

УДК 791

ББК 85.373(3), 85.374.3(3)

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Ключевые слова: комедия по-итальянски, актерский ансамбль,
пространство, сценарий, музыкальная партитура, танец, дом, история,
неаполитанец

Баландина Наталья Петровна

Этторе Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-124-157

Для цит.: Баландина Н.П. Этторе Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х // Художественная культура. 2023. № 3. С. 124–157. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-124-157>.

For cit.: Balandina N.P. Ettore Scola. Historical and Family Chronicles of the 1980s. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 124–157. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-124-157>. (In Russian)

Balandina Natalia P.

PhD (in Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, 5
Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Keywords: Italian-style comedy, ensemble cast, space, script, musical score, dance, home, story, Neapolitan

Balandina Natalia P.

Ettore Scola. Historical and Family Chronicles of the 1980s

Аннотация. В статье исследуется язык и проблематика фильмов итальянского кинорежиссера Этторе Сколы, снятых в 1980-е годы. Этот период творческой биографии мастера рассматривается в контексте общей эволюции его кинематографа и развития итальянского кино — движения от ранних комедий по-итальянски к историческим фрескам и притчам об ускользающем времени. Ленты Сколы не только отражают социальные, политические и культурные изменения, происходящие на Апеннинском полуострове в последние три десятилетия XX века, но и обращаются к универсальным, философским темам. Эти меланхолические истории нередко скрывают предупреждение об опасности, напоминание об ответственности за наши поступки, которые могут привести к непоправимым последствиям. В 1983 году режиссер снимает один из лучших и самых знаменитых своих фильмов «Бал», в котором герои не говорят ни слова. Скола, представляющий парижский танцевальный зал как модель истории, утверждает, что ценность частной жизни человека несомненна, именно он — герой, появившийся из стихии повседневности, забавный, несуразный, противоречивый, но умеющий надеяться вопреки невыносимым обстоятельствам, — главный ее фигурант. В «Семье» (1986) такой моделью оказывается римская квартира, в которой на протяжении многих десятилетий живет семья главного героя. Наконец, картина Сколы «Который час?» (1989) развивает открытия предыдущих фильмов, но в отличие от них, это не групповой портрет в интерьере на фоне XX века, а диалог двоих персонажей — отца и сына, происходящий в течение одного дня во время городской прогулки. Однако и эта камерная семейная хроника пронизана размышлениями о взаимоотношениях «обыкновенного» человека и времени большой истории.

Abstract. The article explores the language and themes of the films made by Italian film director Ettore Scola in the 1980s. The author of the article considers this period of Ettore Scola's career in the context of the general evolution of his cinematography and the development of Italian cinema — movement from early Italian-style comedies to historical frescoes and parables of elusive time. Scola's films not only reflect the social, political and cultural changes in the Apennine Peninsula in the last three decades of the 20th century, but also address universal, philosophical themes. These melancholic stories often contain a warning of danger and a reminder of responsibility for our actions which can lead to irreparable consequences. In 1983, the director made one of his best and most famous films, *Ballando, ballando*, in which the characters do not speak a word. Presenting a Parisian ballroom as a model of history, Scola argues that the value of a person's private life is undeniable, and that it is he, the hero emerging from the elements of everyday life — funny, absurd, and contradictory, but able to hope in spite of unbearable circumstances — who is its main protagonist. In *The Family* (1986), this model is a flat in Rome, where the protagonist's family has lived for decades. Finally, Scola's *What Time Is It?* (1989) develops the findings from his previous films, but unlike them, it does not present a group portrait in an interior setting against the backdrop of the 20th century but a dialogue between two characters — father and son — taking place during a city walk on a single day. However, this chamber family chronicle is also imbued with reflections on the relationship between an “ordinary” man and the time of big history.

В истории итальянского кино Этторе Сколе выпала роль посредника между поколениями, собирателя и хранителя кинематографической памяти. Дебютант 1960-х, он почитает Де Сикку и близко дружит с Феллини, но принадлежит к другой «славной» компании — тем, кто снимает лихие комедии по-итальянски, едкие и насмешливые, заряжаясь задиристой политической атмосферой эпохи. В его окружении — Дино Ризи, Луиджи Коменчини, Марио Моничелли, использующие метод социальной сатиры, приемы гротеска, гиперболы, технику короткого юмористического рассказа, анекдота⁽¹⁾. Однако в отличие от многих коллег Этторе Скола нередко смешивает иронию и ностальгию, остро ощущая бег ускользающего времени, чувствуя право и ответственность рассказывать о судьбах одного или нескольких поколений. После выхода фильма «Мы так любили друг друга» (1974) становится ясно, что в лице Сколы итальянское кино и итальянская история находят своего летописца, умеющего не только шутить, но и рассказывать об утраченных иллюзиях, несбывшихся надеждах, одиночестве, напоминать о необходимости признавать и исправлять собственные ошибки. Местоимение «мы» ярко характеризует стиль и художественное мировоззрение Сколы, вероятно, глубоко усвоившего традиции неореализма, в особенности формулу «коллективного отцовства» — обычай сочинять фильм и писать сценарий сообща. Чувство «единства поколения», переданное по наследству, определило круг тем и интонацию его кинематографа. Примечательно, что сотрудником съемочной группы Сколы дважды был Серджио Амидеи, один из авторов сценария «Рим — открытый город» (1945) Роберто Росселлини.

С ведущим сценаристом этого фильма Федерико Феллини юный Этторе Скола познакомится в конце 1940-х, в студенческие годы поступив на работу в редакцию газеты «Марк Аврелий». «То, что осталось от наших прекрасных дебютов в „Марке Аврелии“, — вспоминал режиссер, — это метод работы. Это была сатирическая газета, которая выходила два раза в неделю. Мы работали все вместе на собраниях редколлегии. Каждый показывал другим то, что собирался опублико-

вать, — тексты, новеллы или иллюстрации. Мы слушали отклики. Эти газетные столкновения были важным рабочим инструментом для тех, кто потом устремится в кино: Моничелли, Эйдж и Скарпелли⁽²⁾, Руджеро Маккари... Комедия по-итальянски, всегда злободневная, — это как раз метод анализа проблем и характеров, но непременно под увеличительным стеклом юмора и иронии» [10].

Так же, как Федерико Феллини, Этторе Скола прежде всего приобретает профессию художника-карикатуриста, а в кино долгое время пишет сценарии для других режиссеров. Первый фильм он снимет лишь одиннадцать лет спустя после прихода на киностудию. Привычка облекать свои фантазии в рисунки, воплощать замысел фильма в эскизах на бумажном листе сохранится на всю жизнь. Мышление художника-сатирика, портретиста, подмечающего смешное и несуразное, подчеркивающего характерное и странное, интерес к длительному наблюдению за персонажами в обстоятельствах эпохи определяют его подход к работе с материалом в кино. Этот аспект раскрывают две выставки рисунков Этторе Сколы, организованные в 2008 и в 2012 году в Париже («Графическая мысль» и «Особенная выставка»), подтверждающие, что во Франции его любят едва ли не меньше, чем в Италии. И не только потому, что режиссер часто объединяет итальянских и французских актеров в своих экранных историях, создавая тесный круг исполнителей и персонажей, похожих на близких родственников, но и потому что Франция в какой-то момент наметит направление его художественных поисков. Как отмечает Шарль Бео (Ch. Beaud, 2013), автор монографии «История Италии через творчество Этторе Сколы», итальянский режиссер, верный своим актерам, сохраняет верность и другим сотрудникам съемочной группы — «композитору Тровайоли, художнику Риччери и монтажержу Крочани» [6]. Исследователь подчеркивает, что эта команда создает кино, которое привлекает не только «трансальпийского», но и французского зрителя. Фильмы Сколы выявляют тенденцию, характерную для европейского кино 1960–80-х годов: все большее распространение получают «культурные обмены» между Италией

(1) Неслучайно в итальянском кино 1960–70-х годов широкое распространение получает жанр киноальманаха, сборника скетчей.

(2) Эйдж — Скарпелли — псевдоним, обозначающий тандем сценаристов Адженора Инкроччи и Фурио Скарпелли. Вместе они написали сценарии около сотни фильмов.

и Францией, связанные и с актерским творчеством, и с кинопроизводством — числом копродукций. Создается общая кинематографическая среда, единое пространство, пронизанное связями между итальянской и французской культурой, скрепленное профессиональными и дружескими взаимоотношениями. Например, Жан-Луи Трентиньян, сыгравший в дуэте с Витторио Гассманом в классической «комедии по-итальянски» «Обгон» (1962) Дино Ризи, впоследствии исполнит роль одного из разочарованных итальянских интеллектуалов в «Террасе» (1979) Этторе Сколы, названной критиками «прощанием с золотым веком итальянской комедии». Герои Трентиньяна, таким образом, обрамляют целую эпоху в итальянском кино, запечатлев атмосферу периода «экономического чуда» и поздних «свинцовых лет». Через образ сценариста, потерявшего вдохновение и разучившегося писать смешные истории, Этторе Скола острее всего дает почувствовать горечь людей своего круга и поколения, пораженного апатией и депрессией. Однако именно рефлексия об утраченных идеалах юности, сделках с совестью и компромиссах, на которые идти не должно, обозначила вступление кинематографа в возраст «зрелости». Творчество Сколы, по меткому выражению критика Лоренцо Витроне (L. Vitrone, 2022), становится «мостом между ранней комедией по-итальянски, самой задиристой, как „Обгон“ (одним из сценаристов которой является, кстати, Скола), и комедией более зрелой, менее прямолинейной, но способной размышлять о собственной исторической, политической и социальной памяти...» [14].

