Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Телесность в творчестве Бернардо Бертолуччи»

в номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Коровин Антон

Шапиро Елизавета

*Факультет…Сценарно-киноведческий…*

*Специальность…55.05.05 киноведение…*

*Курс……………Четвёртый…………*

*Мастерская…………О.К.Рейзен……*

*Форма обучения ………Очная………*

Москва,

2022

Оглавление

[Оглавление 2](#_Toc117779977)

[Часть I 4](#_Toc117779978)

[I. Тело и телесность в культуре 5](#_Toc117779979)

[II. Последнее танго в Париже 15](#_Toc117779980)

[Часть II 21](#_Toc117779981)

[III. Секс и насилие 22](#_Toc117779982)

[IV. Старое и новое 27](#_Toc117779983)

[Зрение 27](#_Toc117779984)

[Наследование 29](#_Toc117779985)

[V. Танец 37](#_Toc117779986)

[VI. Животное начало 38](#_Toc117779987)

[VII. Одежда и нагота 39](#_Toc117779988)

[VIII. Тело и дух 41](#_Toc117779989)

[Дух спасителя 41](#_Toc117779990)

[Дух императора 42](#_Toc117779991)

[Дух искусства 45](#_Toc117779992)

[Дух традиции 46](#_Toc117779993)

[IX. Тело в пространстве 48](#_Toc117779994)

[Часть III: 51](#_Toc117779995)

[X. Мечтатели 52](#_Toc117779996)

[XI. Заключение 55](#_Toc117779997)

[Фильмография 58](#_Toc117779998)

[Библиография 59](#_Toc117779999)

«Поэзия и кино должны существовать в идеальном равновесии, чтобы выразить свою сущность, показать «срезы жизни» и движения человеческого сердца в естественном, как ходьба или дыхание, симбиозе, способном подарить вдохновение и высочайшие творческие возможности»[[1]](#footnote-1)

# Часть I

## Тело и телесность в культуре

Человеческое тело стало одним из важнейших предметов искусства ещё с древних времён. Взгляды на тело и телесность видоизменялись вместе со сменой эпох. Однако «тело» и «телесность» не являются синонимами — телесность заключает в себе не столько наши представления о реальном человеческом теле, сколько идею о символическом теле, теле как совокупности индивидуального и культурного опыта, теле, в котором материальная форма соединяется с психологическим содержанием.

В первобытном обществе тело воспринималось как неотъемлемая часть природы, её естественное продолжение. Первые рассуждения о «нетелесном» приходят позже — именно тогда появляется примитивная концепция души.  Вместе с античностью приходит антропоцентризм. Тело в искусстве приобретает идеальные черты, поскольку на первый план выходит идея о том, что всё телесное является отражением духовного. Согласно Платону, душа и тело неразрывно связаны, и всё, что встречает на жизненном пути тело, неизбежно отразится в душе. Об античном восприятии телесности пишет М. Бахтин: «Наивное античное приятие тела, не оторванного от телесного единства внешнего мира других, ибо самоосознание своего *я—для—себя* еще не уединилось, ибо к чистому отношению к себе самому, принципиально отличному от отношения к другим, человек еще не пришел…»[[2]](#footnote-2)

Во времена средневековья, когда культурные особенности диктовались религией, столкнулись друг с другом две христианские интерпретации телесности. В одной тело, как и раньше, считалось сосудом души, её продолжением; в другой — воспринималось как греховная, далёкая от души материя. В эпоху Возрождения снова меняется отношение к телесности. Формируются новые каноны мужской и женской красоты. Уходит свойственная средневековью оппозиция возвышенно-духовного и низменно-телесного. Советский философ А. Лосев пишет: «…когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь не было ни античного субстанциального понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность»[[3]](#footnote-3). Взгляд на человеческое тело постепенно приближается к современному, при этом диалектически возвращаясь к античности — тело и душа снова начинают восприниматься как единое целое.

В ХХ веке, в эпоху мировых войн и тоталитаризма, в сфере телесности процветала монументальность, лишение образа тела индивидуальных черт. Люди в искусстве представали как нечто собирательное, основной интерес был обращён к толпе, массе. Впервые появился опыт массового истребления, изображения смертельных травм. Парадоксальным образом, на фоне всемирного шока, выхода на первый план тела как сферы уязвимости и боли, происходит стремительное раскрепощение, индивидуализация, телесная и сексуальная революция. Вместе с этим меняется традиционное понимание красоты. Тело становится по-своему культовым образом, почвой для самовыражения и самореализации.

Одним из лидеров сексуальной революции в сфере экранного искусства становится провокационный итальянский режиссёр Бернардо Бертолуччи. Его кинематограф становится оглушающей «пощёчиной общественному вкусу» — в кино оживает *тело* как самостоятельный символ, как манифест. В творчестве Бертолуччи, как и в мировой истории культуры, образ тела представляет собой зыбкую, изменчивую материю. Телесность в его фильмах — не константа. Через взаимоотношения режиссёра с экранным телом выражаются его сложные отношения с самим кинематографом. Мы рассмотрим, как изменялось изображаемое тело, где начинался и чем закончился путь телесности в фильмах Бернардо Бертолуччи.

«В «Стратегии паука» (1969) и «Конформисте» (1970), первом фильме «классического Бертолуччи», он исследовал корни возникновения и временного триумфа фашизма с фрейдистских позиций, бесстрашно перемешивая темы предательства, убийства, сексуальных перверсий»[[4]](#footnote-4)

«Конформист» ‑ можно сказать, первый самостоятельный фильм Бертолуччи, который, в то же время, принёс ему мировую известность. Он раскрывает перед нами важную в творчестве этого режиссёра тему фашизма и, что, вероятно, даже хуже него, желания человека подстроиться под существующий режим, не проявляя собственной воли.

В первой сцене киноленты «Конформист» камера наблюдает за обнаженным женским телом. Однако до этого мы видим героя, сидящего на кровати: его лицо освещает страстно-красным цветом вывеска мотеля. Чувствуется томная интимность обстановки, однако даже в ней герой неспокоен — ему не спится ночью, он сидит на расстеленной постели. Мы следим за тем, как он одевается. Процесс одевания, сокрытия тела, отражает профессионализм и строгость. В конце сцены мы камера обнаруживает лежащую рядом с героем на кровати голую женщину, тело которой, раскинувшись в свободной позе, становится антитезой сковывающего, строгого костюма героя. Мужчине будто становится неловко от бросающегося в глаза контраста, и он прикрывает обнаженную девушку одеялом. То же самое мы увидим, когда герой попросит прикрыться свою мать, лежащую перед ним в одном только халатике, или же когда Анна разденется перед ним, что вынудит его отвернуться. Тело здесь — синтез откровенности и покоя, которые человек может найти в любви — телесной и духовной.

Водитель в том же «Конформисте» одет в строгую форму, но по мере того, как он снимает одежду, его тело раскрывается: когда он снимает фуражку, на первый план выходит его деликатная феминность.

Одежда становится условной антитезой наготы в фильмах Бернардо Бертолуччи. Если процесс раздевания ассоциируется с раскрепощением, то обратный процесс, соответственно, будет создавать ощущение закрытости героя, его обособленности от других.

Встретив педофила Лино, который зазывает к себе юношу, торгующего телом, Марчелло вынуждает последнего бежать, но на последних кадрах мы всё равно видим этого юношу обнажённым.

Марчелло с другом слышат разговор бездомного и человека в белом костюме, который зовёт того к себе "пообедать", хотя нам очевидно, что это не самоцель его приглашения. Самым страшным оказывается то, что и юноша это понимает. На крупном плане мы видим, как он трогает своей ногой ботинок человека в белом. Но ощущается это как нечто интимное, как момент касания двух тел. Человек в белом обещает подарить бедняку ботинки. Любопытно, что педофил привлекает юношу именно туфлями. Ноги и их движение в танце можно считать проявлением воли антифашистов в фильме: жена профессора учит детей танцам: здесь сплетаются воедино важные образы танца и ребёнка, которые мы рассмотрим в дальнейшем. Сцена, в которой Марчелло читает письмо, монтируется с эпизодом, в котором учитель говорит детям, что движения должны быть шире, будто подразумевая, какой широкий антифашистский жест представляет собой это письмо со стороны жены профессора. В сцене танцев героя окружают танцующие. Он оказывается буквально загнанным в угол. В этой сцене он пообещал убить профессора, хотя уже выдал свою неготовность сделать это. Танец тут – это движение тела, честного и свободного. Лино же пытается купить юношу фашистскими методами — предлагая ему то, чем можно скрыть своё тело.

