

Кинематографические миры Старого и Нового Света:  
от традиции до революции

Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds:  
from Tradition to Revolution

**КИНОКЛУБ**



---

Consolato Generale d'Italia  
San Pietroburgo



**Elitalia**  
Язык и культура Италии

The Cinema Club of the Russian Christian Academy for the Humanities  
The Center for Visual Anthropology and Visual Media  
The Center of Italian Language and Culture “Elitalia”  
The Italian Consulate General in St. Petersburg

# LA STRADA

The Cinema and Cinematographers of Italy

Edited by Alexander A. Sinitsyn

Collective Monograph for the Series  
“Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds:  
from Tradition to Revolution”

Saint Petersburg  
The Publishing House of the Russian Christian Academy for the Humanities  
2021

Киноклуб Русской христианской гуманитарной академии  
Центр визуальной антропологии и визуальных медиа  
Центр итальянского языка и культуры “Elitalia”  
Генеральное консульство Италии в Санкт-Петербурге

# LA STRADA

## Кино и кинематографисты Италии

Под редакцией А. А. Сеницына

Коллективная монография серии  
«Кинематографические миры Старого и Нового Света:  
от традиции до революции»

Санкт-Петербург  
Издательство Русской христианской гуманитарной академии

2021

УДК 791.43.03  
ББК 85.374.3  
L10

Рецензенты:

Ч. Пило Боил ди Путтифигари, к. филол. н., доцент,  
кафедра романской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет  
Г. А. Праздников, к. филос. н., профессор, зав. кафедрой философии и истории,  
Российский государственный институт сценических искусств  
Н. А. Хренов, док. филос. н., профессор, Государственный институт искусствознания

Редакционная коллегия:

к. ист. н. А. А. Сеницын (сост., отв. редактор),  
В. А. Егоров (секретарь), к. филол. н., к. филос. н. С. М. Капилуни (сост.),  
к. филос. н. Е. С. Некрасова, док. филос. н. С. Б. Никонова, док. искусств. Ф. В. Фуртай

Издано по решению Ученого совета Русской христианской гуманитарной академии, апрель 2021 г.

L10 **LA STRADA**: Кино и кинематографисты Италии: коллективная монография / ред., предисл. А. А. Сеницын; сост. А. А. Сеницын и С. М. Капилуни. — СПб.: Изд-во РХГА, 2021. — 592 с., ил. — (Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции).

ISBN 978-5-907505-25-4

Данная коллективная монография является первой в серии «Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции», которую планирует выпускать Киноклуб Русской христианской гуманитарной академии. Основную часть этого тома составляют статьи, подготовленные по материалам Международной конференции «La strada: пафос и этос итальянского кинематографа», которая прошла в РХГА 27–28 ноября 2019 г. Главы книги написаны российскими и итальянскими философами, историками, искусствоведами и филологами; авторы исследуют различные проблемы итальянского кино, экранизации сюжетов истории античного Рима, средневековой и современной Италии, анализируют произведения итальянских режиссеров, творчество которых оказало влияние на мировую культуру XX века: М. Антониони, Ф. Феллини, Л. Висконти, П. П. Пазолини, Б. Бертолуччи, М. Феррери, В. Дзурлини и другие. Издание привлечет внимание не только искусствоведов, киноведов и культурологов, но и всех, кто интересуется кинематографом и итальянской культурой.

This collective monograph is the first in the series “Cinematographic Realms of the Old and New Worlds: from Tradition to Revolution”, which the Cinema Club at the Russian Christian Academy for the Humanities is planning to publish. The main part of this volume consists of articles derived from the proceedings of the International Research and Practice Conference “La strada: pathos and ethos of the Italian Cinematography” held at the Russian Christian Academy on 27th – 29th November 2019. The chapters of the book are written by Russian and Italian philosophers, historians, art critics, and philologists; the authors examine various issues of the Italian cinema, screen versions of stories of the Ancient Rome, medieval and contemporary Italy, analyze the works of Italian film directors that had a great impact on the world culture of the 20th century: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Valerio Zurlini and others. The edition will attract attention not only of art critics, film critics and culture experts, but also of all those who are interested in cinematography and the Italian culture.

При поддержке Генерального консульства Италии в Санкт-Петербурге  
(Con il patrocinio del Consolato Generale d'Italia San Pietroburgo)

УДК 791.43.03  
ББК 85.374.3

© Сеницын А. А., составление, предисловие, указатель, 2021  
© Капилуни С. М., составление, 2021  
© Коллектив авторов, текст, 2021  
© Петровнина Е. А., оформление, макет, дизайн обложки, 2021  
© Киноклуб РХГА, 2021  
© Издательство ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия», 2021

ISBN 978-5-907505-25-4

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Александр Синицын. Творцы и мифы Novescento cinema</i> (Предисловие редактора коллективной монографии «La strada») . . . . .	8
<i>Alexander Sinitsyn. Creators and Myths of Novescento cinema</i> (Foreword by the Editor of the Collective Monograph "La strada") . . . . .	23

### ЧАСТЬ I. ПУТИ И ВЕРСТЫ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

#### *История кино / История в кино*

##### ГЛАВА 1

<i>Наталья Колоколова. Взлет и падение итальянского пеплума:</i> Древний Рим глазами его наследников	
<i>Nataliya Kolokolova. The Rise and Fall of the Italian Peplum Films:</i> Ancient Rome in the Eyes of Its Heirs . . . . .	30

##### ГЛАВА 2

<i>Александра Соловьева. Античные сюжеты</i> в итальянском кинематографе 1910-х — 1930-х гг.	
<i>Alexandra Solovyeva. Antiquity in the Cinema of Italy in the 1910s – 1930s</i> . . . . .	63

##### ГЛАВА 3

<i>Александр Синицын. Кино-археология античного Рима в «Сатириконе Феллини»</i>	
<i>Alexander Sinitsyn. Film-archeology of Ancient Rome in "Fellini – Satyricon"</i> . . . . .	72

##### ГЛАВА 4

<i>Полина Дроздова. Средневековый святой, герой и поэт Франциск Ассизский:</i> образ «народного святого» в итальянском кино	
<i>Polina Drozdova. Francis of Assisi, a Medieval Saint, Hero and Poet:</i> the Representation of the "People's Saint" in Italian Cinema . . . . .	124

##### ГЛАВА 5

<i>Елизавета Аникина. Парадокс «живого мертвеца»: Christus patiens</i> в сцене молитвы в Сан-Дамиано из кинофильма Л. Кавани «Франческо» (1989)	
<i>Elizaveta Anikina. The Paradox of the "Dead Alive": The Christus patiens</i> in the Scene of the Prayer in San Damiano of Liliana Cavani's Film "Francesco" (1989) . . . . .	142

##### ГЛАВА 6

<i>Стефано Капилупи, Эмилио Назо. Итальянский кинематограф</i> в контексте социальной и политической истории Италии второй половины XX века	
<i>Stefano Capilupi, Emilio Naso. Italian Cinema in the Context of the Social</i> and Political History of Italy in the Second Half of the 20th Century . . . . .	161

## **Жанры, вариации, экранизации и легенды кино**

### **ГЛАВА 7**

*Павел Ключин, Леонид Цыткин.* Политическое кино Италии:  
экранизации прозы Леонардо Шаши

*Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin.* Italian Political Cinema:  
Screen Adaptations of Leonardo Sciascia's Novels . . . . . 175

### **ГЛАВА 8**

*Александр Синицын.* Современные вариации на тему Петрония:  
итальянская «сатирикониана» на рубеже 1960-х — 1970-х годов

*Alexander Sinitsyn.* Contemporary Variations on the Subject of Petronius:  
The Italian "Satyriconiana" at the Turn of the 1970s . . . . . 194

### **ГЛАВА 9**

*Елена Некрасова, Ирина Сवेशникова.* Жанровое кино Италии:  
европейские мутации голливудских канонов

*Elena Nekrasova, Irina Sveshnikova.* Genre Cinema in Italy:  
European Mutations of Hollywood Canons . . . . . 208