Напомним, что в 1970-е годы многие произведения итальянского искусства ярко окрашены в политические тона: спектакли-диспуты так же, как фильмы-диспуты — характерное явление эпохи. Об этом, в частности, напоминает Мария Скорнякова в контексте разговора о театре Джорджо Стреллера: «Бурные 1970-е по времени совпали с нефтяным кризисом и жесткой экономией в государственной политике страны, что в немалой степени усугубляло напряженность и драматизировало ситуацию в обществе. Борьба трудящихся за политические свободы и социальные права продолжалась» [5, с. 118]. С 1974 года начинается период расцвета кинематографа Этторе Сколы, который продлится до конца 1980-х. Любопытно, что сняв один из самых безнадежных своих фильмов, зафиксировав в «Террасе» разлом эпохи, режиссер словно обретает второе дыхание и входит в 80-е освобожденным от

груза традиции злободневной «комедии по-итальянски», от «повинности» социальной сатиры и разоблачительного пафоса.

В отличие от своего героя в исполнении Трентиньяна, Этторе Скола находит новые источники вдохновения, расширяет арсенал тем и выразительных средств и выходит за пределы разговора об итальянской действительности. Как будто ему нужна дистанция, чтобы осмотреться и точнее понять то, что слишком близко, и вместе с тем он стремится к жанру притчи и поэтического обобщения. Кроме того, освоение нового материала и киноязыка подарит опыт, необходимый для дальнейшего осмысления национальной истории и одновременно — беседы со зрителем любого уголка мира. Эту тему затрагивает исследователь Эннио Биспури (E. Bisपुरi, 2006) в своем труде «Этторе Скола — гуманист итальянского кино». Герои многих фильмов Сколы, кажется, просто не могут обойтись без обстоятельных объяснений, словесных перепалок и продолжительных дискуссий, тем более что построение диалога и речевое действие — необходимый атрибут «кинокомедии по-итальянски», которая к концу 1970-х становится все более желчной и драматичной. Поток слов в «Террасе» прикрывает ощущение пустоты, страх, растерянность, паралич воли. В 1983 году Скола снимает фильм, в котором герои не произносят ни слова, но их тесное взаимодействие и общение красноречивее самого искусного диалога. В некотором смысле режиссер опирается на другую национальную традицию, связанную с комедией дель арте, — принцип пантомимы и персонажа-маски.

«Бал»

Однако непосредственный источник сценария фильма «Бал» — постановка французского режиссера Жан-Клода Пеншена в «Театре дю Компаньоль». Именно ему принадлежит идея представить полвека французской истории в пространстве одного танцевального зала, куда каждый вечер приходят посетители, чтобы стеснительно, дерзко, неумело или бесшабашно окунуться в стихию танца. Пеншена, актеру Арианы Мнушкиной (в частности, спектакля «1789») и соучредителю «Театра дю Солей», близок коллективный принцип построения произведения и интерес к групповому портрету персонажей, созвучные рабочему методу и «хоральным» сценариям

Сколы. Между тем в «Бале» итальянский кинорежиссер отказывается от своего правила разрабатывать сюжет, опираясь на знаменитых актеров, любимых звезд, переходящих из фильма в фильм, — стиль Витторио Гассмана, Марчелло Мастоияни, Нино Манфреди, Стефании Сандрелли, Жан-Луи Трентиньяна... Скола принимает решение перенести в картину актерский состав спектакля Пеншена, который состоял из неизвестных исполнителей, «анонимных» персонажей, взятых из жизни и чуть «исправленных» карандашом художника-карикатуриста. Подчеркивая смешные, странные, трогательные, некрасивые черты своих танцоров, Скола и Пеншена превращают их в образы, чем-то похожие на типы итальянской комедии (скорее в интерпретации Гольдони) и одновременно людей, увиденных в уличном кафе. Здесь есть фанфарон, несчастный влюбленный, напыщенный вояка, «старая дева», трактирщик, трусливый пройдоха... И вместе с тем каждая эпоха наделяет персонажей дополнительными социальными характеристиками, рождая все новые модификации: так возникают конкретно-исторические типы, отражающие стиль и атмосферу периода Народного фронта, оккупации, Сопrotивления, Освобождения, 1950-х, отмеченных влиянием американской культуры, и, наконец, 1968 года. Любопытно, что 1970-е годы почему-то остаются за кадром. «Рамка» этого режиссерского путешествия во времени — начало 1980-х, связывающих пролог и эпилог танцевальной одиссеи, в которой меняются поколения и образы (хотя есть и сквозные персонажи), но не меняются лица.

Двенадцать пар разыгрывают сюжет «Бала», переодеваясь и причесываясь по моде эпохи, откликаясь на новые ритмы и напевы, следуя за новыми нравами и настроениями или сопротивляясь им. Танец как диалог или битва со временем, попытка найти в нем свое место или изменить его, благодарно принять его дары или (и) выдержать его удары. «Бал» выражает по крайней мере две заветные темы Сколы: судьба маленького человека в большой истории и «мужское — женское». Можно вспомнить фразу героя из фильма «Мы так любили друг друга» (1974), бывшего участника движения Сопrotивления: «Мы хотели изменить мир, но мир изменил нас». Меланхолические истории Сколы скрывают предупреждение об опасности, напоминание об ответственности за наши поступки, которые могут привести к непоправимым последствиям. Исторические вехи, выстраивающие

повествование в «Бале» — 1983, 1936, 1940, 1944, 1946, 1956, 1968, — показывают «диаграмму» общественных настроений, радостных и трагических потрясений, социальных бурь и моментов единения. Персонажи пролога и эпилога, посетители дансинга 1983 года, танцующие в финале в ритме диско, — настороженные, чуть отчужденные, но вопреки всему не теряющие надежду на встречу. Однако некоторые кавалеры так увлечены собой, что забывают о партнерше, которая в испуге отскакивает в сторону.

В начале фильма кажется, что герои встретились спустя много лет и им нужно время, чтобы привыкнуть друг к другу и обрести смелость и уверенность. Однако мелодия Шарля Азнавура «Les plaisirs démodés» помогает растопить лед и сделать первый шаг. Она — из другого времени, в котором не было скованности и одиночества, приглашающего «*danser joue contre joue*»⁽³⁾. И первый танец сразу намечает тему поединка-диалога дамы и кавалера — «Цыганское танго». Вспомним, что дебютный фильм Сколы называется «Если позволите, поговорим о женщинах» (1964). Режиссер увлеченно исследует взаимоотношения мужчин и женщин как представителей двух миров, которым так трудно, но необходимо понять друг друга. Этот сравнительный ракурс часто появляется в его работах, например в «Террасе» галерея мужских характеров представлена на фоне женских персонажей и каждая группа — это сообщество, объединенное близкими интересами и темами. Мужчины, которые много лет подряд собираются на террасе одного дома в компании своих жен и подруг, с удивлением отмечают, что в отличие от них их женщины совсем не постарели. Драматургия перекрестных взглядов выстраивает фабулу «Бала»: они раскрывают все нюансы взаимоотношений между героями, создают и развивают интригу, намечают «второй план» действия. Если на сцене трудно использовать это выразительное средство в полной мере, то крупный план и раскадровка легко справляются с этой задачей. По выражению критика Сергея Кудрявцева, спектакль «Театра дю Компаньоль» «разыгран именно кинематографически» [2].

Примечательно, что Скола почти сразу заставляет зрителя полюбить своих героев, сумасбродных, чудаковатых, претенциозных, но

(3) «*Dansons joue contre joue*» («Потанцуем, щека к щеке») — рефрен этой песни 1972 года.

искренних и простодушных. Взгляды, походка, пластика персонажей «Бала» обладают особой выразительностью, которую подчеркивает взгляд камеры: как ни странно, но можно говорить о фотогении «чистого кино», родившегося из театрального спектакля. Возникает впечатление, что язык киноповествования, очищенный от всего лишнего, случайного, иллюстративного, как будто доказывает, что для блестящего экранного рассказа не требуется ничего, кроме действия и движения. «Не меньшее значение имеет меняющийся во время танца ракурс. Весь фильм наполнен постоянными переходами от крупного плана к общему и наоборот: эти переходы плавны и органично вписаны в общую картину действия. Монтаж оформляет в единое целое картину и отражает замысел автора», — отмечает Е. Никитина в статье «Визуальный образ французской истории XX века (на примере фильма Э. Сколы „Бал“)» [4, с. 246]. Звукошумовая партитура, танец и актерская игра — инструменты, организующие ритмическую структуру фильма. Паузы, разделяющие исторические эпохи, отсчитывающие годы и десятилетия, создает прием стоп-кадра, имитирующий вспышку фотокамеры: щелк — и реальность превращается в застывшую фотографию. Но вот снова продолжается неутомимый бег — времени, популярных мелодий, танцевальных ритмов, будней и праздников...