Здесь тело становится синонимичным одежде, в которую оно одето, а для бедняка его собственное тело превращается в валюту, которой можно расплатиться за роскошь. Опознавательным знаком становится именно кимоно, которое этот человек упоминает. По нему Марчелло узнаёт педофила, который когда-то домогался его. Он на всю улицу обвиняет его в убийстве профессора Квадри — так один акт насилия над телом перерастает в другой.

Также мы можем проследить здесь важный аспект «наследственности». Переходящим становится факт унижающего физического насилия в «Конформисте» — пытка касторкой, работающей как слабительное, несколько раз появляется в сюжете. О пытках боится признаться сыну отец Марчелло, эти же пытки были применены к профессору. Момент убийства профессора снят крайне натуралистично. Помимо его стонов мы слышим только завывание ветра в лесу, что подчёркивает чувство одиночества и обречённости. Профессора, словно Цезаря, убивают ударами ножей несколько человек, отчего Марчелло становится в наших глазах Брутом.

«Конформист» был началом новой эры для Бертолуччи. Он принес режиссеру не только популярность, но и избавление от влияния Годара. Бернардо сопоставлял себя с главным героем, убивающим наставника, символического отца, под которым подразумевал автора «На последнем дыхании». Более того, он придумал жестокую шутку, наделив профессора из фильма реальным парижским адресом и телефонным номером Годара. Присутствовавший на премьере француз не сказал Бернардо ни слова, холодно вручив ему листовку с портретом Мао Цзэдуна. С тех пор их пути разошлись»[[5]](#footnote-5)

Но в другой сцене смерть оказывается за кадром. Мальчик стреляет во все стороны, а камера направлена на него снизу вверх. Бертолуччи будто боится делать ребёнка преступником. Он здесь жертва обстоятельств. Рамка кадра разрезает связь между оружием в руке мальчика и мертвым телом, лежащим на полу комнаты.

В этой же сцене рождается новый смысл. Педофил ассоциирует себя с частью животного мира: Марчелло хватает пистолет и убивает мужчину, но тот перед смертью успевает сказать: "Убей прелестную бабочку". Для него снятие одежды — выход из кокона.

Так проявляется животное начало человека, которое куда более наглядно на примере накидки из лисьего меха, которую Анна отдаёт Джулии. Сам Марчелло ассоциируется здесь с собакой. Когда он приходит в дом матери, он видит вокруг неё маленьких собачек, на одной с ней кровати, будто они ее дети. До этого он, будто пёс, передразнивал лающую на него из-за забора свору собак. Натренированные собаки охотятся на лис.

Жена профессора целует ноги невесты Марчелло после похода по магазинам. Ноги у Бертолуччи – это отдельный мотив, как мы увидим далее. Тут позволить человеку целовать твою ногу означает максимально ему доверять. Например, маленький Марчелло схватился за пистолет именно в момент, когда Лино целовал его ноги. Но здесь важнее другое. Выбор одежды дал женщинам возможность открыть свои тела друг другу. Марчелло в выборе костюма строг — он не смог дать обещание не вредить Квадри и его жене. В следующей сцене жена профессора одета в чёрное и оттого очень похожа на собственную собаку, которую везде с собой водит. Марчелло встречает себе подобную: он целует её, и она кусает его губу.

Тема сексуальности главного героя заключается тут не только в детской травме, но и в его взаимоотношениях с невестой. Сцена их секса снята очень романтично — мягкий тёплый свет солнца из окна, звучит фортепианная музыка с восходящими интонациями. Создаётся ощущение, что два идеально совместимых человека нашли друг друга.

«Серьезно, секс в кино уже не такой сексуальный, как прежде. И это плохо. Говорят, что телевизор опошлил секс. Но я не смотрю телевизор — просто боюсь подсесть. Некоторые вещи должны оставаться неуловимыми и таинственными. Если телевизор разрушает эту магию, я отказываюсь от телевизора»[[6]](#footnote-6)

Однако эта романтика – лишь часть более сложной образной системы. Один из важнейших аспектов телесности, которые можно выделить на примере «Конформиста», можно озаглавить «Тело и дух». Но здесь дух — самоощущение героя, его сексуальность. Известное выражение "Глаза — зеркало души" здесь выворачивается, и взгляд в отражение становится путём к познанию себя.

Ключ к пониманию этого принципа лежит в самом начале фильма, в диалоге. Марчелло, главный герой, в разговоре с другом упоминает, что, когда утром одевается перед зеркалом, его отражение будто не соответствует действительности. Тогда как его возлюбленная, Джулия, по его мнению, видит в зеркале своё тело, свою сексуальность.

Наиболее ярко это проявляется в сцене в поезде. Невеста сообщает герою, что она не девственница. При этом она просит его отвернуться, что вынуждает его смотреть в окно их купе. Он говорит, что его это не смущает. Он, в отличии от своей невесты, не видит в своём отражении собственной сексуальности, чувствует себя беспомощным в плотских отношениях с женщиной, что не даст ему покоя и в браке. Поэтому его отражение, которое он видит в окне купе, его раздражает, и он прикрывает окно — именно ту часть, глядя в которую он видел себя.

Это интересно отражено в письме, которое приходит матери невесты героя из Рима. В нём сообщается, что причина безумия отца Марчелло, находящегося в данный момент в психиатрической клинике, в сифилисе. Это заставляет героя беспокоиться, что ментально-духовные проблемы передадутся ему по наследству, прямо как физическое заболевание.

«…в "Стратегии..." была необходимость в примирении, и я в конце концов понял, что это комплекс Эдипа наоборот. После многочисленных попыток убийства отца во всех своих фильмах я признался: внимание, при таком повторении это уже он меня убивает»[[7]](#footnote-7)

Эти комплексы героя происходят из его детства, когда его почти изнасиловал водитель-педофил. Отсюда его неуверенность и, вероятно, латентная гомосексуальность. Об этом инциденте мы узнаём во время исповеди, на которую герой идёт, потому что хочет очистить дух в преддверии свадьбы. По этой же причине он ранее отказывается от близости с невестой, которая буквально на него бросается.

Сцена празднования свадьбы героя начинается необычно. Он сходится со своим другом в центре кадра, они берутся за руки, а остальные люди на фоне выглядят как толпа родственников, ждущая букет невесты. Эта сцена похожа на свадьбу героя и его друга, а не празднование женитьбы героя на его невесте. Так будто проявляются скрытые наклонности Марчелло.

Позже мы видим их диалог — они говорят о том, что такое быть хорошим мужчиной. На фоне, сверху, в окнах проходят женские ноги. Но стоит другу героя сказать о том, что нормальный мужчина — тот, который нашёл себе подобного, и камера опускается.

Здесь стоит сделать отступление и объяснить значение пространства в фильме. Министр делает движение рукой по столу, будто раскрывая перед собой невидимую карту, и женщина расстилается перед ним на столе. Женщина для министра так же значима, как правительственные вопросы. Это же подчёркивается резким отъездом, открывающим нам пространство зала с огромным гербом в виде орла — так обнаруживается масштаб. Конформизм проникает во все сферы жизни, буквально глядит на зрителя с экрана, когда полосатое платье девушки сливается с полосками света на стене — во взгляде главного героя женщина сливается с интерьером, мимикрирует, как и он сам.

Окно в сцене праздника появляется не впервые — оно служит барьером между Марчелло и женственностью. то же самое мы видим и в звукозаписывающей студии, в которой поющие девушки были видны в окне за спиной героя. В одной из сцен таким "окном" становится картина с обнажёнными женскими телами.