### **ГЛАВА 10**

*Вадим Высоцкий.* Корабль еще плывет: Каллас и итальянский кинематограф

*Vadim Vysotsky.* The Ship Still Sails: Callas and Italian Cinema . . . . . 232

## **ЧАСТЬ II. ПРОВОДНИКИ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА**

### **Лукино Висконти (1906–1976)**

#### **ГЛАВА 11**

*Татьяна Боборыкина.* «Белые ночи» Лукино Висконти — путь к Достоевскому

*Tatiana Boborykina.* "White Nights" by Luchino Visconti — The Road to Dostoevsky . . . . . 244

### **Микеланджело Антониони (1912–2007)**

#### **ГЛАВА 12**

*Франциска Фуртай.* «Красная пустыня» Антониони и образ будущего:  
размышления о визионерстве и пародии

*Francisca Foortai.* Antonioni's "Red Desert" and Image of Future:  
Reflections on Visionary and Parody . . . . . 257

#### **ГЛАВА 13**

*Ольга Ставцева.* Реальность фантазии: проблема отражения исторических событий  
в «Забриски-Пойнт» Микеланджело Антониони

*Olga Stavtseva.* The Reality of Fantasy: The Problem of Reflecting Historical Events  
in "Zabriskie Point" by Michelangelo Antonioni . . . . . 274

**ГЛАВА 14**

*Светлана Малкина.* Киноэстетика пустоты: Микеланджело Антониони и Ким Ки Дук

*Svetlana Malkina.* Cinematic Aesthetics of Emptiness: Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk . . . . . 293

**Федерико Феллини (1920–1993)****ГЛАВА 15**

*Александр Синицын.* «Историографические» фильмы Феллини  
и киномифология «Вечного города»

*Alexander Sinitsyn.* Fellini's "Historiographic" Films  
and the Cinematographic Mythology of the "Eternal City" . . . . . 305

**ГЛАВА 16**

*Стефано Капилупи, Фабио Пирола.* Религия, музыка  
и вера в счастье в творчестве Федерико Феллини и Нино Роты

*Stefano Capilupi, Fabio Pirola.* Religion, Music  
and Faith in Happiness in the Works of Federico Fellini and Nino Rota . . . . . 328

**ГЛАВА 17**

*Светлана Никонова.* Кино, музыка и историческое мышление.  
Ностальгическая рефлексия в творчестве Ф. Феллини

*Svetlana Nikonova.* Film, Music and Historical Thinking.  
Nostalgic Reflection in the Works of F. Fellini . . . . . 341

**ГЛАВА 18**

*Александр Огарков.* Еще один поклонник Феллини:  
сладкая жизнь по версии Паоло Соррентино

*Alexander Ogarkov.* Another Fellini Fan: Sweet Life According to Paolo Sorrentino . . . . . 363

**ГЛАВА 19**

*Александр Синицын.* Эстетика «вооруженного» кино Феллини

*Alexander Sinitsyn.* The Aesthetics of the "Armed" Films by Fellini . . . . . 372

**Пьер Паоло Пазолини (1922–1975)****ГЛАВА 20**

*Александр Мигурский.* Две «Медей»: от трагедии мести Еврипида  
к драме культур Пазолини

*Alexander Migursky.* The Two "Medeas": From Euripides' Vengeful Tragedy  
to Pasolini's Dramatic Clash of Cultures . . . . . 419

**Валерио Дзурлини (1926–1982)****ГЛАВА 21**

*Павел Ключин, Леонид Цыткин.* В тени великого  
итальянского кинематографа 1950-х — 1970-х гг.: Валерио Дзурлини

*Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin.* In the Shadows of Grand Italian Cinema  
from the 1950s to the 1970s: Valerio Zurlini . . . . . 434

**Марко Феррери (1928–1997)**

**ГЛАВА 22**

*Вячеслав Корнев.* Марко Феррери: анархический концептуализм

*Vyacheslav Kornev.* Marco Ferreri: Anarchic Conceptualism . . . . . 454

**Бернардо Бертолуччи (1941–2018)**

**ГЛАВА 23**

*Владимир Егоров.* «Маленький Будда» Б. Бертолуччи  
как акт политического высказывания

*Vladimir Egorov.* "Little Buddha" by B. Bertolucci

as an Act of Political Utterance . . . . . 515

**ГЛАВА 24**

*Александр Синицын, Оксана Братина.* Конец новеченто.

Поэт и художник Бернардо Бертолуччи

*Alexander Sinitsyn, Oxana Bratina.* The End of the Novecento.

Bernardo Bertolucci, a Poet and Artist . . . . . 525

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ . . . . . 537

БИБЛИОГРАФИЯ . . . . . 539

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ . . . . . 570

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . . 572

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ . . . . . 581



# ВАЛЕРИО ДЗУРЛИНИ (1926–1982)

## ГЛАВА 21

### В ТЕНИ ВЕЛИКОГО ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

#### 1950-х — 1970-х гг.: ВАЛЕРИО ДЗУРЛИНИ

*Павел Ключин, Леонид Цыткин*

*Аннотация:* Имя замечательного режиссера Валерио Дзурлини сейчас, к сожалению, почти неизвестно зрителю не только в Италии, но и во всем мире. При этом многие современные критики, отмечая неповторимость его стиля и разноплановый выбор тем, все чаще говорят о недооцененности режиссера, которому просто не повезло работать в период расцвета итальянского кино и которого затмили более видные фигуры итальянских кинематографистов: Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, В. Де Сика и другие. В этой главе анализируется относительно небольшой корпус работ из восьми полнометражных фильмов, которые В. Дзурлини снял за свою жизнь. Авторы рассматривают главные особенности стиля режиссера, такие как сосредоточенность на психологии отношений, визуальная «холодность», а также отражение в целом пессимистического взгляда В. Дзурлини на мир и на «удел человека» в этом мире.

*Ключевые слова:* итальянское кино, Валерио Дзурлини, неореализм, психология отношений, история, 1968 год.

### IN THE SHADOWS OF GRAND ITALIAN CINEMA FROM THE 1950s TO THE 1970s: VALERIO ZURLINI

*Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin*

*Abstract:* Today, the name of the wonderful film director Valerio Zurlini is, unfortunately, unlikely to be recognized by general Italian viewers, let alone the rest of the world. At the same time, many of today's cinema critics, who acknowledge the inimitability of his style and issues that arise in his work, speak more and more often of V. Zurlini as an underrated director who was simply unlucky to be born in the period of the Italian cinema's burgeoning and was outshone by more prominent figures, such as F. Fellini, M. Antonioni, L. Visconti, or V. De Sica. This chapter analyses his relatively small body of works that comprises eight full-length films made by V. Zurlini throughout his life, and dwells on certain features of the director's style; for example, his focus on relationship psychology, visual "frostedness", as well as his generally pessimistic view on life and "the human condition" in our world.

*Keywords:* Italian cinema, Valerio Zurlini, neorealism, relationship psychology, history, 1968.

Несмотря на огромное количество крупных режиссеров итальянского кинематографа «золотого века» (1945–1975), снятые в этот период фильмы довольно легко группируются по различным эстетическим, жанровым или тематическим

направлениям: неореализм, комедия по-итальянски, кинематограф контестаии, политическое кино, спагетти-вестерн, джалло. Каждое из этих направлений включает в себя известных во всем мире режиссеров, в творчестве которых формируются жанровые границы и эстетические стандарты. Так, Роберто Россellini и Витторио Де Сика считаются эталонными неореалистами, ранние Марко Беллоккьо и Бернардо Бертолуччи являются яркими представителями «новой итальянской волны» или кино контестаии, а Дарио Ардженто и Марио Бава относятся к классикам джалло и итальянского хоррора. Кроме того, в это же время работали три выдающихся представителя так называемого арт-кино, или европейского модернистского кинематографа: Федерико Феллини, Микеланджело Антониони и Лукино Висконти. Также обособленно ото всех стоял Пьер Паоло Пазолини, который нам представляется, возможно, более значительным как явление итальянской культуры и даже общественной жизни в целом, чем просто как режиссер.

