал язык кино. Это разделение возникло из одного глубинного заблуждения: считать, что эротика не имеет такой же культурной ценности, как иные темы. Фильмы так называемого «первого» периода выражали мои бунтарские переживания, нетерпимость к власти, к общественным институтам и общепринятым правилам. Я не считаю свои эротические фильмы менее важными, чем остальные. Эротика по-своему выражает мое критическое отношение к политике и обществу, иначе демонстрирует мое неутолимое стремление к свободе.

За последние двадцать лет всё так сильно поменялось, что кино, в моем видении и понимании, больше не существует. В наши дни единственный эстетический ориентир для фильма — вкусы телезрителей, чем больше

в нем мещанства и меньше безумства, тем громче его успех. Сейчас много кинопродуктов, но мало фильмов. Продукт — это то, что производит индустрия, фильм же может *создать* только режиссер, точнее, для меня он скорее автор; это слово следует понимать в том смысле, в каком мы используем его, говоря о Жане Ренуаре, Ингмаре Бергмане, Федерико Феллини или Жан-Люке Годаре.

За эти годы поле деятельности и, в некотором смысле, свобода выражения авторов, чьи фильмы крутят в кинозалах по всей Италии, сильно сократились. Индустрия уже не та. Кинокомпании стали канцелярскими крысами на службе телевидения. Нас поработил призрак телебашни, а бóльшая часть лент снимается для того, чтобы их смотрели только на домашнем экране. Бывает и так, что если фильм не показывают по телевидению, то сборы даже не покрывают расходов на его создание.

Подхалимство перед телеканалами наносит вред по-настоящему качественному кино. Теперь уже нет предпринимателей, способных работать заодно с режиссером, очарованных рискованными авантюрами и готовых бросить вызов неизведанному.

В шестидесятые и семидесятые годы создавалось много фильмов. Даже когда предприятие не увенчивалось успехом, это не отбивало у людей охоту вкладываться в другие проекты. Кинокомпании разорялись, на время пропадали с горизонта, а потом возвращались — с новым именем или названием. Таким образом, самые смелые задумки становились реальностью. Теперь же мало что создается, мало что воплощается в жизнь. Авторам угнетает подобное положение вещей.

Не подумайте, будто за этими резкими заявлениями кроется неумение воспринимать нечто отличное, не со-

ответствующее моим эстетическим ценностям. Ничего нет. Я просто не нахожу для себя ничего ценного в нынешнем кино; в разные исторические периоды невозможно создавать одно и то же: меняются цели, идеи, инструменты. Я не отрицаю, что телевидение и социальные сети расширили границы нашей личной свободы, но верно и другое: все эти средства коммуникации сократили «свободное пространство» отдельно взятой личности. Нас подталкивают к тому, чтобы думать одинаково, хотеть одного и того же, даже мечтать об одном и том же: о чем-то обычном, среднестатистическом, жалком. Вот в чем истинный принцип демократии.

Возможно, я просто не могу приспособиться к эстетической безграмотности, о которой говорил выше. Это отнюдь не значит, что я не размышляю о том, как можно снимать кино по-новому, например, с помощью удаленного доступа.

В этой удручающей обстановке я чувствую себя как Курбе, когда тот написал картину «Происхождение мира». Тем, кто спрашивал живописца, зачем он изобразил на полотне вульву, мастер отвечал загадочно и полунамеком: «*Je suis mon pinseau*»; так художник подчеркивал вуайеристскую наклонность произведения. Во французском языке *suis* может означать форму глагола *suivre*, «следовать», и в этом случае фразу Курбе можно перевести как «я иду за своей кистью», или же первое лицо единственного числа от глагола *être*, «быть», и в этом случае она будет звучать так: «Я — это моя кисть».

Кто-то может возразить: Курбе ведь был эстетом, а не эротоманом вроде меня. Однако это не отменяет того факта, что я полностью разделяю второе понимание его фразы. С одной лишь разницей: если кисть Курбе, оказавшись на распутье сатирических страстей, выбрала

апостольский путь в Гоморру, моя же свернула в лишенный святости переулок Содома.

Мне нравится изъясняться цитатами, в частности, потому, что они лучше обобщают содержание; в этой связи я хотел бы перефразировать Джузеппе Преццолини^{*}: «Я — тот кусок плоти, что болтается у меня между ног, и если он возбужден в достаточной мере, то дает мне возможность полностью выразить себя».