Но все эти окна оказываются непреодолимым препятствием, которое стоит перед Марчелло — прежде всего, психологическим.

Во взгляде в зеркало становится важным, само собой, не только отражение, но и сам мотив зрения.

Марчелло общается со слепыми. Из них его лучший друг. Как мы увидим в дальнейшем, герою очень важен его внешний вид, но не потому что ему важно мнение окружающих о нём, а потому, что ему выгоднее, чтобы у окружающих вообще не было о нём никакого мнения. Герой боится, что по его телу будет ясно, что он собой представляет, а потому и общается с теми, кто его не увидит

Но сам он в какой-то степени вуайерист, ведь он подглядывает за министром и Анной через шторку, а позже так же подглядывает за Анной и Джулией ‑ через приоткрытую дверь, за которой вместе с ним стоит и зритель.

Мотив духовного зрения появляется, когда герой описывает свой сон, в котором он потерял зрение, а оперировал его профессор Квадри. Восстановление духа происходит через лечение тела. Взгляд физический превращается во взгляд морально—политический.

«Проникновенный поклон прошлому, чтобы вновь обратить взгляд на будущее. Взгляд вытаращенных глаз. «Не нужно испытывать стыд за то, кем ты был. Никогда», — сказал он, опираясь на трость, уже успевшую стать верным спутником»[[8]](#footnote-8)

Однако всё вышеописанное связывает зрение с движением времени как сменой одного этапа другим. Самую прямую же связь человеческого глаза и хода времени можно найти, как ни странно, в фильме «Последнее танго в Париже».

## Последнее танго в Париже

«…он мне объяснил, что вследствие приговора, вынесенного за «Последнее танго в Париже», я лишился всех гражданских прав, в том числе избирательных. В ту минуту я впервые почувствовал себя униженным и оскорблённым. Зарубцевавшаяся было рана вновь открылась»[[9]](#footnote-9)

В «Последнем танго в Париже» степень обнажённости тела будто приравнивается к свободе, что рифмуется со свободой режиссёрской, которую, вероятно, испытывал Бертолуччи во время производства. Фильм этот настолько скандальный, что режиссёра за него не раз вызывали в суд, а ленту запрещали.

Сразу за кадром, на котором Жанна начинает снимать обувь, идёт кадр, на котором влюблённые прижимаются друг у другу оголёнными телами, обнимают друг друга, будто сливаясь в единое целое. Сразу после этой сцены любовники встречаются вновь. Девушка вспоминает отца и голой расхаживает по комнате, тогда как Пол одет, и отвечает ей лишь, что всё это дерьмо и что её жизнь его не интересует. Контакт разорван.

Пол разговаривает с любовником своей жены. Оказывается, у них одинаковые халаты. Одинаковая одежда говорит об одинаковом отношении Розы к ним. Но они, тем не менее, совершенно разные люди.

После выбора свадебного платья Жанна убегает к Полу. В лифте она поднимает платье и показывает, что под ним у неё ничего нет. Под свадебным платьем, в котором её хотел видеть её жених, у неё всегда будет обнажённое тело, которое принадлежит Полу. Несмотря на то, что Жанна кричит, что влюбилась, Пол несёт её в ванную, где она вновь раздевается. Она по-прежнему во власти Пола. Можно сказать, что здесь ситуация противоположна "Конформисту", в котором обнаженное женское тело было рычагом давления на героя. Здесь оно обозначает зависимость женщины от него.

Cостояние духа человека в этом фильме связано с его личной ответственностью за чувства, которые он испытывает к другому человеку.

Вступительные титры фильма проходят на фоне картин с мужским и женским телом. Понять, что это именно "мужчина" и "женщина" можно смутно — по позе, например. По их лицам понять, что каждая из этих фигур собой представляет трудно.

«Весной 1972 года, готовясь к съёмкам «Последнего танго в Париже», я часто бывал в Гран-Пале, где проходила первая большая выставка Фрэнсиса Бэкона. Я брал с собой то оператора-постановщика, то художника, то костюмершу и играл при них роль гида. Последний поход я совершил с Марлоном Брандо. Я хотел, чтобы мои ближайшие соратники испытали то же, что и я, чтобы они были так же потрясены и очарованы этим отчаянием плоти, этим ужасным монологом криком<…>Мне показалось, что от того влияние, которое Бэкон оказал на всех нас, в фильме осталось тревожное ощущение опасности»[[10]](#footnote-10)

В фильме мы постоянно видим людей, снятых через искажающее изображение стекло в дверях и окнах. Их лица и фигуры в них становятся такими же неузнаваемыми. Это происходит и с девушкой — уборщицей, которая отдаёт Полу, главному герою, бритву, при помощи которой его жена совершила самоубийство. Мы видим её через полупрозрачную стенку душа. Она говорит ему, где были порезы у его жены, и он хватает её за эти же места, проверяя, нет ли порезов и у неё. В каждой женщине теперь он будет видеть образ своей жены, но не сможет по-настоящему её коснуться, ведь он жив и материален.

Не раз в фильме упоминается, что врачи делают вскрытие тела жены героя. Причина её смерти так и останется неясной. Тут тело — как история, в которой пытаются обнаружить причины такого поступка.

Пол разговаривает с Марчелло, любовником своей жены, и провоцирует его лестью, говорит, что тот в отличной форме. Марчелло в ответ рассказывает о том, как сохраняет физическое здоровье, но предпочитает игнорировать слова о том, что Роза покончила с собой. Собственное тело для него дороже, тогда как главная задача Пола — "найти" тело жены.

В жизни Жанны, девушки, с которой судьба сводит Пола, проблема, можно сказать, противоположная. Её жених воспринимает её слишком материальной и живой. Это появляется, когда она встречает своего молодого человека на вокзале. Целует его. Мы понимаем, что это значит для неё — она чувствует себя виноватой перед ним, ведь ранее она занималась сексом с Полом. Он целует её в ответ. Их снимают камеры операторов, с которыми он приехал. Он снимает кино с ней в главной роли, не уведомив её об этом. Он говорит: "Я тебя целую — это кино. Я глажу твои волосы — это тоже кино". Её это оскорбляет. Она понимает, что в этом физическом проявлении нет чувства, нет чего—то личного. Она становится объектом, на который направлено пристальное внимание объектива. Молодой человек Жанны говорит, что делает её "портрет" на телевидение. А это означает, что все эти поцелуи — лишь грубые мазки кисти, как на картинах во вступлении. Взгляд объектива, как и взгляд человека со стороны, рушит интимность момента. Это подтверждается моментом в следующей сцене, в котором герой Брандо видит в окне, как женщина зашивает штаны на саксофонисте, но стоит им заметить наблюдение, как они стремятся уйти от окна.

«Отправной момент для творчества может быть разным. "Последнее танго в Париже" родилось из интимного импульса: "Я чувствовал, что одержим идеей встречи с незнакомкой, тем, как я заговариваю с ней, назначаю свидание, занимаюсь любовью всеми возможными способами, не зная, кто она»[[11]](#footnote-11)

Сцена уборки в ванной, которая упоминалась ранее, следует сразу за сценой на вокзале. Кадры, в которых героиня отказывается поцеловать своего жениха ещё раз, и кадры с окровавленными простынями стоят рядом, на стыке сцен. Обе эти сцены, как и конкретно эти кадры, дают понятие о причинах произошедшего между героями — ей не хватает настоящего романтического внимания, а он тоскует из-за потери жены.

Но в финале фильма мимолётная страсть угасает. Она выбрала своего жениха. Пол выбрал её. Он нашёл свой выход во встрече с мёртвым телом жены, он был вынужден её отпустить. Она чувствует, что ему нужна только страсть, которая выражается и в сцене танцев в одной из финальных сцен. Герой обращает внимание на ноги танцоров. Вновь, как и в "Конформисте". Однако стоит начать Полу признаваться в любви Жанне, как танец останавливается.