Сложнее обстоит дело с теми многочисленными режиссерами, которые находятся, по выражению американского кинокритика Дэвида Томсона, «на границе» определенных направлений, или чье творчество вовсе не вписывается ни в определенный стиль, ни в конкретный жанр. Таковы, например, Луиджи Коменчини, Мауро Болоньини и Этторе Скола. Именно их творчество хуже описано и, соответственно, не оценивается в должной мере, хотя, скажем, Этторе Скола создал важнейшие, на наш взгляд, фильмы, подводящие итог развитию Италии вообще и итальянского кинематографа в частности: «Мы так любили друг друга» (1974) и «Терраса» (1979). При этом режиссер недостаточно известен за пределами Италии, и ему посвящено гораздо меньше текстов, чем другим более заметным кинодеятелям того времени.

Именно недооцененность при жизни и некоторое забвение после смерти является общим местом многих статей, посвященных итальянскому режиссеру Валерио Дзурлини (1926–1982). Об этом пишут итальянские критики, например, в сборнике, вышедшем в Риме в 2016 году в связи с 90-летием режиссера<sup>1</sup>, и об этом говорит в 2001 г. американский критик Дж. Петракис<sup>2</sup> в самом начале статьи, посвященной большой ретроспективе В. Дзурлини в Чикаго.

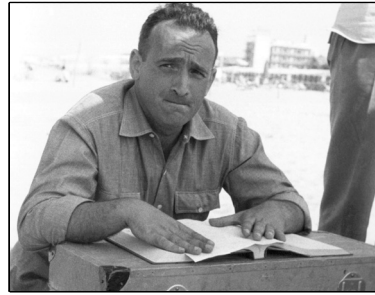
Валерио Дзурлини снял действительно немного полнометражных фильмов — всего на экраны вышло восемь его картин. Между ними были большие перерывы, а последний фильм — «Пустыню Тартари» (1976) — режиссер снял за шесть лет до своей смерти. Как пишет кинокритик Чезаре Бьяресе, Дзурлини считался «трудным режиссером для продюсеров, одновременно требовательным и нерешительным»<sup>3</sup>, что отчасти объясняет скудную фильмографию. При этом его творчество обладает безусловным — и это тоже подчеркивают многие критики — стилистическим единством. Мы же хотели бы отметить единство настроения картин режиссера, а также переключку тем и мотивов внутри корпуса его

<sup>1</sup> Sesti 2016a.

<sup>2</sup> Petrakis 2001.

<sup>3</sup> Biarese 2016b: 22.

работ. Возможно, недооцененность фильмов Дзурлини при жизни и после смерти связана с некоторой отделенностью режиссера от привычного итальянского кинематографа, а также с его мрачным и пессимистическим взглядом на мир и на «удел человеческий» в этом мире, демонстрируемый в его ключевых картинах.



*Валерио Дзурлини*

Валерио Дзурлини родился в 1926 г. на севере Италии, в Болонье, в обеспеченной буржуазной семье (его отец был дипломатом). Еще когда Дзурлини был ребенком, его семья переехала в Рим, где он проучился в Иезуитском колледже. По словам режиссера, это были «годы обмана, лишённые любви» и это был период юности, «мучимой томлением: подспудным, одиноким, полным неуверенности, растворённым в страхе и опухшем от едва сдерживаемых от стыда слез»<sup>1</sup>. В 1943 г. после свержения Муссолини будущий режиссер вступает в Итальянский корпус освобождения (*Corpo Italiano di Liberazione*). Об этом периоде своей жизни он позже будет вспоминать: «С 1943 по 1945 г. я испытал все: я узнал, что такое смерть и риск, научился принимать решения, испытал свою храбрость и познал страх»<sup>2</sup>. После окончания войны Дзурлини получает юридическое образование и в это же время увлекается театром. В 1947 г. он уже работает с театральным режиссером Марио Ланди, а также у Джорджа Стреллера в знаменитом миланском Пикколо-театро.

В конце 1940-х гг. Дзурлини начинает снимать рекламные короткометражки, а в 1949 г., вернувшись из Милана в Рим, он понимает, что рожден быть кинорежиссером. Как он сам иронично отмечает, его короткометражные работы пользовались особым успехом в том числе и потому, что они предвещали полнометражные работы уже такого крупного в то время режиссера, как Ренато Каstellани<sup>3</sup>.

В 1954 г. Дзурлини снимает свой первый полнометражный фильм «Девушки из Сан Фреддиано», который пользовался успехом и среди зрителей, и среди критиков. С этого времени начинается кинематографическая карьера Дзурлини. Далее он еще будет снимать документальные короткие метры, последний из которых выйдет в 1972 г. Он также продолжит работать в театре (особенно в последние годы жизни) и на телевидении. Эта сторона его деятельности останется за пределами данного исследования, хотя нельзя не отметить, что в 1970 г. Дзурлини экранизовал для телевидения пьесу довольно известного советского драматурга Алексея Арбузова «Мой бедный Марат» с Джанкарло Джаннини в главной роли.

<sup>1</sup> Biarese 2016b: 19.

<sup>2</sup> Biarese 2016b: 19.

<sup>3</sup> Biarese 2016b: 20.

Дзурлини пришел в итальянское кино в середине 1950-х гг. Рассмотрим, что собой представлял кинематограф Италии в этот период. К этому времени исчерпало себя крупнейшее эстетическое направление в послевоенном европейском кинематографе: неореализм. Даже так называемый «розовый неореализм» доживал последние дни: вспомним «Хлеб, любовь и фантазия» (1953) Луиджи Коменчини, «Бедные, но красивые» (1956) Дино Ризи и др. Шли дискуссии, сейчас кажущиеся странными, являются ли неореалистическими фильмами такие работы Ф. Феллини, как «Дорога» (1954) и «Ночи Кабирии» (1957). Появились также первые фильмы «зрелого» периода Л. Висконти — «Чувство» (1954) и «Белые ночи» (1957), — максимально далеко ушедшие от неореалистической эстетики.

Ведущим же направлением итальянского кинематографа с середины 1950-х гг. стала так называемая комедия по-итальянски. Это направление сейчас рассматривается как своеобразное развитие неореализма: комедия по-итальянски стала достаточно подробно и достоверно изображать Италию, но на смену обычному течению жизни у неореалистов пришли острые сюжеты, как правило комедийно-криминального характера. Крупнейшими представителями этого направления были Дино Ризи, Марио Моничелли, Пьетро Джерми и Альберто Сорди. Комедия по-итальянски просуществовала до середины 1960-х гг., породив такие выдающиеся фильмы, как «Обгон» (1962) или «Чудовица» (1963) Дино Ризи, которые вызвали к жизни высказывание одного итальянского кинокритика, что все фильмы Антониони дают намного меньше представления о жизни современной Италии, чем одна комедия Дино Ризи.

Дзурлини был на поколение младше «главных» неореалистов и существенно младше авторов комедии по-итальянски. При этом он был значительно старше режиссеров контестаии, и хотя главный вдохновитель и стилистический образец для режиссеров итальянской новой волны — Жан-Люк Годар — был всего на 4 года моложе Дзурлини, Дзурлини никогда не приближался к тому годарианскому кинематографу, который в Италии называется «кинематографом фестиваля в Пезаро» (в этом городе все 1960-е гг. проходил влиятельный смотр европейского нового кино). Итальянские критики объединяют Дзурлини с неформальной группой режиссеров, работавших между итальянским бумом (периодом итальянского экономического чуда, начавшегося в середине 1950-х гг.) и «свинцовыми годами» (временем красно-черного террора, начавшегося с 1970-х гг.)<sup>1</sup>.