Переработав материал спектакля в фильм, Скола усовершенствовал его центральный принцип — обращение к общей памяти зрителей. Кинематограф, чьим адресатом является многомиллионная аудитория, усиливает «энергетическое поле» воспоминаний, к которому подключается публика. Режиссер словно подчеркивает, что речь идет не только о французской, но в целом о европейской истории, и почти все зрители фильма в той или иной степени составляют часть этого архипелага. Скола отмечает общечеловеческие, универсальные черты в поведении и взаимоотношениях персонажей, то, что узнаваемо и не нуждается в объяснениях. Его герои мечтают, влюбляются, ревнуют, сочувствуют, борются со страхом и одиночеством, обижаются, мрут, стареют. А исторические коллизии — это просто «ландшафт», конкретные обстоятельства, в которых разворачиваются эпизоды из их жизни. Но этот «ландшафт» — эскиз, набросок, беглая зарисовка реального времени, и поэтому Скола хочет и его сделать предельно узнаваемым, чтобы зритель сразу ощутил свою причастность. Создание такой «коллективной памяти» посредством синтетического

художественного языка — одно из главных достижений авторов «Бала». Этторе Скола, оператор Рикардо Аронович и композитор Владимир Косма обращаются не только к музыкальной, но и в огромной степени кинематографической эрудиции публики, включая в сюжет разнообразные цитаты и аллюзии, образы киноперсонажей и звезд. Причем «синефильский» пласт «Бала» отражает характерную черту индивидуального стиля кинорежиссера. Сцены с участием Витторио де Сики и Федерико Феллини в качестве персонажей и исполнителей, цитаты из «Сладкой жизни» и «Броненосца „Потемкин“», и, наконец, сюжетная линия героя Николы в фильме «Мы так любили друг друга» — яркий пример игры с историей кино в творчестве Сколы.

Один из самых изобретательных фрагментов «Бала» — эпизод, воссоздающий атмосферу 1936 года, когда дамы и их кавалеры были молоды и счастливы, кружились в быстром вальсе или, взявшись за руки, плясали «danse du tapis». Кажется, что люди в ту пору были деликатны и внимательны друг к другу, высоко ценили дружбу и чувство солидарности, быстро сближались, не обращая внимания на сословные предрассудки. Именно поэтому в фильме Жана Ренуара «На дне» 1936 года появляется подробная сцена, посвященная знакомству будущего Барона и Васьки Пепла, которой, конечно, нет в пьесе Горького. Одна из самых запоминающихся новелл «Бала» — приход в народный танцзал блондинки в мехах и господина с моноклем и их встреча с незнакомцем, похожим на героев Жана Габена, чуть было не ставшая роковой. Сразу две пары оказываются жертвами властного неотразимого обаяния таинственного гостя. Однако заканчивается эта история рождением взаимопонимания и почти дружбы между несчастным аристократом и покорителем женских сердец. В кодекс героя «поэтического реализма» входит идея мужской солидарности и ненависть к насилию, поэтому он непременно должен все исправить. Знатный посетитель уводит свою даму, бросая благодарный взгляд сопернику. А как только и он удаляется из зала, наваждение исчезает и ревнивая брюнетка возвращается в общий круг, забыв о том, что произошло. Еще один интересный персонаж в эпизоде 1936 года — девушка со шляпной коробкой, которая не может отложить ее в сторону и, прижав к себе, грациозно танцует со своим кавалером. А потом вдруг раскрывает ее, показывая содержимое своему партнеру,

и они продолжают кружиться в вальсе, любуясь изящной соломенной шляпкой и друг другом.

Сцену в бомбоубежище, в которое превращается танцевальный зал в 1940 году, сопровождает шумовая партитура: гул моторов самолетов. Кажется, что музыка уже не может сюда вернуться. Среди людей, сидящих на полу, внимание зрителя привлекает девушка, обнимающая скрипичный футляр. И вот гроза временно миновала, звук бомбежки затих. Почти все разошлись. Молодой человек, похожий на итальянца, будущий хозяин этого заведения, ставит пластинку и уходит за стойку готовить ужин. Девушка вынимает скрипку и начинает аккомпанировать мелодии, звучащей в патефоне, и вот постепенно страх исчезает, музыка дарит надежду. Для выполнения этой миссии Скола выбрал песню «Parlami d'amore, Mariu» в исполнении Витторио де Сики, своего любимого режиссера, который в 1932 году, когда была написана эта мелодия, был одним из самых популярных актеров итальянского кино. Именно под эту песню молодые люди ужинают посреди войны — юноша угощает свою подругу спагетти с мясным соусом, и то, как они едят, обмениваясь взглядами, — одна из самых сильных драматических сцен «Бала». Кажется, что во всем пространстве большого зала жизнь пульсирует только в одном уголке, где мерцает свет этих взглядов — благодарности и восторга, с которыми девушка следит за тем, как ее друг заботливо раскладывает угощение по тарелкам, и — сочувствия и нежности, с которыми он сам, в свою очередь, смотрит на то, как ест его спутница. Заметив, что ее порция подходит к концу, он предлагает ей свою тарелку, она с улыбкой отказывается, но он ловко меняет ее пустую тарелку на свою, в которой еще осталась еда.

Песенная ткань «Бала» состоит из самых разных мелодий: от попури полек и вальсов-мюзетов до «Лили Марлен» и джазовых композиций Глена Миллера. Время после освобождения Парижа, о наступлении которого оповещают колокола, описывает попури из песен в жанре «danse du tapis à libération», в частности песня Мориса Шевалье. Тот самый «цветок Парижа», в честь которого названа эта песня, приколот к одежде всех женщин и мужчин, радующихся окончанию войны. Но есть композиция, которая незаметно появляется в звуковой партитуре каждой эпохи «Бала»: она звучит, как внутренний голос автора, к которому прислушиваются герои. Она словно заставляет

их оставаться самими собой, пытаться сохранить то, что им даровано в юности. Это мелодия-лейтмотив композитора Владимира Косма, простегивающая пестрое музыкальное полотно фильма.

В рецензии Жака Сиклье (J. Siclier, 1983), опубликованной в газете *Le Monde* после премьеры «Бала» в декабре 1983 года, подчеркивается идея утраченных исторических иллюзий и таящих надежд, пронизывающая атмосферу фильма. По мнению критика, его сквозная тема — это образ ускользающего времени. «Эйфорию „Народного фронта“ 1936 года стирает эпоха войны и оккупации, радость Освобождения сменяется модой на американский образ жизни, Алжирская война ложится на судьбы людей вслед за войной в Индокитае, ярко вспыхивает молодежная революция 1968 года...» [12].

Нужно подчеркнуть, что если в первой части «Бала» проблема культурных связей раскрывается как тема переключек и параллелей, поиск диалога, то в эпизодах «1956 год», «1968 год» и «1983» разговор идет уже о процессах глобализации и влиянии молодежной контркультуры. Два контрастных примера: кадр из зарисовок 1946 года, в котором американский солдат вдруг достает саксофон и начинает исполнять «La vie en rose» Эдит Пиаф, и сцена парижской дискотеки 1983 года — неистовый танец под песню «T'es ok» группы Ottavan⁽⁴⁾. Но заканчивается фильм темой песни Шарля Трене «Que reste-t-il de nos amours?», строчка которой дала название фильму «Украденные поцелуи» (1968) Франсуа Трюффо. Хозяин заведения провожает последних посетителей и выключает свет.

В картине проявляется особенное качество таланта Этторе Сколы, сближающее его с Витторио де Сикой, — «любовь автора к своим персонажам», о которой писал Андре Базен по отношению к режиссеру «Похитителей велосипедов». «Любовь Росселлини к его персонажам окружает их с безнадежным сознанием некоммуникабельности всего живого, тогда как любовь Де Сики, наоборот, излучается самими персонажами. Они такие, какие есть, но изнутри они освещены его нежностью к ним» [1, с. 281]. Скола, представляющий парижский танцевальный зал как модель истории, утверждает, что ценность частной

(4) Участники группы, как правило, сразу делали две версии одной и той же песни, англоязычную и франкоязычную. Версия песни «T'es ok» на хинди исполнена в фильме «Танцор диско» (1982) Баббара Субхаша.

жизни человека несомненна, именно он — герой, появившийся из стихии повседневности, забавный, несуразный, противоречивый, страдающий, совершающий ошибки, но умеющий надеяться вопреки невыносимым обстоятельствам, — главный ее фигурант. Поэтому 24 исполнителя, сыгравшие 140 персонажей «Бала», рассказывают о каждом из нас.