В этом фильме тоже есть проявления животной натуры человека. Здесь они функционируют подобным «Конформисту» образом – работают на антитезу между героями. Девушка, входя в квартиру, начинает играть с кошкой, притворяясь ей: шипит, машет руками, будто на них есть когти, даже встаёт на четвереньки. Главные герои издают звуки животных — "мужские" и "женские", в следующем же кадре съёмочная группа жениха Жанны записывает звуки, издаваемые птицами. В другой сцене мать жены Пола говорит ему, что он не одинок, и берёт его за руку. Когда она его не отпускает, игнорируя просьбы героя, Пол кусает её, будто одинокий волк.

«В своём протоколе комиссия предложила «продюсеру и режиссёру внести изменения и существенно сократить продолжительность картины, изъяв наиболее скабрезные подробности из сцены первого совокупления, совершенного героями внезапно, в стоячем положении и с животным пылом»[[12]](#footnote-12)

Подобное столкновение старости и молодости очень наглядно в «Последнем танго», ведь сами герои там – юная девушка и немолодой мужчина.

«…мы подумали: разве кто-нибудь пойдёт на такой мрачный фильм, где главный герой – отчаявшийся человек, только что потерявший жену и разом превратившийся в древнего старика? Мне тогда был тридцать один год, и Марлон казался мне ужасно старым»[[13]](#footnote-13)

Но если в личной истории Пола на первое место выходит не рефлексия о возрасте, а печаль по смерти жены, то в Жанне с первых сцен проявляется страх старости: на крупных планах с вставной челюстью, которую промывает в туалете женщина, и с руками консьержки, которая схватила девушку со словами: «Вы такая молодая».

Детская натура Жанны раскрывается, когда она читает записи в старой тетради. Там попадаются и сделанные восьмилетней Жанной заметки о том, что такое менструация и пенис. Здесь упоминание телесного отображает один из этапов взросления и самопознания наряду с изучением французского.

Позже девушка продолжает играть в ребёнка и с Полом. Называет себя Красной Шапочкой, а его Серым Волком. Только элементы тела, которые рассматривает Шапочка сменились — вместо зубов, когтей и ушей стали руки, ногти и, конечно, его "хрен".

И это не удивительно, ведь она фактически уже не ребёнок, и ей даже довелось столкнуться этим, показывая съёмочной группе своего жениха деревья во дворе, которые она называет своими джунглями, но застаёт там испражняющихся детей.

«В ней меня волнует то, что зарождается и должно расцвести. десь нет прошлого, которое надо открыть»[[14]](#footnote-14)

Через противопоставляемых персонажей противопоставляется характер движения времени. Пол предлагает Жанне просто смотреть друг на друга. Её он действительно видит, в отличие от остальных женщин, лица которых для него размываются. Он хочет зафиксировать этот момент, потому что подсознательно понимает, что этот порыв страсти долго не продлится.

Жених же во время съёмок своего фильма просит героиню закрыть глаза и идти назад. Он хочет добиться эффекта возврата во времени. Она идёт на ощупь, трогает фотографии на комоде, устанавливает физический контакт с прошлым. В этой сцене закрытые глаза дают возможность перемещаться во времени, манипулировать им в противовес статике.

# Часть II

## Секс и насилие

«Секс часто рифмуется со смертью, Эрос и Танатос часто ходят рука об руку – по замкнутому кругу фрейдистских ассоциаций и журналистских клише. Но в основе творчества Бертолуччи был заложен другой, куда более оригинальный союз – великая триада секса, революции и кино»[[15]](#footnote-15)

Темы секса и насилия неразрывно связаны друг с другом в кинематографе Бертолуччи. Можно предположить, что режиссёр видит в этих темах одно природное, естественное начало. Секс не обязательно перерастает в насилие — герои, занимаясь любовью, могут быть нежными, влюблёнными, наивно-юными. Однако секс и насилие рассматриваются итальянским режиссёром как две стихии, которые не всегда подконтрольны человеку, и чаще всего выступают в роли животных порывов.

Ярко красный цвет крови контрастирует с зелёной травой как клякса на листе бумаги в «Двадцатом веке». Кадры умирающего солдата параллельно монтируются с кадрами собирающихся убивать нацистов жителей этого селения. Даже из уст мальчика мы слышим: "Я тоже хочу убивать". Физическая расправа — самоцель. И кадры с солдатом показывают, чем она объясняется. Насилие порождает насилие. «Двадцатый век» — пейзажное кино, в котором многие кадры выглядят как полотна о сельском быте. Созерцание живописных видов ярко контрастирует с животным насилием, которое мы видим сразу после пейзажных кадров.

Поскольку для крестьян материальное не так значимо, они легче относятся к собственному телу. Отец Альфредо сообщает крестьянам, что им заплатят вдвое меньше за малые сборы урожая. Хочется возразить, что конфликт возник из-за денег — значит, материальный достаток им всё-таки важен? Нет, конфликт возник из-за того, что "хозяин" проигнорировал замечание о том, что крестьянам не платят в два раза больше, когда они в два раза больше нормы собирают, а потом и прямо назвал себя хозяином. Именно поэтому один из рабочих так спокойно отрезает себе ухо. Ему не страшно потерпеть физическое увечье ради справедливости. Он возвращается домой и делит с семьёй поленту. Всем по небольшому кусочку. Дети всё равно жалуются на голод. Их физические ощущения подчёркиваются локацией — серые дряхлые стены дома, больше напоминающего землянку, чем обычное жилище.

Рабочие бастуют — мать Альфредо говорит его отцу, ставшему теперь владельцем поместья, что нельзя поддаваться на провокации крестьян и нельзя с ними разговаривать. Муж зачитывает ей статью в газете о забастовке рабочих, и она гладит ногой его промежность. Ощущение власти, главенства, разговоры о насилии её возбуждают.

В одной из сцен мы видим панораму тела девочки, начинающуюся с вида её испачканных землёй босых ступней. Мы чувствуем влечение Альфредо к этой девочке — он ложится рядом с ней в ту же позу. Второй в ответ тычет ей в лицо лягушкой, стремясь вызвать страх, основанный на физическом отвращении. После этого мальчики спорят о том, кто из них по-настоящему смелый. Оказывается, что для Ольмо показатель смелости — заниматься тем, чем занимается он — ловить лягушек, не испытывая брезгливости.

После первой мировой Ольмо возвращается домой. Из окна поезда мы видим лагерь, в котором лечат раненых. Мы сразу слышим реплики о том, кто из солдат чью сестру хочет, а у кого нога посинела — снова переплетаются темы секса и смерти.

Когда старые знакомые наконец встречаются, они сцепляются, как когда-то давно — притворяются, что дерутся. Тут важно то, что для них радость встречи выражается в физическом контакте. Они настолько близки, что в процессе явно повторяют некоторые позы из Камасутры, а в конце Альфредо даже шутит, предлагая другу его поцеловать, а тот без раздумий это делает.

Сразу после этого мы видим, как Альфредо удовлетворяет Реджину прикладом ружья — оружием, которое призвано убивать — будь то война или охота. Мы видим, к какому миру теперь принадлежит Альфредо — миру людей, для которых оружие — это способ развлечься, физические страдания и смерти других оборачиваются для богатых удовольствием, которое для них не так уж значимо, ведь, как и говорит Альфредо: "Тебе и слона будет мало".

Друзья отправляются к проститутке. Их оголение вновь означает искренность. Ольмо не может возбудиться, поскольку влюблён в другую девушку. Альфредо вливает девушке алкоголь в рот силой, и у неё случается припадок. После этого нагота становится визуализацией чувства стыда, о чём девушка говорит прямо: "Мне стыдно. Уйдите".

Сцена с убийством котёнка — яркое изображение фашизма, тупого, безумного насилия над абсолютно беззащитым существом. В эпизоде свадьбы Аттила видит мальчика, который восхищён тем, как тот побеждает в арм-рестлинге. Мальчик спрашивает: "Это правда, что ты всегда побеждаешь?". В ответ на это Аттила недолго держит руку над свечкой и тушит её ладонью — жест такой же нелепый, как и убийство котёнка. Здесь же зритель может вспомнить сцену, в которой человек из идейных соображений отрезал себе ухо, и понимаем, насколько планка Аттилы на его фоне низка.