Первый фильм режиссера, «Девушки из Сан Фреддиано», снятый по роману Пратолини в 1954 г., сильно выбивается из ряда его последующих работ по характеру и по стилю, балансируя на грани «розового» неореализма и «комедии по-итальянски». Эта история о двадцатилетнем повесе, увивающемся за каждой юбкой и разбившем по меньшей мере пять женских сердец, показала талант начинающего режиссера и была обласкана итальянскими кинокритиками. Не-

<sup>1</sup> К ним можно отнести, например, А. Пьетранджели и Ф. Мазелли; действительно, фильм Пьетранджели «Я ее хорошо знал» (1965) в определенной степени — образом главной героини, нарративными ходами и визуальным рядом — несколько напоминает «Девушку с чемоданом» В. Дзурлини.

смотря на отсутствие знаменитых актеров, картина наполнена остроумными диалогами и ироничными сценами. Особого упоминания достойна удивительно красивая работа оператора Джанни Ди Венанцо, который в будущем снимет такие фильмы, как «Ночь» (1961) М. Антониони и «Восемь с половиной» (1963) Ф. Феллини. Даже сам Дзурлини, в характерной для него манере, так отзывается о собственной работе:

Я пересмотрел этот фильм шесть месяцев назад — впервые после его выхода на экраны — и они (руководство компании “Lux”) оказались совершенно правы, потому что фильм не постарел ни на час: я не говорю, что он хорош или плох. Эта картина создавалась с таким большим азартом и свежестью, и поэтому его возраст совершенно не ощущается. Если вы сейчас посмотрите какую-нибудь комедию по-итальянски, то увидите, что мой фильм, снятый почти тридцать лет назад, ничуть не уступает ни технически, ни на уровне образов персонажей или игры актеров<sup>1</sup>.

Отметим, что характеристика «неустареваемости» кино для самого режиссера является знаком качества. Об этом он говорит во многих своих интервью:

Мои фильмы — это фильмы, которые не стареют. Люди могут, разумеется, считать их ужасными, но об этом уже судить не мне<sup>2</sup>.

В общем, первый же фильм В. Дзурлини принес ему успех и у зрителей, и у критиков, а также, как мы видим, удовлетворение собственной работой. Тем не менее, следующую картину он снял только через четыре года. «Безжалостное лето» (1959) резко отличается от дебюта, и нам представляется, что этот фильм во многом стал архетипичен для дальнейшего творчества режиссера. Хотя эта картина даже обрела, по словам кинокритика Антонио Монда, культовый статус<sup>3</sup>, она представляется нам менее совершенной, чем следующие работы Дзурлини. Вместе с тем в «Безжалостном лете» он нашел своих персонажей, свой нарративный ход, свое настроение и, в определенной степени, свой визуальный стиль.

Действие «Безжалостного лета» разворачивается в приморском городке на севере Италии летом 1943 г. перед, во время и сразу после свержения режима Муссолини. Но эти важнейшие для жизни страны события являются только фоном для сложной и очень печальной любовной истории между совсем молодым юношей (в исполнении Жан-Луи Трентиньяна) и гораздо более зрелой женщиной, молодой вдовой погибшего на фронте офицера, оставшейся с маленьким ребенком (ее играет Элеонора Росси Драго). С нашей точки зрения, такой подход к соотношению Истории с большой буквы и частной истории человека характерен почти для всех фильмов Дзурлини. Сам он говорил, что снимает фильмы о «маленьких вещах»<sup>4</sup>. Дзурлини — не режиссер исторического направления, не политический режиссер (даже в фильме, посвященном таким актуальным историческим событиям, как война в Конго) и не эпический режиссер. Прежде всего, он — режиссер-психолог и режиссер-лирик. В центре его

<sup>1</sup> Nicoletto 2016: 117.

<sup>2</sup> Biarese 2016a: 17.

<sup>3</sup> Monda 2016: 3.

<sup>4</sup> Gili 1993.

работ оказываются человеческие отношения: любовные («Безжалостное лето» и «Девушка с чемоданом») или внутрисемейные («Семейная хроника»). Эти, по словам кинокритика Джино Молитерно, «заведомо обреченные на гибель связи»<sup>1</sup> Дзурлини исследует глубоко и с пронзительной печалью.

«Безжалостное лето», как и следующий фильм Дзурлини, «Девушка с чемоданом» (1960), заканчивается расставанием героев, причем по инициативе младшего — мужчины, который изначально их и завязывал. Развязка этих отношений ясна зрителю с самого начала. Но хотелось бы обратить внимание на некоторую сложность и непроясненность причин этого расставания.

Существует концепция фильмов М. Антониони, по которой люди обречены на одиночество по причине их изначальной некоммуникабельности (см. его «трилогию отчуждения»). Существует также множество фильмов, в которых любовь рушится под действием абсолютно непреодолимой внешней силы. В фильме «Безжалостное лето» герои, в принципе, уже почти смогли найти друг друга, и внешние условия (паника, охватившая страну в дни свержения Муссолини, начало гражданской войны, попытка властей призвать героя в армию) не кажутся такими уж непреодолимыми в трактовке Дзурлини. Скорее, идет некое постепенное накопление иных причин, мешающих людям быть вместе и разрушающих таким образом любовь: это и разница в возрасте, и разница в социальном происхождении, воспитании, а также неожиданная и ошеломившая их жестокость окружающего мира. Любовь героя, теплое человеческое чувство, отступает перед этой тотальной жестокостью. Характерно, что герой Трентиньяна отказывается от счастья с любимой женщиной после того, как они чудом выжили и снова нашли друг друга после страшной бомбежки поезда, в котором они ехали. Внешне это кажется нелогичным, но внутренняя логика в этом все-таки есть. Бомбежка была последней каплей, и герой не выдерживает этой жестокости: ему легче раствориться в ней, чем продолжать сопротивление. Именно в этом и раскрывается смысл названия картины, а не в физической жестокости ряда сцен.

Стилистически, однако, эта работа все еще далека от цельности, присущей следующим работам режиссера. В «Безжалостном лете» есть несколько ударных эпизодов, поражающих своей визуальной красотой и силой эмоционального воздействия. Это, прежде всего, эпизод вечеринки «золотой молодежи» городка, происходящей в ночь высадки войск союзников. Молодые ребята танцуют, флиртуют и веселятся. И вдруг они видят, как небо освещается огнями. Но это не праздничный салют, а отсветы боя между союзниками и немецкими войсками. Герои выходят из дома и смотрят в небо, еще не понимая, но, возможно, предчувствуя, что они видят знаки наступающего страшного времени. Созданию ощущения эротического напряжения также способствует джазовая композиция Арти Шоу «Temptation», звучащая в течение всей сцены. Другим ударным эпизодом становится финальная бомбежка пассажирского поезда, в ко-

<sup>1</sup> Moliterno 2009: 346.

тором уезжают главные герои. Итальянских критиков этот эпизод настолько поразил своей достоверностью и энергией, что Марио Сести даже сравнил работу Дзурлини-режиссера с классиком голливудского батального кино Аланом Дюном<sup>1</sup>. Большая часть фильма сделана очень чисто, аккуратно и точно, с широким использованием глубинной мизансцены, не очень типичной для итальянского кино, прекрасными крупными планами тогда еще неопытного, но в дальнейшем очень знаменитого Трентиньяна и очень красивой Элеоноры Росси Драго. И все это скорее напоминает не неореализм и не комедию по-итальянски, а хорошее студийное голливудское кино 50-х гг. Это совершенно не упрек и не осуждение в адрес фильма. Существует много более знаменитых фильмов более знаменитых и опытных режиссеров, построенных на серии мощных ударных эпизодов при достаточно усредненном нейтральном фоне<sup>2</sup>.