Киновед Жан-Луи Кой (Jean-Louis Coy, 2016) проводит параллель между режиссерским методом Сколы и понятием «микроистории», которая с конца 1970-х годов обозначает новое направление исторической науки [9, p. 18–19]. Его основоположник Карло Гинзбург размышлял об «изменении опыта» современников: речь идет об «ослаблении» идентификации человека с более крупными общностями, будь то нация или государство. Таким образом, первостепенное значение приобретает «частное, особенное и конкретное в истории». Гинзбург и Леви привлекают внимание к историческим реконструкциям и интерпретациям, осуществленным «благодаря концентрации на ограниченном поле наблюдения, будь то деревня, часть города, социальная группа или даже один или несколько индивидов» [3, с. 197]. Действительно, события «большой истории» Сколы часто выносятся за пределы кадра, выстраивая сюжет на принципе «эха» — отголосков, шумов, обрывков новостей, доносящихся извне. Например, в «Особенном дне» (1976) фоном для рассказа о знакомстве соседей одного дома, героев Софи Лорен и Марчелло Маджорани, становится радиотрансляция парада по случаю встречи двух диктаторов — Бенито Муссолини и Адольфа Гитлера, приехавшего с визитом в Рим. Таким образом, в некоторых фильмах режиссер четко разделяет пространство сюжета на внутреннее и внешнее, активно используя возможности закадрового повествования.

Сколу и правда прежде всего интересуют «микромиры», даже если он рассказывает о нескольких исторических эпохах и поколениях или организует фабулу вокруг крупного исторического события или памятной даты. Ему важно, что эта дата пробуждает личную память, заводит ее механизм, позволяя восстановить прошлое, воскресить его атмосферу — краски, запахи, чувства. В сущности, он осознает себя учеником М. Пруста, не забывая, как печенье мадлен подействовало на его героя. В одном из фильмов Сколы ту же функцию выполняет сладкий крем с бисквитами «Джентилини», который каждый день

мама героя подавала к пятичасовому чаю. Метод «микроистории», которая, по выражению Джованни Леви, «означает не разглядывание мелочей, а рассмотрение в подробностях», ему по-настоящему близок. С такой оптикой связан хронометраж его фильмов и тягучий ритм повествования, дотошное внимание к деталям, а порой — и назойливость диалогов.

«Семья»

После выхода «Бала» Сколы, научившись превращать пространство в «машину времени», разрабатывать сюжет в замкнутой среде и использовать театральную условность, намеревается применить свои находки в новом материале. В 1986 году он снимает фильм «Семья», ограничивая себя одной декорацией — квартиры с длинной анфиладой комнат. На протяжении двух с лишним часов действие не выходит за пределы лестничного пролета дома, при этом разворачивается в течение восьми десятилетий. Развивая некоторые композиционные и тематические принципы предыдущего фильма, режиссер на этот раз сосредотачивается на внутреннем мире героев и хронике жизни одной семьи, в которой сменяется несколько поколений. В противоположность анонимным персонажам «Бала» повествование в «Семье» окрашено личной, почти автобиографической интонацией и построено от первого лица. При этом на материале фильма Сколы можно изучать не только повседневный быт и правила этикета итальянцев на протяжении почти века (от посуды и разговоров за семейным обедом до привычек, связанных с отходом ко сну), не только домашние традиции римской интеллигенции разных эпох, но и менталитет людей, живущих сегодня, так как очень многие черты и обычаи передаются из поколения в поколение.

И все же сюжет построен вокруг центрального героя — Карло, который описывает почти всю свою жизнь, происходящую в окружении многочисленных родственников. Не случайно историю обрамляют два семейных торжества — в честь его крещения и восьмидесятилетия (1906 год — 1986 год). Первая и последняя сцена — постановка групповой семейной фотографии, излюбленный прием автора. И в том, и в другом случае фотограф так долго выстраивает композицию и «натурщиков» в кадре, что слышит один и тот же ворчливый ком-

ментарий: «Ну сколько нам еще ждать?!» Этторе Скола так бережно, тонко и подробно исследует взаимоотношения между всеми членами семьи, что, кажется, здесь почти нет второстепенных персонажей, каждый заслуживает пристального внимания, и столь же важны все связи, высвечивающие общую смысловую структуру фильма. Закадровый голос героя-рассказчика иногда вмешивается в повествование, намечая семейные и исторические вехи, лаконично комментируя некоторые события.

В «Семье» режиссер не только собирает всех своих персонажей в одном пространстве, но и по своему обыкновению создает ансамбль свидетелей, советчиков, рассказчиков, конфидентов — людей, «которые сопровождают Историю» [9, р. 18]. В данном случае это, прежде всего, история семьи, но ветер общественной и политической жизни страны врывается в форточки, проскальзывает сквозь дверные щели, прячется в складках уличной одежды. Об атмосфере времени зритель узнает из споров за ужином, детских игр, рассказов гостей и недо-молвок родных. Вот главный герой, которому исполнилось десять лет, его брат и кузен играют в «сражение с австрийцами», бегая друг за другом по коридору; вот повзрослевший кузен Энрике, глядя в окно, сетует, что ничего не остается, как уехать из Италии, как можно жить дальше при фашистском режиме? Куда? Конечно, в Париж. «А если мы все уедем, все это быстрее закончится?» — спрашивает Карло и остается. Энрике уезжает.

Озорная и симпатичная ученица Карло, Беатриче, приводит слова их преподавателя о том, что «цель искусства — благо нации», а вовсе не человек, как говорит ее репетитор. Им весело вместе заниматься, поэтому просто можно посмеяться над тем, кто так усердно старается держаться «правильной линии» партии. Но вот главный герой с женой (той самой Беатриче) и детьми слушает, как их гость дядя Никола за столом рассказывает о своей встрече с Муссолини и сокрушается, что все так зыбко, что он может оказаться «не у дел, как Карло». Эта реплика вызывает яростный спор между братьями — Карло и Джулио, взгляды и мнения которых часто не совпадают. Вопрос о нравственном выборе становится все острее. А быт все сложнее: женщины, возвращаясь домой, замечают, что цены растут с каждым днем; в другой раз жена Карло, входя в прихожую, объясняет, что они долгое время стояли в очереди, чтобы купить полкило картошки. Однако все ново-

сти с улицы значат меньше, чем жизнь семьи — личные отношения между родителями, между родителями и детьми, между братьями, между повзрослевшими сыновьями и их избранницами... Так что герои «Семьи» вряд ли могли бы повторить реплику: «Мы хотели изменить мир, но мир изменил нас». У них есть слишком сильная опора, чтобы поддаваться влиянию внешних обстоятельств. Какие бы дуновения ни просачивались в этот дом, какие бы циклоны его ни раскачивали, какие бы лавины ни захлестывали, он будет стоять, как прежде.

Примечательно, что звуки и признаки самых разных стихийных явлений действительно возникают в фильме, взаимодействие дома с грозой, ливнем, снегом — лейтмотив киноповествования. Гроза в Риме — обычное явление, она может быть и летом, и зимой, но у Сколы она отсчитывает любовные потрясения. Первое — объяснение Карло и Адрианы, старшей сестры Беатриче, которые бросаются в объятия друг друга, словно испугавшись звука грома и еще чего-то, но в их отношениях гроза будет длиться всегда, и это свидание заканчивается разрывом, за которым последует женитьба героя на младшей сестре, выбор, определивший его судьбу. Почти все будущие визиты Адрианы в этот дом и уходы из него будут сопровождаться шумом ливня и раскатами грома. А вот снег выпадает в Риме нечасто, и поэтому его появление у героев связано с радостными детскими воспоминаниями и счастливыми объяснениями супругов. «Когда в последний раз шел снег? В 1951-м?». «Мне пришла одна мысль. <...> Я тебя люблю». «В последний раз ты мне об этом говорил в 1951-м». Во многих эпизодах резко хлопают окна от ветра, нужно успеть их закрыть, чтобы не разбилось стекло, и прикрывать двери, чтобы не было сквозняков. В этот дом входят только те, кого знают хозяева, — друзья и родственники, исключение — молодежь, которая собирается на вечеринку. Чужие здесь не ходят.

Если в «Бале» режиссер часто использовал боковое движение в построении мизансцен, широко охватывая пространство, передавая его объемность, то в «Семье» он в первую очередь разрабатывает осевое движение: повторяющийся прием — движение камеры по длинному коридору в глубину кадра. Таким образом, пространство сужено, чуть-чуть сплющено, но не имеет конца, как «коридор времени». Проход по нему означает пересечение новой эпохи, намечает ее поворот, следующий виток истории. Авторы представляют портреты разных

персонажей в интерьере их комнат, то есть сюжет и архитектура фильма складываются из многих частных пространств, из мозаики домашних новелл.