Мое понимание искусства весьма крамольно, но недалеко от истины. Чтобы понять это, достаточно посмотреть мои фильмы, зачистить поле, избавившись от лишних психоаналитических препон, отменить иерархию священных ценностей — всех ценностей — и оставить чистую доску, *tabula rasa*. Какие ценности я имею в виду? Например, стыд, честь, невинность, целомудрие, верность, — нелепые достоинства, придуманные Властью, чтобы заставить нас стыдиться своих естественных желаний, обуздать их, подавить, изжить, а вместо этого сама Власть будет невозмутимо иметь нас во все дыры.

В Париже я познакомился с Жаном Ренуаром, младшим сыном художника Огюста Ренуара; среди завсегдаев Французской синематеки и в кругу авторов «новой волны» его знали как Хозяина, *Le Patron*, так его прозвал Жак Риветт. Он — мой самый любимый режиссер прошлого, как и Жан Виго, потому что язык его фильмов — живописный и чувственный. В его образах прорывалась наружу чувственность, сложившаяся под сильным влиянием великого гения — Огюста Ренуара, рядом с которым он провел много лет.

Жан был неоднозначным человеком, с ним случались самые необычайные вещи, и ему нравилось расска-

^{*} Итальянский литературный критик, журналист и литератор, представитель футуризма (здесь и далее — примечания переводчика).

зывать истории. Во время наших долгих бесед он часто упоминал об отце, и в его глазах я читал безграничную радость, которую он испытывал от этих разговоров. Помню, как-то утром Жан сидел со мной в «Кафе де Флор» в Париже, волосы у него были зачесаны назад, и он рассказал семейную байку о «Плоте медузы» Жерико, картине, которая поразила меня своим сильнейшим трагизмом, выраженным через человеческую наготу.

Однажды отец показал ему репродукцию этого полотна и спросил: «Жан, как тебе эта картина?» — «Красивая», — ответил тот. «Почему?» — спросил отец. «Не могу объяснить, я ведь не знаю, что за история стоит за ней». — «Красота — в равновесии, которому подчинено всё, что ты видишь, в гармонии линий, форм и цветов. Не обязательно знать, какая история за этим стоит. Живопись не пересказывают, на нее смотрят. Когда-нибудь ты сам пойдешь и увидишь картины Жерико, и если они не произведут на тебя никакого впечатления, значит, ты ничего не смыслишь в живописи», — выпалил отец.

Глядя на картину, Жан был вынужден признать, что талант существует вне зависимости от истории, вдохновившей автора на произведение, но если художник знает, что обладает им — ему крышка! Спасение, как всегда говорил Огюст Ренуар, в том, чтобы оставаться ремесленником и не задирать нос. Логика, лежащая в основе максимы, которая заключена в этой фразе, проста — настолько, что она, без сомнений, доступна всем. Я не знаю, какая история стоит за «Бурей» Джорджоне или за картиной Миро. Однако форма их образов, как и цветы, торчащие из чьей-нибудь задницы на картине Босха, заставляя меня трепетать.

Мы часто беседовали с Жаном о поездках отца в Италию. Одно из путешествий, о которых поведал мне друг,

в Калабрию, выдалось на редкость курьезным. Из этих рассказов у меня сложилось впечатление, что чем ближе Огюст Ренуар знакомился с народом Италии, тем больше восхищался им; особенно ему нравились жители южных областей.

Но давайте начнем с начала. Мое настоящее имя — Джованни. В детстве я много рисовал. И однажды мой дед Италико сказал: «У нас в семье появился маленький Тинторетто!»

Вскоре из Тинторетто я превратился в Тинтино, — этим ласковым прозвищем меня величал брат Буга, — затем — в Тинто, и именно это имя я выбрал для себя сам, я присвоил его себе.

Я родился в Милане 26 марта 1933 года. Со временем вокруг моего места рождения создалась некоторая путаница. Многие из тех, кто писал и говорил обо мне, считают, что я родом из Венеции, и знают меня как «венецианского режиссера». Я и сам в многочисленных интервью не раз упоминал, что появился на свет именно там, ведь Венеция во многом определила мое становление как режиссера, — таким образом я вызвал недопонимание относительно своего происхождения. Я нередко вижу в газетах и других источниках, что среди биографических сведений Венеция значится как мой родной город, и осознаю, что это недоразумение до сих пор не исчерпано.

Я остановлюсь на этой детали; может показаться, что она малозначительна, но для меня важно прояснить: с культурной точки зрения я всегда был тесно связан с областью Венето и с Венецией в частности, хотя венецианцы часто отзывались обо мне в резком тоне, в основном критикуя мои фильмы с точки зрения морали,