Сцена с ребёнком — самое настоящее безумие — жестокое убийство, замаскированное под игру. Устранение свидетеля. Возможно, педофилия. Мы снова возвращаемся к беспричинному насилию, которое оборачивается новым насилием. Ольмо сразу избивают. Аттила хватает за грудки и лупит по лицу сумасшедшего, который говорит, что это он убил. А главное — это насилие скрывает страшную правду.

Так же натуралистично показано, как Ольмо разделывает свинью. Здесь убийство — вопрос пропитания. Он даже отдаёт часть бродяге, который отсидел за него в тюрьме. Однако мы понимаем, что и Ольмо, и Аттила — мясники.

«…мотив его второго любительского фильма, «Смерть свиньи», можно заметить в таких зрелых картинах режиссера, как «Двадцатый век» и «Трагедия смешного человека» <...> Юный Бернардо хотел заснять, как на деревенской скотобойне убивают свинью. Но все пошло не по плану: волнуясь перед камерой, крестьяне промахнулись и не смогли заколоть бедное животное одним ударом в сердце. Истекая кровью, оно металось по двору. Бертолуччи фиксировал непредвиденную сцену, на его глазах из рутинной процедуры превратившуюся в душераздирающую трагедию.»[[16]](#footnote-16)

На территории двора устраивается настоящий концлагерь: на примере одной женщины можно понять, как относятся к фашистам — когда один из них направляет на неё оружие, она оголяет грудь со словами: "Смотри, нечестивец!". Фашисты для крестьян — похотливые животные, которым нужно удовлетворить свою потребность в сексе или во власти.

Пришедший в финале коммунизм выглядит сказочно. Даже неправдоподобно сказочно. Так ли он хорош? Диктует ли Бертоллуччи коммунизм? Аттилу насаживают на вилы так же, как он насадил на острые пики забора госпожу Пьяппи, стреляют ему в голову так же беспощадно, как он стрелял в крестьян. А красные знамёна коммунизма на фоне зелёных лугов выглядят так же, как кровь, которая была за него пролита.

В картине «Последний император» насилие приобретает иные черты. Мальчики спорят о том, является ли Пу И императором. Для доказательства своей власти последний заставляет слугу выпить чернил. Настоящая власть для него — владеть телом человека и вынуждать его пренебрегать им.

В мышонке сконцентрировано желание Пу И оставаться человеком. Он держит при себе животное, которое может гладить, о котором может заботиться. Это позволяет ему не отдаться церемониям полностью и не позволяет стать настоящим императором. Позже он убивает этого мышонка, бросая его в ворота Запретного города, которые ему не открывают. Японцы убивают и ребёнка императора. Пу И, как император, должен был это пережить, но он — тоже человек, и он просит открыть ворота, так же, как после смерти его матери.

Люси в фильме «Ускользающая красота» слышит как Ричард с Мирандой занимаются сексом. Вероятно, этот момент нужен для психологического воздействия на героиню, для пробуждения в ней желания. Любопытно, что разговоры о сексе с Люси провоцирует совместное курение травки. В одной из таких сцен она, можно сказать, почти целует Никколо, но её рвёт. Позже она увидит, как Никколо целуется с другой в саду. Её тело не врёт и чувствует человека лучше, чем её сознание. А вот для Восточного Сокровища в «Последнем императоре» проявление физического влечения, сплетение рук, — празднование победы, садистское удовольствие, далёкое от культуры и традиции.

Японец, заправлявший в Манчжурии, совершает самоубийство. Мы не сразу видим лежащий на столе труп. Умирает японец так же, как, по его приказу, вероятно, был убит водитель Пу И — выстрелом в голову. Огнестрельное оружие здесь становится орудием реализации натуралистичного насилия. Японец способен лишить себя жизни, не волнуясь о том, что станет с его духом. К тому же, возвращаясь в Манжурию, Пу И спрашивает о том, где мечи солдат. Меч — оружие для Китая более традиционное, но пришедшие японцы отреклись от традиции.

## Старое и новое

### Зрение

Мотив зрения заключает в себе наблюдение, вуайеризм, взгляд в будущее. Зрение в целом плотно связано с феноменом кинематографа: с появлением кинокамеры мы стали воспринимать процесс наблюдения именно как процесс запечатления времени в движении. В художественном произведении взгляд — фактический и символический — может быть направлен в прошлое или будущее. Именно так тема зрения соотносится с вопросом юности и старости, былого и грядущего. Рассмотрение связи времени и зрения стоит начать с картины, посвященной смене эпох — «Двадцатый век» Бертолуччи.

Дедушка Ольмо – пример мудрого человека, который стремится достигнуть соглашения между крестьянами и «хозяевами» мирными методами. Когда забастовка рабочих приводит к тому, что «хозяева» сами выходят в поля, дедушка Ольмо засыпает под деревом с открытыми глазами, будто наслаждается пришедшим счастливым будущим, о котором он мечтал.

«В Стерлинге Хэйдене я попытался вновь найти то же лицо, те же усы, тот же цвет кожи – оттенка хлебной горбушки, ‑ что и у старого крестьянина, работавшего рядом с нашим домом во времена моего детства. Его звали Джузеппе, и он был для меня почти как дедушка»[[17]](#footnote-17)

Взгляд принимает такое значение и в одной из финальных сцен: девушка, стоящая на стоге сена, описывает другим женщинам, что она видит – разгром фашистов, убегающего и сдающегося врага, долгожданную победу. При этом Бертолуччи, оказывается, не обязательно показывать сами эти события, используя огромное количество массовки и грима. Мы наблюдаем только за уверенно смотрящей вперёд девушкой, будто она оракул, предсказывающий будущее. Антитезой можно назвать Аду, которая любила притворяться слепой даже за рулём и на танцах, а в результате стала пить и ушла от Альфредо.

«Когда Анита умирает, она в каком-то смысле превращается в Аду <…> Это два женских образа, которые меня очень интересуют: революционерка из народа и буржуазная декадентка, неспособная изменить своё социальное положение, но считающая невыносимым продолжать жизнь в таком обществе. Однако она не может сделать ничего практического, только представлять себя слепой, чтобы убежать от этой реальности.»[[18]](#footnote-18)

Наиболее интересно зрение функционирует именно в истории двух главных героев. Там оно возникает в связи с образом поезда, который в кинематографической (и не только) традиции ассоциируется не только с прогрессом, но и со смертью.

Поезд здесь — и есть неостановимая смена эпох, которую всегда видел Ольмо, но Альфредо оставался на шаг позади. Мальчики балуются. Крестьянин говорит богачу, что нельзя открывать глаза, лёжа под поездом. Они ещё молоды, а значит, недальновидны – взгляд в будущее может лишить их зрения. Тогда Альфредо не решается лечь под поезд. В следующей такой сцене, когда он всё-таки себя пересиливает, это уже не так важно, ведь Ольмо уезжает на поезде, под который он лёг, по сути, на войну, ведь мальчика Ольмо от Ольмо-солдата отделяет только одна склейка. При этом он смотрит в окно вагона во все глаза, в отличие от остальных, заснувших детей.

«Я жил, необыкновенным образом осознавая течение времени, потому что один из основных элементов поэзии моего отца – это как раз течение времени, течение часов, времен года, лет, минут, секунд»[[19]](#footnote-19)

В финальной сцене уже старый Альфредо ложится под несущийся под красными знамёнами поезд — его буквально вот—вот раздавит коммунизм, а он добровольно ложится головой на рельсы. Ольмо же сидит и весело кивает. Мы видим кадр с кротом и вспоминаем пророчество из сна матери Ольмо, которое легко списать на старческий маразм: "Один слепой, другой хромой, третий — без головы". Но кто именно из них по-настоящему слеп — «хозяин», не видящий приближения убийственного коммунизма, или же коммунист, не спасающий друга? Вероятно, всё-таки первый, ведь фильм заканчивается кадром с маленьким Альфредо, который лёг под поезд, на котором ехал его друг, и плотно закрыл глаза.