Одна из них — история о родителях главного героя: папе, который все свободное время занимался живописью, и маме, так и не ставшей оперной певицей, но воспитавшей детей в атмосфере любви к музыке и пению. Чего стоит сцена, в которой взрослый сын, вернувшийся из плена и долгое время не находящий в себе сил справиться с депрессией, лежа в постели с широкой улыбкой и отменным аппетитом поглощает пасту, которой его кормит мама, исполняющая арию «Casta Diva». Или рассказ о том, как отец пишет портрет мамы, которая в это время пишет длинные письма своему кузену. Но ей не хватает дисциплинированности и нужно постоянно возвращаться к домашним обязанностям, и поэтому портрет так и останется незавершенным. Другая история — о братьях, дерущихся перед сном в детской, подтрунивающих друг над другом, очень непохожих, постоянно выясняющих отношения, но все-таки умеющих, став взрослыми, сохранить дружбу. Карло — профессор литературы, гордость семьи, стремящийся наладить мир в их отношениях, Джулио — безалаберный, не всегда честный, ранимый и обидчивый, он мечтает писать увлекательные романы, но пока пытается заниматься коммерцией, держит маленькую лавку.

Одна из самых забавных и трогательных зарисовок в этой «портретной галерее» родственников — образы тетюшек главного героя. Три сестры матери, удивительно похожие, с одинаковыми прическами, яркой внешностью и эксцентричным характером, на протяжении всего фильма постоянно скандалят, громко ссорятся с ритуалом битья старинной посуды, потом мирятся, шутят и весело болтают как ни в чем не бывало и не чают души друг в друге. В первой сцене фильма эти три барышни невероятно хороши, и все они ухаживают за гостем — молодым доктором, другом и врачом их семьи. Однако ни одна из них так и не выйдет замуж, они как будто не смогут расстаться друг с другом и всю жизнь вместе проживут в этом доме, в одной комнате. Эту линию — то, как они общаются между собой, то, как они взрослеют, стареют и наблюдают за сменой поколений в семье, — легко можно было бы превратить в самостоятельный сюжет. Некоторые детали и атмосфера фильма Этторе Сколы напоминают о чеховских мотивах. В определенном смысле «Семья» сделана на фоне Чехова,

присутствие которого очень заметно в итальянском кинематографе конца 70-х — 80-х годов. В 1977 году выходит «Чайка» Марко Беллоккьо, в 1978-м — «Вишневый сад» Карло Баттистони с Валентиной Кортезе как кинематографическая реплика на постановку Джорджо Стрелера, в 1979 году — телевизионный фильм «Дядя Ваня» Марио Миссироли, в 1983-м — мини-сериал «Три года» Сальваторе Ночита, наконец, в 1987-м — русско-итальянские «Очи черные» Никиты Михалкова. Мир Чехова с глубоким анализом человеческих отношений и семейных связей — источник вдохновения Этторе Сколы, рассматривающего тему родового гнезда, заставляя своих героев размышлять об отъезде и возвращении. Впрочем, тайна этого дома в том, что сюда суждено возвращаться, словно он передает своим обитателям неистощимую энергию, мощный заряд жизненной силы. И поэтому главная интонация фильма — не ностальгия, не тоска по ушедшему времени, пролетевшему детству и ускользнувшей юности, разлуке со старшим поколением, а чувство полноты жизни, способной обновляться и течь дальше по невидимым коридорам времени.

И все же едва ли не самый яркий эпизод фильма — танцевальная молодежная вечеринка конца 1920-х и описание дня, когда произошло знакомство Карло с Адрианой. Возможности и особенности языка танца в кинематографическом материале Скола освоил еще до создания «Бала». В «Особенном дне» (1977) герой Марчелло Мастроянни учит свою соседку танцевать румбу, передвигаясь по отметкам, нарисованным на полу квартиры. Она не расположена общаться и хочет поскорее уйти, несмотря на уговоры хозяина, но заинтересовавшись узором под ногами, слушает объяснения своего нового знакомого, который очень изящно под красивую мелодию показывает движения танца. Страх перед чужим человеком, зажатость и скованность постепенно исчезают. Второй танец героев происходит на крыше, где сушится выстиранное белье, и это снова попытка найти язык, способный вызвать доверие, улыбку, открыть путь к сердцу другого.

В фильме «Семья» в разгар светской вечеринки в дверь звонит незнакомая девушка, сразу привлекающая внимание всех обитателей и гостей дома. Эта красавица — Адриана, которая принесла Карло сочинение своей сестры, и их первый разговор станет завязкой длинной истории несбывшейся любви. Кажется, что они знают друг друга давно, чувствуют себя легко и свободно, в их отношениях насмешли-

вость и ирония смешаны с нежностью. Но Адриану приглашает на танец бойкий Джулио, а Карло остается роль наблюдателя: именно его глазами мы смотрим на пируэты танцевальных пар в гостиной. Рядом с ним стоит кузен Энрике, из коридора выглядывают тетушки, недовольные короткой прической, мини-юбкой таинственной гостьи, ее гордой манерой держаться («Кто это? Наверное, актриса. Назовем ее актрисой»). А молодежь уже танцует чарльстон так, словно участвует в блистательной феерии — задорно, артистично, дерзко и смело, и солирует в этом ансамбле Адриана. На следующий танец ее приглашает Энрике, а Карло продолжает просто смотреть на них, как будто утратил способность действовать. Однако с того момента, как Адриана вошла в гостиную, и потом, во время танцев с Джулио и Энрике, она и Карло не отрывают друг от друга глаз. Кажется, что в комнате больше никого нет и все внешние действия — лишь видимость, главное событие происходит между ними. Танцую с другими, Адриана мысленно рядом с молодым преподавателем литературы, который стоит в стороне. Эта мизансцена — метафора их будущей судьбы.

В фильме «Семья» режиссер возвращается к своей манере выстраивать сценарий, отталкиваясь от индивидуальности актера. Приглашая любимых звезд, он словно продолжает вместе с ними сочинять мифологию своего кинематографа, учитывая аллюзии, ассоциации и подтексты, которые вносит в сюжет известный актер, сыгравший персонажей в его предыдущих фильмах. Режиссер прибегает к помощи своих постоянных сценаристов — Руджеро Маккари и Фурио Скапелли⁽⁵⁾, пишущих реплики и диалоги, созвучные личности и характеру исполнителя. В «Семье» роль главного героя в зрелом возрасте сыграл Витторио Гассман, сотрудничество с которым началось с первого фильма Сколы: безусловно, в сагу о профессоре литературы актер вносит шлейф его героев из «комедий по-итальянски» и ключевых картин 1970-х, в частности «Террасы». Режиссер словно показывает, что его собственная творческая биография — это тоже в некотором роде «семейная» сага, в которой меняются персонажи и поколения,

но почти не меняются лица. И поэтому роль Беатриче⁽⁶⁾ во взрослом возрасте исполняет Стефания Сандрелли, муза Сколы, воплотившая образ Лючии, в которую были влюблены три друга в «Мы так любили друг друга» (1974). Таким образом пара (В. Гассман — С. Сандрелли) из этой картины перемещается в «Семью», где выстраивается иная конфигурация — две сестры влюблены в одного мужчину, но сохраняется конфликт чувства и долга. Карло будет счастлив с Беатриче, без которой, по его словам, «не было бы ничего — ни семьи, ни дома», но будет рваться к Адриане, тосковать по ней. Она, в свою очередь, чувствуя себя одинокой, не захочет причинять боль сестре. Впрочем, актерский ансамбль на этот раз сам по себе скрывает интригу, потому что на роль Адрианы Этторе Скола пригласил французскую звезду — Фанни Ардан, музу Франсуа Трюффо, присутствие которой подчеркнет мотив итальянско-французских связей в этой истории. Вспомним, что кузен Энрике в начале фильма уезжает в Париж, убегая от фашистского режима, а разрыв Карло с Адрианой происходит потому, что она хочет отправиться учиться музыке во Францию, совершенствовать свой исполнительский талант, а он не хочет расставаться с ней. Значит, в закадровом пространстве фильма остаются два города — Рим⁽⁷⁾ и Париж, они — соперники, «родственники», партнеры, участники диалога. Париж станет домом для Энрике и Адрианы, которая будет звонить Беатриче, рассказывая, что «это чудесный город, свободный, ты можешь говорить и думать что угодно, даже на людях». После вопроса героини «А в Италии как идут дела?» раздастся звонок в дверь и появляется дядя Никола в фашистской форме, вернувшийся с заседания секретарей городской администрации.

Кстати, именно в сцене телефонного разговора, когда на несколько секунд в двух кадрах мы видим лицо Адрианы, освещенное желтым театральным светом, — как будто бы в воображении Беатриче, — меняется актриса. В последнем кадре это уже не Джо Чампа, которая играла героиню в юности, а Фанни Ардан. Так словно через разговор сестер Франция проникает в пространство фильма, и с этого момента

(5) Сценарий также написан совместно с режиссером и Дианой Грациано.

(6) Имя героини, естественно, выбрано не случайно. Оно говорит само за себя.

(7) Вдохновение, которое дарит Рим кинематографу Этторе Сколы, — предмет исследования Мишеля Спортисса (M. Sportisse, 2019), автора монографии «Рим Этторе Сколы» [13].