В течение первой половины 1960-х гг. В. Дзурлини выпускает три фильма, которые, по нашему мнению, являются вершиной его творчества: «Девушка с чемоданом» (1961), «Семейная хроника» (1962) и «Они шли за солдатами» (1965). 1960-е гг. в Италии были временем так называемого «итальянского чуда», т. е. резкого подъема экономики, начавшегося еще в конце 1950-х гг. и приведшего к превращению в общем патриархальной и аграрной страны в одну из ведущих индустриальных держав Европы. Страна очень изменилась, большинство итальянцев стали горожанами; нищета, показанная в значительной части неореалистических фильмов, исчезла. При этом, судя по итальянскому кино, исчезали и некоторые специфические особенности итальянского характера: публичность, коллективизм, склонность к «карнавальному» поведению, гипертрофичность и гипертрофированная ценность семейных уз. Существует ряд фильмов, отразивших это изменение. Практически в тот же год, что и фильм Дзурлини «Девушка с чемоданом», вышли два общепринятых шедевра, ставших портретами Италии начала 60-х: «Приключение» (1960) М. Антониони и «Сладкая жизнь» (1960) Ф. Феллини.

Фильм «Девушка с чемоданом», имевший по понятным причинам гораздо меньший резонанс, вписывается в этот ряд и также демонстрирует крайне скептический и мрачный взгляд на современную Италию: сам режиссер в интервью советскому журналисту С. Чертоку говорил, что считает свой фильм «более злым, чем может показаться на первый взгляд»<sup>3</sup>. Впрочем, взгляд Дзурлини на Италию всегда был не особенно комплиментарным: называя какое-то явление в итальянской культуре провинциальным, он оговаривается: «впрочем, вся Италия — это одна большая провинция»<sup>4</sup>. Можно тут же отметить, что начало деградации итальянского кино он датирует фильмом Де Сики «Вокзал Термини» (1953)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Sesti 2016b: 8.

<sup>2</sup> Для российского зрителя таков знаменитый фильм «Летят журавли» (1957); см. статью Неи Зоркой о М. К. Калатозове: Зоркая 1966.

<sup>3</sup> Черток 1973: 46.

<sup>4</sup> Rafele 2016.

<sup>5</sup> Rafele 2016.



*Героиня Клаудии Кардинале в фильме В. Дзурлини «Девушка с чемоданом»*

«Девушка с чемоданом», особенно учитывая ее не очень серьезное название (для русского зрителя оно вообще рифмуется с забавной немой комедией 1927 г. Бориса Барнета «Девушка с коробкой»), вначале воспринимается как комедия по-итальянски (горько-сладкое кино с любовной линией и элементами криминала). Интонация меняется где-то в середине фильма. Основная сюжетная коллизия в целом повторяет «Безжалостное лето»: молодой человек (в данном случае старшеклассник, которого играет Жак Перрен) из обеспеченной провинциальной семьи влюбляется в молодую мать-одиночку (Клаудия Кардинале) с большим жизненным опытом, работающую танцовщицей в сомнительном заведении. Разрыв между героями еще более ощутим, чем в «Безжалостном лете». Он не только возрастной, но еще социальный и интеллектуальный. Вместе с тем окружающий мир не подвергает их таким испытаниям, как героев предыдущего фильма: войны нет, бедность героини весьма относительна, а насилие сведено практически к нулю. Однако отношения пары приходят к такому же концу, как и в «Безжалостном лете». Накопившиеся сложности (отношения с родителями и друзьями юноши) и несовпадение жизненного опыта героев приводят к тому, что в общем сформировавшееся уже чувство оказывается недостаточно прочным, и первым это понимает более «интеллектуальный» партнер — мальчик, — который разрывает эту связь. История разворачивается на «антониониевском» фоне: относительно безлюдные пейзажи, пустынные пляжи, отсутствие значимых связей с другими людьми. При этом Дзурлини удается выдержать некий баланс между метафизической отчужденностью, присущей людям, и множеством конкретных психологических и бытовых причин, через которые эта отчужденность реализуется. Таким образом, Дзурлини идет между метафизическим отчуждением и социальным.



1960-е гг. в Италии Дзурлини изображает «холодными» и неприветливыми, в отличие от «теплых» лет неореализма. Эта «холодность» чувствуется во всем: в поведении некоторых персонажей и в изобразительной манере фильмов, — и она предопределяет действия и судьбу главных героев. Некоторые эпизоды фильма — причем наиболее сильные — здесь также апеллируют к опыту американских «нуаров»: например, сцена последнего объяснения героев в пустом полутемном вокзальном зале ожидания.

Если с Антониони фильм связывает ландшафт и некое настроение холодного отчужденного мира, то с ранним кино Феллини, на наш взгляд, Дзурлини откровенно полемизирует. В «Девушке с чемоданом» есть прямые отсылки к творчеству Феллини. Например, демонстрация убогой провинциальной, но все-таки «сладкой» жизни (см. сцену в гостинице). Последний эпизод фильма нам представляется откровенной и мрачно-иронической парафразой знаменитого финала «Ночей Кабирии». У Феллини в конце фильма проститутка Кабирия (в исполнении Джульетты Мазини), потеряв надежду и желание жить, возвращается домой через какой-то парк, где она встречает группу молодых ребят, которые что-то празднуют, танцуют и играют веселую музыку. И в последнем кадре мы видим, как глубокая грусть на лице героини сменяется знаменитой «улыбкой Кабирии», символизирующей непобедимость жизни и надежды. У Дзурлини же отвергнутая и потерявшая надежду героиня Клаудии Кардинале тоже идет по ночному городу. Но это уже темное холодное пространство, где виден только вокзал и жилые дома. Героиня идет опустив голову, ее лицо мертвенно печально и не выражает ни тени надежды. Конечно, такую разницу во взглядах на судьбу человека можно также объяснить разницей художественных темпераментов режиссеров и их восприятием новой эпохи, однако к началу съемок «Девушки с чемоданом» с фильмом Феллини была знакома уже вся Италия.

После «Девушки с чемоданом» Дзурлини снял еще пять фильмов. Показательно, что из них только один посвящен современной Италии: «Первая ночь покоя» (1972). Отметим, что несостоявшийся проект режиссера также должен был быть посвящен не итальянской, а ближневосточной тематике. Возможно, с годами у Дзурлини вместе с депрессией нарастало негативное восприятие окружающей его реальности, и обращение к другим эпохам и пейзажам было для него своего рода эскапизмом.

Действие следующих двух фильмов происходит во времена итальянского фашизма — важнейшая тема для всего итальянского кино, от неореалистов до режиссеров политического кинематографа (Джулиано Монтальдо, Франческо Роззи и др.).

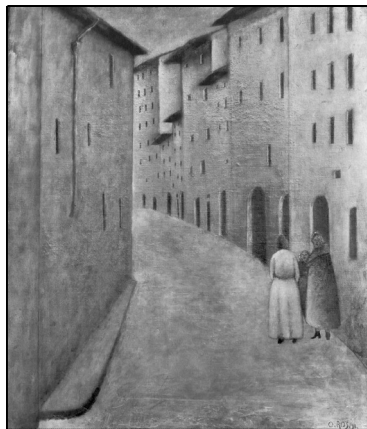
В 1962 г. выходит самый титулованный фильм Дзурлини, получивший «Золотого льва» *ex aequo* с «Ивановым детством» А. Тарковского — «Семейная хроника» с Марчелло Мастороянни и Жаком Перреном. Итальянский режиссер называл «Хронику» своей «первой любовью»<sup>1</sup>. Этот фильм, как и первая картина

<sup>1</sup> Черток 1973: 42.

режиссера «Девушки из Сан-Фреддиано», является экранизацией одноименного, наполовину автобиографического, романа флорентийского автора Васко Пратолини. Он тоже посвящен отношениям между людьми, но в этот раз в центре внимания оказываются отношения двух братьев. Старший брат (Мастроянни) — свободномыслящий журналист, деятельный и стремящийся к чему-то в жизни человек. Его младший брат, которого играет Жак Перрен, наоборот, болезненный и несколько отстраненный от мира юноша, который никак не может найти место в жизни. Фоном для развития отношений молодых людей выступает период глубокого фашизма 30-х гг., наполненный абсолютной безрадостностью и монотонностью. И здесь стоит остановиться на изобразительных средствах в творчестве Дзурлини и его страстном отношении к живописи.