«…автобиографичность – это болезнь наших дней, которой невозможно избежать. В сущности, Боб и Жерар, хозяин и крестьянин – это раздвоение одного призрачного образа, что живёт во мне»[[20]](#footnote-20)

### Наследование

Хоть мотив зрения и важен и достоин отдельного рассмотрения, видно, как он становится лишь функцией, участвующей в раскрытии другой темы, куда более обширной: темы наследия.

«Последний император» представляет собой размышление о привилегиях и бремени титула правителя. Император — сын неба. Слуги не могут смотреть на него, потому что он "слишком велик", будто ослепителен для них. Позже у самого императора обнаруживается потеря зрения, когда он скорбит по матери и хочет уйти из Запретного города, чего ему не позволяет титул, а ослабшие глаза не дают даже взглянуть за его стены. Слепота здесь ‑ потеря связи с божественной сущностью правителя.

«Опыт превращения Пу И из императора в гражданина можно свести к следующему: в китайской традиции император – идеальный образец для всех граждан. За все своё мучительное и противоречивое правление у него не получилось им быть»[[21]](#footnote-21)

В параллельно развивающейся части сюжета, в которой Пу И становится Заключённым 981, можно проследить, как ему регулярно приказывают опустить глаза, пока ведут по тюрьме. Здесь надзиратель обретает такую же власть, какая была у императора. Это подтверждается и сценой, в которой Пу И готовится к утренней чистке зубов. Мы видим глаз надзирателя, становящийся для нас глазом бога, в отверстии в двери и само действие наблюдаем через то же отверстие.

И не только зрение, как физический элемент, характеризует разные переломные моменты в жизни Пу И. Дело в том, что само проявление плотского начала отдаляет героя от духовного титула. Например, отрезанная косичка обозначает здесь новый этап для государства, политическую реформу, которую хочет провести человек, политической властью не наделённый. Подобное мы увидим и в «Маленьком Будде», но там отрезание волос – новый этап в духовной жизни конкретного человека, а не государства.

Наиболее ярким становится несоответствие Пу И тому образу, который он должен из себя представлять, в сцене кормления. Мать, которая когда-то вела мальчика за ручку, теперь, после семилетнего расставания, ему уже не близка. Матерью он воспринимает Ар Мо, которая кормит его грудью, за чем наблюдают "младшие жёны" – жёны императора.

Как мы помним, оголённая грудь – образ, появлявшийся не только в «Последнем императоре», но и в «Ускользающей красоте», где, помимо обозначения приобщения к традиции, оголение тела главной героини играло важную роль. На протяжении фильма Люси пытается найти собственную сексуальность, в том числе. Но этому мешает отношение людей вокруг к этому и прошлое, с которым она не готова расстаться.

В самом начале мы следим за героиней глазами человека, который летел вместе с ней на самолёте и ехал на поезде, при этом снимая её на камеру. Пока она спит в транспорте, он присматривается к ней — крупные планы губ, промежности, лица. Это то, чего от неё ждёт окружающий её мир, но, как мы помним по «Последнему танго», чужой взгляд рушит интимность, а потому самопознание в такой среде невозможно.

Она приезжает в Италию, где обстановка, как кажется на первый взгляд, другая. Но и здесь Люси не сразу находит себе место. Это видно на примере сцены, в которой Айан хочет поцеловать жену перед сном, но она ему не даёт этого сделать. Он говорит: "Тебе когда—то тоже было 19". Напоминает «Двадцатый век», в котором невозможность физического контакта означала приход старости. Жена Айана выходит на улицу и садится в кресло в той позе, в которой мы встречали здешних жителей. Она вновь становится статуей, наподобие тех, что стоят даже в изголовье их кровати. Чем—то недвижимым и старым. Тогда как Люси в то же время ворочается в своей кровати. Старость и молодость сталкиваются в рамках одной сцены.

«Анна Вяземская. Потому что по-итальянски в твоем фильме говорят молодые. И Стефания Сандрелли, которая всегда где-то рядом.

Бернардо Бертолуччи. Да, Стефания ‑ с молодежью. Для меня это было как бы пуповиной с моим прежним итальянским кино»[[22]](#footnote-22)

Но девушка находит себе друга. Мужчина с капельницей — Алекс — плюёт в муравья, чтобы убить его, как мы видим в начале. Он использует собственную физиологию против природы. Он тоже, в каком-то смысле, не отсюда. Но ему не суждено стать Люси хорошей парой, ведь он, можно сказать, старик на пороге смерти, который буквально годится ей в отцы.

Люси почти отдаётся Никколо, своему старому другу, но в последний момент отказывается и убегает от него. Как мы понимаем позже, это связано с тем, что то же самое произошло с её матерью. Листья оливы, снятие завязок платья — всё это превращается в ритуал, каждое действие, произведённое когда-то с телом матери Люси, теперь имеет совершенно новое значение. Её мать выступает агнцем, жертва которого дала Люси жизнь.

В связи с этим вспоминается образ ребёнка, уже упомянутый в разборе «Конформиста». Он очень выделяется в «Двадцатом веке». На фреске во время вступительных титров мы видим женщину, держащую на руках голого младенца. Мы сразу считываем характерный образ матери-родины, держащей на руках глупое неокрепшее дитя, нагота которого лишь подчёркивает его уязвимость ‑ народ.

Этот ребёнок ‑ человек, которого мы могли невольно принять за главного героя из-за ассоциации с известным образом возвращающегося с войны домой солдата, и который умирает сразу же.

Это и плачущий мальчик в финале, у которого отняли ружьё, который не чувствует себя в безопасности. Он выглядит брошенным. Он думал, что мама вернулась, но она его предала. Коммунизм оказывается ничем не лучше фашизма. Народ долго был подавляем при помощи оружия, а теперь, когда ему не дали это оружие в неограниченное пользование, что вызвало бы только ещё больше насилия над фашистами, народ разочарован. Нечто схожее представляет собой юноша в финале «Конформиста».

Это и ребёнок богачей, которого убил Аттила. Сцена его убийства, можно сказать, была демонстрацией того, как страна нового строя пожирает сама себя.

Но в одной из сцен образ ребёнка усложняется, становится более комплексным. После вступления мы переносимся в прошлое: человек в костюме шута кричит, что умер Джузеппе Верди — композитор, запомнившийся своими достижениями в области оперы, — и сам валится будто замертво. Таким образом мы получаем указание на время действия — 27 января 1901 года. Самое начало века, можно сказать. Этот эпизод, по сути, диктует смерть искусства и смену эпохи.

Мы видим детей, играющих в роды с арбузом. Смерть чего-то одного даёт жизнь чему-то другому. Детям важно мимикрировать под взрослых для познания мира. Поэтому они копируют то, что происходит прямо в нескольких шагах от них. А то, что ребёнок у них — это буквально плод, указывает на органичную связь человека с природой в этом мирке, которая прослеживается и дальше – в сценах, в которых Ольмо идёт к дедушке прямо по столу, за которым ест его семья, или же изображает совокупление с землёй, чтобы испытать Альфредо.

«Одного взгляда на Жерара достаточно, чтобы понять: его герой-крестьянин словно вырос из земли, будто у него в почве корни, как у растения»[[23]](#footnote-23)

Новая эпоха приносит механизацию. Отец Альфредо покупает и демонстрирует "механические грабли", которые его восторгают, а дедушка Ольмо относится к ним скептически. Для него это устройство лишь увеличивает разрыв между человеком и землёй.

Как оказывается позже, любовь к заменяющим рабочих механизмам характеризует настоящего фашиста, как мы видим на примере Аттилы. Он безразличен к связи тела с землёй — ему кажутся прекрасными машины, вставшие на место крестьян.