произойдет переплетение разных культурных, стилистических и национальных пластов в его повествовательной и образной структуре. Не случайно в сцене первого возвращения Адрианы в Рим в гости к сестре после войны появляется еще один французский актер — она приезжает не одна, а со своим французским женихом, которого играет Филипп Нуаре. Разговор за ужином во время приема гостей — это самый долгий и бурный спор в картине Сколы, который завершится скандалом. Карло назовет французского гостя «болваном» и выскочит из-за стола. Причем собеседники действительно затрагивают острые темы, обсуждая общественную и политическую ситуацию в послевоенной Италии. Возможно, со стороны милого и любезного жениха Адрианы, прямолинейность которого, впрочем, иногда граничит с бестактностью, было слишком дерзко говорить о том, что еще очень болезненно для восприятия итальянцев, но реакция хозяина дома все же кажется оскорбительной и неадекватной. «Несмотря на политические контрасты, которые вас разделяют, мне кажется здесь, в Италии, сегодня большое напряжение умов, импульсов... Даже после молчания, к которому вас принудил фашизм», — замечает гость, обращаясь к Карло, которому эти разглагольствования совсем не по вкусу. И следующую фразу «Вы, итальянцы, сейчас переживаете явно вдохновляющий момент» он язвительно комментирует: «Неизвестно почему, но чем сложнее ситуация в Италии, тем она для вас, французов, кажется более вдохновляющей». И дальше начинается словесная схватка Карло с ничего не понимающим женихом Адрианы, который безуспешно пытается убедить своего собеседника, что они говорят об одном и том же. Профессор литературы словно хочет сказать гостю: «Вы не имеете права так легко, со стороны рассуждать о том, что мы переживаем как трагедию. И... не имеете права предлагать руку Адриане». Но почему-то продолжает рассуждать о политике и упрекать французов в том, что они не похожи на итальянцев.

Самый ожесточенный момент диалога, в котором Карло противопоставляет итальянцев и французов, снят «восьмеркой», из-за плеча гостя. Взгляд из-за спины — крупный план части затылка и уха, подчеркивающий возраст собеседника, усиливает ощущение его незащищенности и растерянности. В остальных фрагментах разговора кадр с хозяином дома и его женой монтируется с планом с героем Нуаре и его невестой. В эту монтажную цепочку иногда

включены кадры, в которых Беатриче знаками общается с сестрой. После завершения эпизода зритель испытывает большую симпатию к французскому гостю, который на протяжении всего ужина пытался смягчить гнев Карло и, услышав, что тот обозвал его «болваном», не обиделся, а попытался всех успокоить и, обращаясь к своим сотрапезникам, с улыбкой пошутил: «Он меня обозвал „болваном“, а я даже и не заметил. Может быть, он прав, как вы думаете?»

Однако внешне пара героев Фанни Ардан и Филиппа Нуаре выглядит чуть-чуть искусственно и комично. Она — высокая, стройная, в черном кружевном вечернем платье, словно зажатая в тугий корсет, молчаливая, уверенная и независимая, и он — полноватый, добродушный, говорливый, любезный, с детской извиняющейся улыбкой. Характер Адрианы скорее созвучен нраву и темпераменту Карло (именно поэтому между ними так часто вспыхивают искры), и даже внешне они чем-то похожи. Образ Ардан легко вписался в эту большую римскую семью, но с другой стороны, ее присутствие вносит новую тему в фильм Сколы — сочетание французской элегантности и трагедийности. «Тетя Адриана всегда такая беспокойная», — говорит сын Карло. Планы с Фанни Ардан в кульминационные моменты эпизодов звенят и сверкают, как отточенная сталь.

Так, например, воздействует на зрителя финал сцены, в которой Карло приходит в комнату, где Адриана, приехавшая по делам в Рим, готовится ко сну. Вся семья уехала в отпуск на море, и дом опустел. Героиня Ардан со своей маленькой собачкой устраивается в огромной квартире, проходит по комнатам, вспоминая о прошлом. Неожиданное появление Карло, который, прервав каникулы, заехал на несколько дней домой, пугает гостью. Они вместе смотрят телевизор, который во второй части фильма становится главным источником политических новостей, молчат или говорят о пустяках. Однако вечером герой все-таки предпринимает попытку объясниться, и это прерванное незавершенное объяснение, снятое почти без реплик на крупных планах — пример яркой психологической игры, передающей колоссальное усилие сдерживать свои чувства, проглотить их, выпустив наружу лишь то, что можно тут же смахнуть платком.

Во многих эпизодах оператор и режиссер подчеркивают особый разрез глаз Витторио Гассмана и выражение, возникающее в определенный момент: своеобразный прищур полуопущенных

век, создающий ощущение строгости и насупленности, как грозно сдвинутые брови. И кажется, что его профессорская требовательность перешла в черту характера, и вместе с тем она отражает внутреннее недовольство собой, скрытую тоску и беспокойство. Со временем выражение лица Карло, похожее чем-то на маску, будет передавать его вспыльчивость, ворчливость, желчность, прежде всего в разговорах с Адрианой. Но одновременно и ранимость, тем более что эти порывы раздражительности быстро проходят — не случайно он неизменно вызывает расположение и любовь всех членов семьи, с ним очень хочет общаться его взрослый сын, его обожают внуки и племянники. Этторе Сколу, в отличие от некоторых других итальянских мастеров, например Лукино Висконти и Марко Беллоккьо, не интересует драма разложения семьи, он рассказывает не о конфликте, а о связи поколений. И финальный эпизод, в котором собираются гости на восьмидесятилетие главы семьи и зритель сбивается со счета, считая компании, входящие в квартиру с приветствием «Привет, Карлетто!», — лучшее доказательство этой связи. Карлетто, внук главного героя, организовал этот праздник, и теперь он выступает также в роли фотографа, выстраивающего композицию кадра.

«Который час?»

В 1989 году Этторе Скола снимет еще одну семейную хронику, считая, что эта тема не только не исчерпана, а, наоборот, дает мощный импульс его кинематографу. Только на этот раз он ограничивает себя не декорацией закрытого пространства, а временем одного дня: мы знаем, что его интерес к эпосу и большим временным интервалам сочетается с умением использовать и противоположный принцип, что подтверждает «Особенный день» (1977) — одна из его лучших работ. Сюжет фильма «Который час?» — описание другого «особенного дня», не связанного ни с какими крупными политическими событиями и знаменательными датами. Здесь нет отчетливого исторического фона и «шума времени», кроме тех отголосков, которые слышны в диалогах главных героев. Исключительность этого дня состоит в том, что его проводят вместе отец и взрослый сын, которые очень давно не виделись.

Это одна из самых камерных историй Сколы, в которой сохраняется единство времени и действия, а место как раз, в отличие от предыдущего фильма, меняется, но в пределах только одного города. Освоение пространства Чивитавеккьи — это одновременно форма поиска взаимопонимания, восстановления утерянных связей, исправления старых ошибок... Почти документальная стилистика съемки города — своего рода контрапункт по отношению к заданной и отчасти условной драматической ситуации: прогулка отца и сына во время его увольнительной, построенная на принципе непрерывного диалога. Поток слов и темп речи отражают не только характер и привычки героев, но и попытку найти язык, интонацию, необходимые слова в отпущенное им время, успеть узнать друг друга. Полагаю, что сценарий был написан специально для актерского дуэта, то есть история придумана для исполнителей, с которыми режиссеру хотелось продолжить работать. Роль отца сыграл Марчелло Мастоляни, а его сына — Массимо Троизи. И диалог их индивидуальностей, актерских стилей, манер речи, темпераментов, фактур — подлинный сюжет картины Сколы. Поэтому такую важную роль играет словесное действие, что, кстати, иногда вызывает раздражение у зрителя, который не успевает следить за движением беседы в кадре и удивляется монотонности повествования. Действительно, Скола словно жертвует кинематографической выразительностью и спецификой киноязыка ради того, чтобы зритель стал свидетелем и слушателем общения выдающихся артистов, примеряющих на себя роли отца и сына.

Массимо Троизи дебютировал у Сколы в фильме «Сплendor», вышедшем на экран в феврале 1989 года, да так успешно, что маэстро, сразу же, видимо, в конце зимы — начале весны решил снять новую историю, объединив двух актеров из предыдущей картины. Простота выразительных средств связана с методом «молниеносного штурма», созданием «маленького фильма» (хотя его хронометраж 1 час 37 минут, но для Сколы это непривычно короткая форма), авторы которого просто следуют с камерой за персонажами в их перемещениях. Главный герой «Сплendor» в исполнении Мастоляни — владелец кинотеатра в маленьком итальянском городке, беззаветно влюбленный в кино и тяжело переживающий кризис, связанный с бумом телевидения. Однако не только он, но и его друзья и единомышленники, сотрудники кинотеатра — героиня Марины Влади и механик-киноман, которого

сыграл Массимо Троизи, пытаются бороться с равнодушием зрителей к их любимому делу, апатией и ленью местной публики. Тем более что они помнят лучшие времена, когда зал «Спландора» был переполнен и оставались только стоячие места на галерке. Это одна из первых драматических ролей Троизи, который заявил о себе в кино в начале 1980-х прежде всего как комедийный актер и талантливый кинорежиссер. В 1981 году он написал сценарий и сыграл главную роль в своем первом фильме — «Начну с трех», переосмысливая традиции «комедии по-итальянски». Заставив говорить о себе как о режиссере итальянской новой волны 80-х, Троизи делает картину вместе с Роберто Бенини «Нам остается только плакать» (1984), используя мотив путешествия героев во времени. Их режиссерский и актерский дуэт рождает каскад гэгов и изобретательных шуток, которыми пронизаны диалоги фильма. Однако работа Троизи с Этторе Сколой — это начало нового этапа в творчестве каждого из них, мастера и художника молодого поколения. По мнению критиков, благодаря этому сотрудничеству Скола обретает второе дыхание, и, вероятно, если бы артист не ушел так рано из жизни, то их совместная работа продолжилась бы в новую эпоху.