Дзурлини увлекался теорией искусства и даже снял несколько документальных работ, посвященных живописи: «Миниатюры» (1951) и «Сокровища дома Эсте» (1952). Кроме того, он был коллекционером картин и в особенности интересовался сюрреализмом и метафизической живописью (итальянской версией сюрреализма)<sup>1</sup>. Неудивительно, что в работе над рядом фильмов режиссер вдохновлялся этой эстетикой и использовал некоторые приемы для создания необходимого настроения. «Семейная хроника» в этом плане особенно показательна, т. к. с изобразительной точки зрения почти каждый кадр фильма — это полотно в стиле итальянских футуристов и художников-метафизиков первой половины XX в. В первую очередь чувствуется влияние флорентийского художника Оттоне Розаи (напомним, действие романа и фильма разворачивается именно во Флоренции), которого сам Дзурлини не скрывал<sup>2</sup>.

Безлюдные улицы, почти полное отсутствие зелени и жизни, угнетающе закрытые ставни окон и унылая однотонность болезненно серых, желтоватых и земляных оттенков и цветов. Все это передает ощущение безрадостной и токсичной жизни при фашизме. Некий кафкианский тон создают пустые и почти необжитые помещения без особых примет: иногда разницы между коридором больницы, парадной жилого дома и офисом редакции почти не видно. Выбранный режиссером визуальный стиль несет еще одну важную функцию. Поскольку весь фильм построен на флешбэке, эта однотонность и отстраненность



Оттоне Розаи, «Via Toscanella» (1922)

<sup>1</sup> Nicoletto 2016: 296.

<sup>2</sup> Nicoletto 2016: 42.

Кадр из фильма В. Дзурлини «Семейная хроника» как пример эстетики футуризма в работах режиссера



Герой Марчело Мастоинни смотрит на картину Оттоне Розачи. Кадр из фильма В. Дзурлини «Семейная хроника»

прекрасно передает ощущение подернутого дымкой воспоминания: особенно интересно отметить, как в некоторых сценах окружающее пространство и люди в фильме оживают только для взаимодействия с главными героями, а потом, выполнив свою функцию, застывают вновь.

Яркие краски максимально убраны из кадра, что в принципе не свойственно для итальянского кино. Сочный зеленый цвет — листва на кронах деревьев — появится только в самом конце фильма. В этой обстановке на протяжении всей картины герой Перрена, подобно персонажу из рассказа Буццати «Семь этажей», постепенно угасает и неизбежно идет навстречу уготованной ему судьбе.

Следующий фильм Дзурлини вышел в 1965 г. Он также связан с событиями Второй мировой войны и фашистской Италии и, очевидно, является самой известной работой режиссера в нашей стране: он долго шел в советском прокате под названием «Они шли за солдатами». В скобках отметим, что оригинальное название «Le soldatessa» непереводимо и сложно ассоциируется с другими принятыми в нашей фильмографии названиями «Солдатки» или «Солдатские девки».



Замершие фигуры женщин, ожидающих посетителей.  
Кадр из фильма В. Дзурлини «Семейная хроника»

Это экранизация одноименного романа писателя Уго Пирро, известного, прежде всего, своими сценариями. «Они шли за солдатами», в целом, вписывается в большую итальянскую традицию фильмов о войне. Формально, фильм близок к жанру *roadmovie*. В 1941 г. группе из нескольких итальянских военных поручено доставить женщин-гречанок для работы в солдатских борделях. Весь фильм — это движение разнородной группы людей через чужую и враждебную страну и постепенное сближение военных и девушек.

Здесь мы наблюдаем тот же подход Дзурлини к материалу: война является значимым событием, но все равно фоном, на котором раскрываются отношения и психологизм персонажей. Однако в этом фильме ситуация сама по себе неестественная, т. к. многих девушек везут «служить» насильно. И в этих условиях внимание Дзурлини все так же сосредоточено на отношениях между людьми: в течение фильма у двух пар завязывается любовная связь. Тем не менее, от предыдущих этот фильм отличает большее влияние окружающей среды на действия героев. Война определяет их судьбу и поведение, и герои, таким образом, меньше зависят от себя. В этом смысле фильм считается откровенно антивоенным и антифашистским. Таким же антифашистским является и «Безжалостное лето», но там эта тема спрятана вглубь сюжета.

Фильм сделан на очень высоком уровне. Мы видим, как это часто бывает у Дзурлини, международный состав исполнителей (датчанка Анна Карина, француженка Мари Лафоре, югославская актриса Милена Дравич и кубино-американский актер Томас Милиан), который во многом предвосхищает звездный состав «Пустыни Тартари». Любопытно изображение войны и окружающего мира: здесь мы видим абстрактную и неясную угрозу, которую мы также потом увидим в «Пустыне Тартари». Наиболее яркой можно считать сцену обстрела героев в городе: раскаленное солнце, четкие тени, узкие окна и застывшее про-



*Некоторые героини фильма В. Дзурлини «Солдатские девки»*

странство. Приемы, типичные для метафизической живописи, вновь помогают режиссеру создать кафкианское ощущение, будто не люди, а сам мир нападает на героев. Отметим, что у Дзурлини с годами появляется тенденция выбирать притчевые сюжеты, все более опосредованно говорящие о современном мире и его социальных и бытовых проблемах. Следующая его работа будет притчей уже в чистом виде.

За первые 11 лет творчества Дзурлини снял пять полнометражных картин, а за последующие 17 лет он снимет только три (правда, была еще работа на телевидении и в театре). В его случае это, очевидно, связано с личными обстоятельствами, т. к. итальянское кино продолжало активно развиваться до 1980-х гг. Три последних произведения Дзурлини различны. Фильмы «Сидящий по правую руку» (1968) и «Пустыня Тартари» нам кажутся относительно неудачными, а «Первая ночь покоя» представляется одним из главных достижений автора, но в целом этот фильм тоже резко отличается от работ, созданных на пике его творчества.

К концу 1960-х гг. период итальянского экономического чуда практически завершился. Италия стала экономически развитой европейской страной, однако сотрясаемой бурными политическими волнениями. На фоне молодежной революции и других пертурбаций конца 1960-х гг. чрезвычайно влиятельным направлением в итальянском кинематографе стало так называемое «политиче-

ское кино». Четкого определения ему, в общем, нет. Годар вообще считал, что снимать нужно не политические фильмы, а снимать фильмы надо политически.

Говоря же о политических фильмах в Италии, можно сказать, что это большой комплекс работ, рассказывающих о конкретных политических событиях в Италии, таких как красный и черный террор, проблемы сращения мафии с государством и т. д. Также это фильмы, реконструирующие политические трагедии и явления прошлого: например, фильмы «Сакко и Ванцетти» (1971) Джулиано Монтальдо или «Убийство Маттеотти» (1973) Флорестано Ванчини. Отметим, что в большинстве других стран Европы такой кинематограф существовал, но был представлен незначительным количеством фильмов. В Италии с конца 60-х гг. до второй половины 70-х это было чуть ли не ведущее направление в кино, получившее поддержку международного фестивального движения. Так, фильм «Дело Маттеи» (1972) Франческо Роззи получил Золотую пальмовую ветвь в Каннах в 1972 г. Дважды награждались главными призами в Каннах фильмы Элио Петри. Фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (1969) получил Гран-при жюри (а также «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке), картина «Рабочий класс идет в рай» (1971) удостоилась Золотой пальмовой ветви. Политическое кино снимали крупнейшие итальянские режиссеры, в том числе далекий от политики Антониони. Действие его фильма «Забриски-Пойнт» (1970) происходит на фоне студенческих волнений в США. Это достаточно редкий случай, т. к. чаще всего действие подобных фильмов сосредотачивалось на итальянских проблемах, но не единичный. Валерио Дзурлини, режиссер лирико-психологического склада, никогда до этого не обращавшийся напрямую к политической проблематике, на волне 1968 г. переклочил внимание на проблемы стран третьего мира (бывших колоний) и снял фильм «Сидящий по правую руку».