У «хозяев», особенное место занимает смерть. Испытание с поездом показывает, Ольмо важнее доказать своё бесстрашие, и он не убегает, тогда как для Альфредо, физическая смерть — нечто существенное, с чем он шутить не готов.

Смерть у «хозяев» принимает форму некоего наследства. Заходя за Леонидо в коровник, герой ДеНиро вспоминает, что в коровнике умер и его дедушка. Его волнует преемственность, хоть и в виде смерти. Леонидо заставляет его сесть среди коров, приравнивая к животному. Он говорит, что его имя теперь Ольмо. Позже мы узнаем, что и Альфредо назван в честь своего дедушки. Это говорит о том, что крестьянам и хозяевам свойственна схожая форма наследственности – через имя, но здесь же видна и разница между ними. Крестьяне склонны к метафорическому мышлению — отсюда наследование имени героя, рождённого народным сознанием художественного образа, и «пейзажность» в сценах их торжественной расправы над фашистами. «Хозяева» же тяготеют к физическому наследованию — им важно физически владеть человеком, его жизнью.

«Я всегда ощущал в Стерлинге поэтическое начало. Берт же, как мне кажется, создан из прозы»[[24]](#footnote-24)

В эту концепцию хорошо вписывается сцена, в которой Альфредо-младший и Альфредо-старший играют с ружьём, орудием убийства. Нечто подобное, к слову, есть и в «Конформисте», где главный герой просит приставленного к нему агента «разобраться» с его сводным братом, хотя ранее уличал своего отца в насилии и пытках касторкой.

Как и замечает герой Де Ниро, Ольмо всё равно что новый хозяин для крестьян. Сила легенды здесь не менее велика, чем сила социальной иерархии.

Вновь вспоминая про оружие, можно вспомнить, что отец Альфредо говорит "У него здесь пистолет" указывая на половые признаки сына. Служанка и священник говорят, что у ребёнка глаза его отца и деньги деда. Но стоит священнику начать говорить про добродетели и, кстати, назвать ребёнка "плодом", как дедушка Альфредо его прямо-таки затыкает.

Это указывает на то, что этот человек потерял свою связь с землёй, и это подтверждается отдельным эпизодом. Альфредо-старший ведёт девочку в коровник и приказывает подоить корову, которую доить ещё рано, как она замечает. Он желает проверить себя, свою способность быть мужчиной. Пока девочка доит корову (не считать здесь сексуальный подтекст сложно), Альфредо топчется в навозе, пачкая ноги. Ищет свою связь с землёй, с молодостью. В то же время он противопоставляется этой девочке, Эрме, которая полоскала ноги в воде, когда он её увидел. Невинность и чистота против грязи и похоти. "Величайшее проклятие — это когда больше не можешь", — так он говорит. Физический контакт здесь становится последним рубежом для Альфредо — даже это его не возбуждает. При этом он сам отдаёт себе отчёт в том, что ведёт себя как животное — поэтому и остаётся среди них.

«В последнюю минуту я подумал вот о чём: пусть прощание Ланкастера, то есть старого хозяина, начнётся с того, что его тащат вперёд шесть-семь свирепых охотничьих собак. Они ведут его, а он плетётся позади.

Я ему велел сказать: «Это не я веду вас, ублюдки, это вы меня ведёте. Куда вы меня тащите? Что на вас нашло?» На самом деле они ведут его к смерти, потому что после этого танца он идёт в хлев и вешается»[[25]](#footnote-25)

Смерть старшего Альфредо стала переломным моментом, после которого пришёл новый режим, настало тяжёлое время, в которое людям нужна была идеология, но конкретно этим людям она, может быть, была и не так уж необходима. В одной из сцен мы видим, как подруга повзрослевшего Ольмо ведёт занятие у стариков. Один из них говорит о том, что с женщиной любого юнца обскачет, хотя ему больше семидесяти. Он делает это в ответ на задание объяснить фразу "Коммунизм дарит юность человечеству". Учительница решает уйти. Эти люди стары. Им новая идеология непонятна. Она говорит Ольмо, что не хотела бы танцевать с остальными молодыми, а не учить старых. Уже в следующем кадре мы видим, как Ольмо занимается с ней оральным сексом. И снова старость и молодость сталкиваются буквально в одном доме. Интереснее здесь то, что появляющийся мотив танца сплетается в нашем восприятии с молодостью.

## Танец

Танец, который мы уже видели в первых двух из рассматриваемых фильмов, становится одним из важных проявлений телесности — пластика танца неизбежно приковывает внимание к телу, его движениям, жестам. Танец становится не просто выражением сиюминутной эмоции, но способом коммуникации, невербальной связью героев, их единением с самими собой.

В картине «Двадцатый век» приход коммунизма празднуется танцем, что становится характерным проявлением молодости. Дед Альфредо говорит: "Молодёжь танцует, занимается любовью — эта земля не для старика". Физическая старость и, что важнее, невозможность участвовать в физическом взаимодействии с другими людьми, для него обозначает смерть. Склейка — и вот уже Альфредо с новой подругой Адой на танцах, где она вновь разыгрывает слепую.

Даже название фильма «Ускользающая красота» дословно переводится как «Я танцую сама по себе». Здесь тема танца связана с одиночеством. В эпизод с танцами вмонтирована пара кадров, на которых Айан смотрит на деревянную скульптуру. Учитывая значение, которое Бертолуччи придаёт танцам, это обозначает приобщение Люси к традиции, её раскрепощение.

Снова связываются темы детства и танца в картине «Маленький Будда»: дети видят Будду и танцующих женщин рядом. Происходит священное действо, которое они не могут понять, но чувствуют естественное желание в нём участвовать, и приобщение оказывается возможным через танец девочки.

## Животное начало

Тяжёлое дыхание Реджины звучит в такт тряске камеры, как и звуки, которые издают бегущие за ней с мужем женщины — это не крики и не вздохи, а самый настоящий животный рык. Так начинается «Двадцатый век» Бертолуччи. Пение, которое мы слышали за несколько кадров до этого, отдалилось и пропало в ходе погони. Всё, что мы слышим — звуки, издаваемые хищником и добычей.

Так же как для Альфредо-младшего в начале фильма мальчик выводил телёнка и усаживал "хозяина" к коровам, Альфредо-старший выводит взрослую корову, будто освобождая место для себя. Любопытно — оба Альфредо в каком-то смысле приравниваются к коровам — полезные животные, они дают молоко, из которого можно многое сделать. Аттила и Реджина оказываются среди свиней, которых откармливают либо для разведения, либо на убой.

То же пластическое сравнение с животными происходит в сцене употребления кокаина, когда богатые люди со статусом ползают по полу, вынюхивая из ковра просыпанный кокаин, будто собаки, подбирающие упавшие со стола кусочки пищи. Всё это — ради того, чтобы получить физическое удовольствие.

Когда в «Ускользающей красоте» Ричард играет с Люси, они имитируют животных: встают на четвереньки, лижут зеркало. Помимо животного образа здесь вновь появляется мотив отражения как взгляда в глаза собственной сексуальности. В герое «Конформиста» также проявляется его животное начало — проходя мимо собак за забором, он имитирует лай, привлекая их внимание, провоцируя их.

## Одежда и нагота

В киноленте «Двадцатый век» Ольмо раздевается, чтобы просушить одежду. В этой сцене присутствует не только элемент естественного детского интереса к собственному телу, но и вынесение на первый план физиологии как сферы, в которой все люди равны. А вот идеологические распри, к которым опять приводит Ольмо словами "Это потому, что ты не социалист", порождают разделение. В конце концов все мы люди, всем бывает холодно — и Альфредо накрывает друга своим плащом.

Альфредо вспоминает эпизод с шелковичными и червями — это воспоминание для них важно: оголение становится проявлением максимальной искренности, хорошим воспоминанием.