Трудно сказать, кто ведет в дуэте отца и сына в фильме «Который час?». Мне кажется, что Троизи — по крайней мере, именно он создает особое напряжение в сюжете, интригу, которая заставляет нас не отвлекаться от непрерывного и равномерного ритма диалогов, внимательно следить за развитием взаимоотношений персонажей. Его стеснительная и непосредственная манера поведения, сбивчивая речь, по-заячьи петляющие фразы, скороговорка, передающая смущение, пришепывание и горячее желание высказать свою мысль, скромность и открытость сразу вызывают зрительскую симпатию. Он — настоящий, наделяющий своих героев зарядом документальности, и вместе с тем — сам по себе как художественный персонаж, с необычной жестикуляцией и мимикой, рисующей причудливый узор. Обаяние хрупкого, деликатного человека, косноязычного и артистичного, обладающего душой поэта — тема, которая появится и в других ролях Троизи, его главная актерская тема.

В разговоре отца и сына оратор — первый: герой Мastroяни, римский адвокат, задает вопросы, раздает обещания, строит планы, устраивает сюрпризы, предлагает отправиться в далекое путешествие.

Но почему-то именно реакция сына делает коллизию достоверной и увлекательной, вызывая сочувствие зрителя. Точнее, импульс действию дает то, как тихий парень, умный и глубокий юноша резонирует с энтузиазмом и бурным прожектерством отца, который, вероятно, не так часто появлялся в жизни сына. Звенья истории скрепляет именно «приглушенность» героя Троизи рядом с персонажем Марчелло Мastroяни, который хочет осыпать сына дождем подарков — предлагает ему квартиру в центре Рима, машину, наконец, водительские права. Но тот не горит желанием круто поменять свою жизнь: переехать в новый дом, ездить на роскошной машине, строить карьеру... У него другой характер, другое мировосприятие, другие привязанности («Зачем мне верхний этаж дома возле виллы Боргезе? У меня что — совместное предприятие?»). Он не хочет, чтобы за него строили его жизнь. И вместе с тем, не желая обидеть отца, Микеле (так зовут героя Троизи) не говорит об этом прямо, не отвергает его подарки, но просто тактично дает понять, что все это не для него.

И все же один отцовский сувенир приходится ему по сердцу: возвращаясь к столу, за которым они обедают, он видит коробочку в оберточной бумаге, открывает ее и вынимает старинные серебряные часы на цепочке. «Это же дедушкины часы с паровозом!» Микеле сияет от счастья, вспоминая, как в раннем детстве он каждую минуту спрашивал деда, который час, потому что ему нравилось, как тот вынимает из кармана блестящие большие часы и сообщает ему время. «Я так гордился, — вспоминает он. — У меня был дедушка, который водил поезд!» Сначала Микеле даже не хочет принимать такой подарок, считая, что отцу жаль расставаться с семейной реликвией, но после уговоров с благодарностью берет часы, прикрепляя их к карману джинсов. И теперь он с удовольствием разыгрывает сцену из своего детства, исполняя роль деда: на вопрос отца «Который час?», заданный несколько раз подряд с перерывом в полминуты, он называет точное время с указанием минут и секунд, с гордостью вынимая из кармана часы.

Массимо Троизи так пылко и искренно исполняет этот этюд, что, кажется, он сам его и придумал или эта тема связана с его собственной биографией. Дело в том, что артист в своем творчестве всегда опирался на личный опыт взросления и воспоминания о традициях и особенностях неаполитанской семьи, размышляя о характере

и менталитете южан. Троици рос в большой семье, в которой было шестеро детей: в их доме в маленьком городке Сан-Джорджо-а-Кремона под Неаполем проживало семнадцать человек. Позже он замечал, что испытывает острое одиночество, когда рядом с ним меньше пятнадцати человек. Ему еще не было шестнадцати лет, когда он дебютировал в городской театральной труппе, создав вместе с друзьями комическое трио, а впоследствии — кабаре «Гримаса», скетчи которого получают широкую известность — сначала на радио, а в конце 70-х — на телевидении. Разрабатывая свою маску, он отталкивается от традиции выдающихся неаполитанских комиков — Тото, Пепино и Эдуардо де Филиппо. Троици — автор в полном смысле этого слова, он пишет тексты, исполняет их на сцене, создает постановки и, наконец, становится кинорежиссером. Во всех фильмах он будет рассказывать о современной жизни неаполитанцев, вплетая в сюжет детали своей биографии.

История о «дедушке, который водил поезда», рассказана так ярко и достоверно в картине Сколы в частности потому, что она — из детства Массимо Троици, отец которого был железнодорожным инженером. Это его собственное воспоминание. И очевидно, не случайно один из скрытых конфликтов в отношениях героев основан на соперничестве римлян и неаполитанцев: почти сразу мы узнаем, что мама Микеле и ее родственники — южане, а отец — уроженец Рима. В начале фильма герой Мastroянни мягко упрекает сына в том, что он так редко ему звонит: «Тебе хватает разговоров с мамой. <...> Ты хочешь разговаривать только со своими неаполитанцами». Сам Троици шутит по этому поводу. В сцене на площади, где герои катаются на детских каруселях, отец с восторгом рассказывает об Америке («Вот там-то настоящий парк аттракционов!») и предлагает сыну туда отправиться. В этот момент герой Мastroянни смешно кружится на гноме, все время как бы уезжая от собеседника и одновременно пытаясь дотянуться до него. «Ведь ты же знаешь английский!» — «Да нет, не знаю». — «Но я сам слышал, как ты говорил по-английски». — «Это, наверное, я говорил по-неаполитански», — отвечает герой Троици. В финале шутливая ирония на этот счет и легкий укоризненный тон отца сменяются бурной ревностью и вспышками гнева. Это «противостояние» пробуждает старые обиды и воинственные настроения.

Микеле — «мамин сын», у него яркий неаполитанский диалект, который Троици давно превратил в выразительное средство, краску своего актерского образа. Этот аспект исследован в итальянской монографии, вышедшей пару лет назад, — «Массимо Троици, один современный неаполитанец» (Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Carolina Stromboli, 2020) [7]. «Кто такой неаполитанец сегодня?» — спрашивает себя Троици. «Это бедняга, приговоренный к собственной карикатуре. Сумма клише, выражающих каждую черту этого города, в котором смешиваются музыка, лукавство, находчивость, солнце, грязь и одиночество» [11].

Однако отношения между отцом и сыном в фильме «Который час?» помогает раскрыть атмосфера совсем другого пространства — маленького портового города Чивитавеккья, расположенного в 80 километрах от Рима. Здесь служит Микеле, который успел приручить и освоить это место, узнать и полюбить его жителей, о чем его отец сначала даже не догадывается, но вскоре это открытие обрушивается на него, как торнадо. Герой Мastroянни осознает, что он совсем не знает своего сына, зато его знают и уважают многие люди, живущие в этом чужом захолустном городе. И почему-то его камерный мир нравится герою Троици. Прогулка по дождливым улицам, мимо кофеен и витрин магазинов, встречи с прохожими, остановки — на набережной, на площади, в баре, в кинотеатре — дают героям возможность присмотреться друг к другу, ощутить, какие они разные, почувствовать, что их разъединяет и что объединяет. Это фланирование в межсезонье в приморском городе словно отражает «переходный возраст» их отношений: сын стал взрослым, а отец, который прежде не слишком часто проявлял родительскую заботу, решил наверстать упущенное. Вместе с тем порт с разгрузкой кораблей, за которой они наблюдают, подъемными кранами, мелькающими в окне кафе, туманом и гудками, напоминающими о близости отъезда и готовности к поворотам судьбы, выражает образ перепутья, перекрестка, на котором оказались герои. Именно в эпизоде в порту в их разговоре появляется тема времени.

Отец вспоминает о серебряных ложечках, которые брала с собой его мама, когда нужно было прятаться в бомбоубежище во время войны. «Жалко...» — вдруг произносит Микеле. «Что жалко?» — не понимает отец. «Жалко, что была война, фашисты, нацисты. А иначе,

это было бы наверняка хорошее время». «А что, тебе нынешнее время не нравится?» — недоумевает герой Мастроянни. «Какое? Конец столетия?» — «Да». — «А тебе оно кажется милым?» — «Скажешь тоже. Это конец столетия, как и всякий конец столетия». — «А какой обычно конец столетия?» — «Не знаю, мы можем только знать, какой этот». Герой Троизи, который вместе с отцом сидит на горе корабельных канатов, как на маленькой смотровой площадке, подхватывая его реплику, придумывает целую историю в духе Андерсена о серебряных ложечках, которые «чувствовали свою значимость». По всей видимости, это импровизация Троизи, сочинившего «новеллу», не имеющую отношения к сюжету, но высвечивающую характер его героя — философа, рассказчика, от которого отец ждет сообщений о личной жизни.