Действие картины происходит в неназванной африканской стране, однако очевидно, что это республика Конго (бывшее бельгийское Конго). Толчком к созданию фильма послужили бурные события в этой стране в первой половине 1960-х гг.: серия государственных переворотов, гражданская война, сепаратистский мятеж в Катанге, убийство ряда политических деятелей, как конголезских (Патрис Лумумба), так и международных (Даг Хаммаршельд, генеральный секретарь ООН). Понятно, что все эти события, к сожалению, привели к тому, что Конго и по сей день остается одним из самых опасных и кровавых мест на земле. Тем не менее, фильм не реконструирует эти события<sup>1</sup>, а представляет сочетание политического высказывания с несколько неожиданным для Дзурлини обращением к евангельской притче.

Надо отметить, что для итальянского кино в целом христианская (католическая) проблематика и символика очень свойственны. Есть, конечно, режиссеры

<sup>1</sup> Сейчас, хоть и редко, снимаются работы, воссоздающие отдельные эпизоды конголезской трагедии, например, Netflix несколько лет назад выпустил фильм «Осада Жадовиля» (2016) о вмешательстве войск ООН в конфликт в Катанге, где реальные исторические персонажи действуют под своими именами.

абсолютно безразличные в своем творчестве к религиозным вопросам, такие как Л. Висконти и М. Антониони, но есть и крупнейшие мастера, вроде Ф. Феллини и П. П. Пазолини, понять которых в отрыве от католической итальянской культуры невозможно.

Дзурлини ранее не проявлял интереса к проблемам религии. В данном случае, как нам кажется, он использовал религиозную символику не для рассказа об одном человеке — в данном случае крупном деятеле антиколониального движения в Африке, отдаленным прообразом которому послужил Патрис Лумумба, конголезский политик левого толка, одно время бывший премьер-министром страны и убитый во время очередного переворота<sup>1</sup>; не хотел Дзурлини рассказывать и очень сложную и неоднозначную историю политической борьбы в Конго, учитывая, что сам Лумумба тоже был далеко не святым, а роль европейских держав была очень различной, как мы сказали, это очень сложная тема; однако Дзурлини, возможно, хотел представить некую параллель между борьбой колониальных народов за освобождение с борьбой за свободу у ранних христиан. Он не первый в итальянском кино проводит параллель между борьбой бедных и угнетенных и фигурой Христа: в фильме П. П. Пазолини «Евангелие от Матвея» (1964) Христос вовсе выглядит как молодой левак-революционер конца 1960-х гг. Поэтому неслучайно Дзурлини делает главного героя не политиком, каким был в реальности Лумумба, а религиозным народным лидером, что вызывает дополнительные ассоциации с Мартином Лютером Кингом, который тоже в первую очередь был священником и проповедником, а только потом политическим деятелем. Также напомним, что в год выхода фильма как раз было совершено покушение на Кинга, что тоже создавало определенную цепь ассоциаций. В дальнейшем такое объединение тьермондистской и христианской идеологии станет в кинематографе (и в культуре в целом) общим местом.

Вместе с тем даже в этом фильме Дзурлини сосредоточен прежде всего на психологии отношений между главными героями, Оресто (Франко Читти) и Лалуби (Вуди Строуд), и особенно сильные сцены фильма происходят в тюремной камере, где показаны диалоги и развитие отношений между пленниками. Они же являются наиболее удачными с визуальной точки зрения, что напоминает нам о роли определенного направления живописи в творчестве режиссера. Дзурлини больше не будет обращаться к чисто политической проблематике или выносить действие далеко за пределы Италии (где находится крепость в «Пустыне Тартари», не совсем понятно, но это, скорее всего, Италия или Австро-Венгрия), хотя у него был проект фильма о современном Ближнем Востоке, так и не реализованный.

Предпоследний фильм режиссера, «Первая ночь покоя», снятый в 1972 г., снова относится к психологической драме, но, на наш взгляд, существенно отличается от его фильмов 1960-х гг. По своему настроению и многим мотивам

<sup>1</sup> Какое-то время Лумумба был очень популярен в народе и был менее кровавым и коррумпированным, чем другие конголезские лидеры, став после смерти одной из икон международного антиколониального и в целом левого движения, наряду с Че Геварой, Фиделем Кастро и другими подобными деятелями.

этот фильм с тысячей оговорок и огромной степенью условности можно назвать итальянским «нуаром» (хотя мы отдаем себе отчет, что истинный нуар — это стиль, характерный исключительно для большого корпуса фильмов в американском кинематографе 1940-х — 1950-х гг.).

Действие фильма происходит в современной Италии. В центре сюжета — фрустрированный и отчужденный персонаж в исполнении Алена Делона с несколько мачистскими наклонностями: он вечно ходит небритый и почти весь фильм одет в белый плащ с поднятым воротником. Герой прибывает в совершенно незнакомый ему город, где находит работу учителя в старших классах. «Нуарности» персонажу добавляют непроясненное прошлое и запутанные отношения с женщинами. Также в фильме, как и почти в любом нуаре, появляется *femme fatale*, в которую влюбляется главный герой: в нашем случае это его ученица (исключительно красивая Соня Петрова, актерская карьера которой, к сожалению, не сложилась). Ко всему прочему, герой оказывается впутанным в криминальную историю. Концовка фильма является прямым аналогом завершений многих фильмов американского нуара, подчеркивающих роль слепого случая и беспомощность человека перед лицом судьбы.

Мы не хотим сказать, что «Первую ночь покоя» можно записывать в нуары. Здесь другая эстетика. Дзурлини не стремится поразить зрителя контрастами белого и черного и нагнетанием мрачной атмосферы. Закадровый голос тоже отсутствует. Да и вообще сама необходимость в 1970-е гг. создавать фильмы, повторяющие эстетику нуара, вызывает сомнение. Мы лишь хотим сказать, что крайне пессимистический взгляд Дзурлини на «удел человека», проявившийся в ранних его фильмах, хорошо коррелирует с таким направлением послевоенного кинематографа, как «нуар», и в какие-то моменты эта общность бросается в глаза. Тем более, что на главную роль в фильме Дзурлини берет знаменитого французского актера Алена Делона, который прославился как исполнением ролей в фильмах ряда классиков итальянского кино («Рокко и его братья» Л. Висконти, «Затмение» М. Антониони), так и ролями во французских фильмах, достаточно близких к нуару и даже определяемых в некоторых справочниках как «французские нуары», или «полары». Эталонный пример — прославивший актера фильм «На ярком солнце» (1960) Р. Клемана, также можно вспомнить фильм этого же режиссера «Хищники» (1964) и другие криминальные фильмы, снятые во Франции. Следует отметить, что сам Делон — человек в своих интервью весьма эксцентричный, но обладающий хорошим вкусом к кино — считал свою роль в «Первой ночи покоя» одной из двух-трех лучших своих работ, и его очень огорчало, что фильм, имевший большой успех в Италии, плохо прошел в других странах, в том числе и во Франции<sup>1</sup>. В конце отметим еще одно важное отличие структуры «Первой ночи покоя» от предыдущих фильмов Дзурлини. Впервые в центре сюжета стоит не пара, а один герой, к которому стягиваются

<sup>1</sup> Брагинский 2009 (см. главу «Одиночество актера на длинной дистанции»).





Ален Делон и Соня Петрова в фильме В. Дзурлини «Первая ночь покоя»

все сюжетные линии, что тоже возвращает нас к структуре нуара, не типичной для ранних работ режиссера.

Как мы видим, фильмы Дзурлини после 1968 г. разнородны, и третий фильм, завершивший его кинокарьеру, также резко отличается как от его ранних работ, так и предыдущих двух. Многие критики и авторы его биографий считают фильм «Пустыня Тартари» его *opus magnum*; в определенной степени это подтверждает и сам Дзурлини, утверждая, что автор литературной основы, писатель Дино Буццати, сопровождал его на протяжении всей его творческой карьеры<sup>1</sup>. Нам этот фильм не кажется главной удачей режиссера, хотя попытка адаптировать сложный литературный материал заслуживает большого уважения.