И когда в конце дня сын приводит отца в портовый кабачок, где герой Троизи чувствует себя как дома, близко дружит с хозяином, хорошо знает посетителей, хозяйничает за стойкой, наступает окончательный перелом в развитии сюжета. Добродушный владелец заведения встречает «господина адвоката» как почетного гостя, наливает ему кофе с мятной граппой («Ведь вы ее любите, нам Микеле рассказывал»), объясняет, что «с тех пор, как здесь появился ваш сын, отношения стали более дружескими». Герой Мастроянни видит, что, оказывается, его стеснительный немногословный Микеле обладает подлинным даром общения. Он так радуется возможности самостоятельно приготовить кофе не только для отца, но и для моряка, который об этом вдруг попросил. Он счастлив, что может чем-то помочь, даже просто назвать точное время: «Пожалуйста, я ведь теперь при часах!» И жгучее чувство вины, ревности, гнева на самого себя гонит героя Мастроянни вон из этого дружеского круга, на улицу, на вокзал, в Рим. Сын хочет его проводить, но по дороге отец узнает, что Микеле после окончания службы не собирается сразу уезжать из этого города и к тому же у него нет никаких больших планов на будущее. Их спор закончится разрывом отношений, так как герой Троизи, справившийся с детскими обидами и проявлявший искреннюю заботу и внимание к отцу, возмущен его желанием очернить образ матери. Они расходятся в разные стороны.

Финальная сцена снята статичным общим планом, как «на сцене». Прямоугольная плоская композиция представляет купе вагона

с двумя сиденьями по разным сторонам кадра. На одном сидит герой Мастроянни и ждет отправления поезда. Вдруг в купе входит Микеле, который принес вещи, забытые отцом. Он садится напротив, оба молчат, но вот герой Мастроянни спрашивает сына: «Который час?», — и тот вынимает часы с цепочкой и сообщает время. Игра продолжается.

Этторе Скола заканчивает 1980-е годы фильмом, в котором не изображает прошедшее, не перемещает нас во времени, не высмеивает общество и не рисует карикатуру на нынешнего интеллектуала. Да, он сетует, что раньше трубач играл отбой, а теперь включают кассету, раньше мальчишеский свист выражал разные оттенки настроений, а теперь это не принято, но все же он скорее прислушивается, как течет время в настоящем, и пытается понять, как пережить и переступить конец века. «Ведь мы можем только знать, какой этот». Пора начинать жить «здесь и сейчас». Современная эпоха на пороге нового века сама превращается в главный предмет исследования для историка и художника.

Сквозная тема фильмов Сколы, которая становится особенно актуальной в 80-е — поиски универсального языка, ключа, шифра, позволяющего преодолеть отчуждение и противоречия и попробовать понять друг друга, когда другие средства не помогают: это может быть танец, любимый фильм, снег, вдруг выпавший в Риме, фотография, мятная граппа или дедушкины часы с цепочкой... Сам режиссер в этот момент нашел ключ к современности во многом благодаря артисту Массимо Троизи, «современному неаполитанцу» и «сентиментальному комику», который в следующем фильме Сколы — «Капитан Фракасс», снятом в первом году нового десятилетия, воплотит образ Пульчинеллы, самого неаполитанского персонажа итальянского театра.

Список литературы:

- 1 Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр. М.: Искусство, 1972. 384 с.
- 2 Кудрявцев С.В. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. [https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20\(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F\)](https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F))
- 3 Медик Х. Микроистория // THESIS. 1994. Вып. 4. С. 193–202.
- 4 Никитина Е.А. Визуальный образ французской истории XX века (на примере фильма Э. Сколы «Бал») // Политическая лингвистика. 2012. № 2 (40). С. 243–247.
- 5 Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: Государственный институт искусствознания, 2012. 352 с.
- 6 Beaud Ch. L'Italie à travers l'oeuvre d'Ettore Scola. LettMotif, 2013. 180 p. URL: <https://www.amazon.com/-/es/Charles-Beaud-ebook/dp/B00EUCAEYG?asin=B00EUCAEYG&revisionId=ea28cecf&format=1&depth=1>
- 7 Bianchi P., De Blasi N., Stromboli C. Massimo Troisi, un napoletano moderno. Franco Cesati Editore, 2020. 154 p.
- 8 Bispuri E. Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano. Roma: Bulzoni Editore, 2006. 416 p.
- 9 Coy J.-L. Ettore Scola: Micro-histoire et cinema // La chaine d'union. 2016/2. № 76. P. 18–19.
- 10 Heuzé R. Ettore Scola, à l'école de Fellini // Le Figaro. 08.07.2014. URL: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/07/08/03002-20140708ARTFIG00338-ettore-scola-a-l-ecole-de-fellini.php> (дата обращения 18.02.2023).
- 11 Florence M. Le facteur ne sonnera plus // L'Express. 18.04.1996. URL: https://www.lexpress.fr/informations/le-facteur-ne-sonnera-plus_613639.html (дата обращения 18.02.2023).
- 12 Siclier J. "Le Bal", un film d'Ettore Scola. Et valsent les espoirs // Le Monde. 22.12.1983. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/22/le-bal-un-film-d-ettore-scola-et-valsent-les-espoirs_3081140_1819218.html (дата обращения 20.02.2023).
- 13 Sportisse M. La Rome d'Ettore Scola. Editions Le Clos Jouve, 2019. 144 p.
- 14 Vitrone L. Chi Risi non Rosi. Il cinema corale di Ettore Scola tra Altman e politica // ODG. 10.05.2022. URL: <https://www.odgmagazine.com/chi-risi-non-rosi-il-cinema-corale-di-ettore-scola/> (дата обращения 20.02.2023).

References:

- 1 Bazen A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 384 p. (In Russian)
- 2 Kudryavtsev S.V. "Bal", Kirill and Methodius MegaEncyclopedia [https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20\(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F\)](https://megabook.ru/article/%D0%91%D0%B0%D0%BB%20(%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F)). (In Russian)
- 3 Medik H. Mikroistoria [Micro-History]. THESIS, 1994, issue 4, pp. 193–202. (In Russian)
- 4 Nikitina E.A. Vizualinyi obraz frantsuzkoi istorii XX veka (na primere filma E. Skoly "Bal") [A Visual Image of French History of the 20th Century (Exemplified in Ettore Scola's film *Ballando ballando*)]. *Politicheskaya lingvistika*, 2012, no. 2 (40), pp. 243–247. (In Russian)
- 5 Skornyakova M.G. *Dzhordzho Streler i "Pikkolo teatro di Milano"* [Giorgio Strehler and "Piccolo teatro di Milano"]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2012. 352 p. (In Russian)
- 6 Beaud Ch. *L'Italie à travers l'oeuvre d'Ettore Scola*. LettMotif, 2013. 180 p. Available at: <https://www.amazon.com/-/es/Charles-Beaud-ebook/dp/B00EUCAEYG?asin=B00EUCAEYG&revisionId=ea28cecf&format=1&depth=1>
- 7 Bianchi P., De Blasi N., Stromboli C. *Massimo Troisi, un napoletano moderno*. Franco Cesati Editore, 2020. 154 p.
- 8 Bispuri E. *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*. Roma, Bulzoni Editore, 2006. 416 p.
- 9 Coy J.-L. Ettore Scola: Micro-histoire et cinema. *La chaine d'union*, 2016/2, no. 76, pp. 18–19.
- 10 Heuzé R. Ettore Scola, à l'école de Fellini. *Le Figaro*, 08.07.2014. Available at: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/07/08/03002-20140708ARTFIG00338-ettore-scola-a-l-ecole-de-fellini.php> (accessed 18.02.2023).
- 11 Florence M. Le facteur ne sonnera plus. *L'Express*, 18.04.1996. Available at: https://www.lexpress.fr/informations/le-facteur-ne-sonnera-plus_613639.html (accessed 18.02.2023).
- 12 Siclier J. "Le Bal", un film d'Ettore Scola. Et valsent les espoirs. *Le Monde*, 22.12.1983. Available at: https://www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/22/le-bal-un-film-d-ettore-scola-et-valsent-les-espoirs_3081140_1819218.html (accessed 20.02.2023).
- 13 Sportisse M. *La Rome d'Ettore Scola*. Editions Le Clos Jouve, 2019. 144 p.
- 14 Vitrone L. Chi Risi non Rosi. Il cinema corale di Ettore Scola tra Altman e politica. *ODG*, 10.05.2022. Available at: <https://www.odgmagazine.com/chi-risi-non-rosi-il-cinema-corale-di-ettore-scola/> (accessed 20.02.2023).