Дино Буццати — один из крупных писателей XX в., классик европейской литературы, знаменитый журналист, успешно работавший в одной из самых уважаемых итальянских газет «*Corniere della Sera*» при различных политических режимах. В своих рассказах (а это, на наш взгляд, лучшая и наиболее значительная часть его творчества), он блестяще сочетает журнализм и документализм с абсурдом, гротеском, фантастикой и «кафкианством». Влияние Кафки на Буццати бесспорно, в том числе и на его ранний роман «Пустыня Тартари» (1940), который в первой редакции назывался «Крепость», что вызывает очевидные ассоциации со знаменитым «Замком» Кафки. Действие этого короткого романа Буццати происходит очевидно в начале XX в. в неназванной стране, чем-то напоминающей Австро-Венгрию. Главный герой, молодой выпускник военной академии (в фильме его играет Перрен — любимый актер Дзурлини), прибывает для прохождения службы в пограничную крепость, построенную для защиты страны от предполагаемого вторжения варваров, живущих в пустыне Тартари.

<sup>1</sup> Nicoletto 2016: 293.

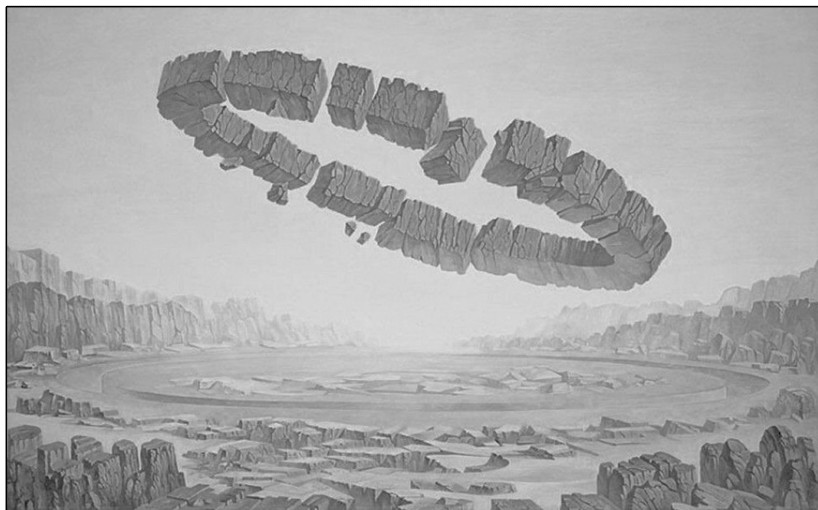
Даже человек, не читавший Буццати, но читавший Кафку, может догадаться, что никакой атаки не последует, а Перрен, по сути, проведет бессмысленную жизнь в этой крепости и умрет, не реализовав никакой жизненной цели.

У романа, как и у фильма, очевидно, два пласта. На поверхности это анти-милитаристские произведения, показывающие абсурдность государственного аппарата в целом, армии и войны (об этом же написаны такие книги, как «Положения бравого солдата Швейка» Я. Гашека или «Уловка-22» Дж. Хеллера), но не в сатирическом и юмористическом ключе, а с глубоко скорбной кафкианской интонацией. Второй слой — бессмысленность и абсурд любого человеческого существования — напрямую вытекает из философии Кафки. Учитывая все написанное выше о творчестве Дзурлини, можно согласиться, что это его тема, его настроение, его лейтмотив. Другое дело, что в предыдущих фильмах они реализовывались (за исключением «Сидящего по правую руку») на материале Италии 1940-х — 1970-х гг., т. е. на материале, который Дзурлини хорошо знал: своя страна, ее пейзажи, ее история и ее люди. А элементы абстрактного и притчевость ранее использовались как сравнительно небольшие включения. Однако «Пустыня Тартари» — это уже притча в чистом виде, оторванная от социальной и политической реальности Италии последней трети XX в. Начало XX в. и (предполагаемая) Австро-Венгрия также абсолютно условны. Действие, в принципе, может происходить в любой стране, но героев фильма, очевидно, нужно во что-то одеть и окружить их предметами быта. Возможно, на выбор опять повлиял Кафка, его время и среда, ведь, читая «Процесс» и «Замок», мы в общем представляем подобную картину. Такой поджанр в кино и литературе, в принципе, существует и получил полуироничное название «кафканеска».

Популярность фильма (она бесспорна, хотя есть и резко отрицательные мнения критиков<sup>1</sup> об этой картине) обусловлена, на наш взгляд, тремя обстоятельствами: 1) непреходящая популярность Кафки и кафкианства; 2) обращение Дзурлини к некоему «висконтиевскому» стилю итальянского кино, который отличает плотность и живописность материального мира, что выделяет «Пустыню Тартари» на фоне всех других работ режиссера, сближая ее с «Леопардом» (1963) и «Смертью в Венеции» (1971) Висконти, чувственное ощущение мира которых более притягательно для зрителя; 3) феноменальный для европейского фильма международный актерский состав: Жак Перрен, Макс фон Сюдов, Витторио Гассман, Жан-Луи Трентиньян, Филипп Нуаре, Фернандо Рей, Лоран Терзиетф, Хельмут Грим и другие.

Надо, правда, отметить, что играть большинству актеров, в общем-то, нечего. Это связано не с недостатками режиссуры Дзурлини, а с особенностями текста. В 140-минутной экранизации, в полном соответствии с романом, просто нет истории. Есть только ситуация, в которую поставлены герои. Соответственно, даже крупнейшим актерам трудно проявить весь свой талант. Смотреть на них, конечно, всегда приятно, тем более в сочетании с музыкой итальянского клас-

<sup>1</sup> См., например, рецензию Эммы Славински (Slawinski 2009).



*Фабрицио Клеричи «Un istante dopo» (1978)*



*Живопись Ф. Клеричи в творчестве режиссера.  
Кадр из фильма В. Дзурлини «Пустыня Тартари»*

сика Эннио Морриконе и изумительной картинкой известного оператора Лучано Тволи, которая вновь пронизана живописью, на этот раз Альберто Бурри, Фабрицио Клеричи, Джорджо Моранди, Де Кирико и других итальянских художников<sup>1</sup>. Однако все эти достоинства прикрывают очевидное отсутствие глубины фильма. При этом стоит обратить внимание, что последние годы жизни Дзур-

<sup>1</sup> Nicoletto 2011: 17.

линии были омрачены постоянными болезнями и депрессиями, завершившимися его самоубийством в 1982 г. И все те же мотивы болезни, депрессии и самоубийства проходят через все творчество режиссера и максимально концентрируются в последнем его фильме. Таким образом, «Пустыня Тартари» является глубоко личной работой Дзурлини, как и все его фильмы, несмотря на не очень органичный для него жанр притчи.

Валерио Дзурлини умер в 1982 г., сняв последний фильм в середине 70-х. В начале 80-х гг. также закончилось, на наш взгляд, и то великое итальянское кино неореализма, Л. Висконти, М. Антониони, братьев П. и В. Тавиани и даже Этторе Сколы. Дзурлини был частью этого великого кинематографа. И хотя сейчас, возможно, он не кажется таким значительным мастером на фоне итальянских классиков с гораздо более громкими именами, тем не менее он остается режиссером со своим собственным настроением и взглядом на мир, очень узнаваемым и нетипичным для итальянского кинематографа. Взглядом глубоко пессимистичным и человечным, сочувствующим скорбному пути человека. И мы, в общем, согласны с оценкой английского критика Тревора Джонсона, который в рецензии на «Пустыню Тартари» однозначно называет Дзурлини недооцененным режиссером<sup>1</sup>. Впрочем, этот же взгляд транслируется и во многих других уже ранее упомянутых статьях критиков, как в Италии, так за ее пределами.

---

<sup>1</sup> См. Рун 2007: 287.