«Это было деревенское детство, наполненное большими фантазиями, большими играми, невозможными в городе, недоступными в пространстве городских квартир, и с тех пор, даже когда мы переехали в Рим, я всегда испытывал потребность в обширном, ничем не стесненном пространстве. Все детство было наводнено деревенскими запахами, наполнено играми, которые гораздо раньше, чем это происходит в городе, вторгались в область сексуальных приключений»[[26]](#footnote-26)

Рабочие уезжают, потому что им не платят. Выделяется один из них — Оресте. Здесь снова делается акцент на том, что материальное для рабочих не так важно. Рабочий снимает с себя одежду и раскидывает её со словами: "Хотите раздеть меня? Я голым пойду в Рим!". Оголение становится актом бесстрашия рабочего перед "хозяином", его уверенности в своей правоте. Ада перед отъездом отдаёт свои вещи своей служанке. Она, отрекаясь от материального, будто становится на уровень крестьян, и тогда служанка и просит её о поцелуе.

В «Последнем императоре» тело выступает как проявление настоящего доверия. Пу И сдвигает всю роскошную церемониальную одежду Ар Мо, обнажая её тело, и прикладывается к ней губами. Важно, что младшие жёны за наблюдают за процессом: это даёт нам антитезу ритуального и естественно-физического. Император готовится к первой ночи с императрицей. Императрица снимает с себя наряд. Но неожиданно в кадр вторгаются чужие руки. Это только руки — людей мы не видим. Они снимают наряд с девушки и дальше, пока Пу И их не замечает. Здесь оголение тела так же становится частью ритуала, что отталкивает Пу И. Девушка это понимает, и тогда на крупном плане она прикрывает одеждами грудь и предлагает пока обойтись без ритуалов. В картине «Ускользающая красота» одежда выступает не только как часть традиции, но и как предмет наследия — Люси надевает платье матери.

## Тело и дух

Во все времена тема телесности была неразрывно связана с темой духа. Религия рассматривает связь тела и духа наиболее пристально. В картине Бертолуччи «Маленький Будда» (1993) религиозное восприятие тела наглядно прослеживается.

### Дух спасителя

Поскольку основной темой картины является перерождение, с первых кадров режиссёр погружает нас в этот аспект буддизма через анимированную причту о козлёнке, который перерождался 499 раз в виде козла, но теперь переродится в образе человека. До этого он был священником, который так же закладывал козлят. Нам раскрывают, по сути, тему кармы. Если ты творил зло — ты неизбежно будешь наказан сменой тела в другой жизни. Однако принесение в жертву — грех. Притча диктует, что лишать жизни, хоть и ради веры, нельзя.

Дух здесь может являться во снах, физическая смерть не означает смерть человека как личности и как духа. Матери Будды в ночь зачатия во сне является слонёнок и благословляет её на рождение ребёнка своим хоботом.

Дерево подаёт матери Будды свои ветви для опоры — Сиддхартха ближе к самой природе, к мирозданию, чем к конкретному человеческому роду. Позже деревья будут вновь кланяться Сиддхартхе. Подчёркивается сила Будды — он сразу после рождения встаёт на ноги. Там, где наступает Будда, вырастают цветки лотоса — он не только связан с землёй, он ей управляет. Именно через ноги человеческое тело становится с природой единым целым. При описании юного Будды Лама Норбу упоминает именно физические качества — хороший наездник, хороший стрелок, хороший борец.

Принц желает увидеть смерть — его друг показывает ему похороны. Мимолётность жизни наглядна — после смерти тело превращается в прах, который будет предан реке и затеряется в ней: "Когда тело становится холодным и сухим, как дерево, его надо сжечь как дерево". Лама Норбу объясняет, что для буддистов тело с разумом — как чашка с чаем. Разбей чашку — она больше не будет чашкой, но чай останется собой, где бы он ни был. Позже, в другой сцене, мы будем следить за руками, формирующими глиняные изделия. Этот процесс отображает работу над телом, которую совершает Будда.

Лама Норбу описывает принцип медитации — расслабление и безмятежность, покой тела, приносит знание. Так же говорится и про Сиддхартху — он с учениками пытался сделать разум настолько сильным, что он забывал о теле. Становится ясно, что между разумом и духом ставится знак «равно». В конце Лама Норбу входит в состояние медитации. Один из монахов говорит, что он может просидеть так более 10 дней и войти в состояние смерти, говорит, что мы умираем каждую минуту. В финале Норбу говорит, что по ту сторону нет глаз, носа, языка, ушей, нет страданий и страха смерти. Утрата физической оболочки дарит покой.

Прах Норбу оказывается в воде, воздухе и на ветру. Он объединяется со стихиями, растворяясь во вселенной. Тело становится частью природы и герои вместе со зрителем снова возвращаются к повторяющейся в картине истине: знание есть единение с природой. Если здесь главенствует дух, то в картине «Последний император» (1987) на первый план выходит тело как вместилище духа.

### Дух императора

В книге «Моё прекрасное наваждение» Бертолуччи пишет, что титул императора — это нечто духовное. Император перерождается, а приблизиться к нему может любой достойный гражданин. Перерождение мы и видим в начале фильма — мать отдаёт Пу И. Мальчику с ней комфортно, она несёт его на руках. Физический контакт обозначает доверие. Пу И ввозят в запретный город, где он входит в зал к своей бабушке, которую называют "Старым Буддой" (вновь мы возвращаемся к перерождению). К ней мальчик боится даже подходить. Власть — пугающая для ребёнка ответственность, однако здесь физический контакт и не требуется. Титул перекладывается на дух, а не на плоть. Поскольку ответственность ложится на маленького ребёнка, который в ходе коронации шалит, трясёт рукавами, его отец боится к нему даже приблизиться. Возложенная на несмышлёное дитя власть внушает ему трепет. В жизни императора Пу И нежности не будет.

Тело маленького мальчика здесь принимает значение вместилища императорского духа. Поэтому за чистотой этого тела следят многие люди — Бертоллуччи делает на этом акцент. За Пу И выносят горшок, ему готовят ванну, а его фекалии отдельно осматривают.

«Фрейд учит нас, что все дети – императоры в своём домашнем кругу и думают, что могут убивать и воскрешать мыслью. Для Пу И эти фантазии превратились в реальность»[[27]](#footnote-27)

Мы видим, как такое отношение развращает мальчика, балует его. Он чувствует, что ему всё дозволено, и пользуется властью. То, что ребёнка буквально готовы подтирать, лишь портит его дух. Мальчик показывает брату "младших жён" — жён бывшего императора, которые называют себя матерями Пу И, но он сам говорит, что они всё врут. Он не может проникнуться концепцией духовного перерождения, зная о факте рождения физического. Вероятно, это и имел ввиду Бертолуччи, когда писал о том, что Пу И не смог стать образцом для подражания, чтобы быть настоящим императором. Пу И встаёт из—за стола во время обеда с новым учителем, прикладывает ухо к земле. Панорама, совмещённая с увеличением громкости криков, даёт нам понять, что император слышит, что происходит на его земле, что творится с народом, невзирая на политику, фигурой в которой он сам, по сути, является.

Проявление сексуальности, плотского начала, так же отдаляет императора от статуса бога и не даёт ему увидеть в другой сцене пожар за собственным окном. Поджёг устроили евнухи — люди, отрёкшиеся от собственной мужской идентичности ради служения императору. При казни евнухам возвращают их гениталии, аргументируется это тем, что "никто не может лишить их права обрести целостность после смерти". Опять же, дух здесь созидается через тело. Важен лишь отказ от сексуальности при жизни, а после смерти всё окупится.

После того как одна из жён императора покидает его, вторая жена заводит любовницу. Император с ней не спит из-за её опиумной зависимости, которая погубила её мать. Секс здесь — уход от императорского духа. Когда-то жена сама предложила императору повременить с "ритуалами", имея ввиду брачную ночь. Теперь же ей не хватает физической близости. Её муж отказался от неё. Вероятно, в том числе потому, что снова стал императором. Её любовница целует её ногу. Ранее у Бертолуччи появлялась подобная сцена — в картине «Конформист» Анна целует ногу Джулии. Однако здесь к женскому желанию быть любимой примешивается желание чувствовать себя знатной. Любовница надевает ей на палец кольцо со словами: "Вот мы и обручены" — это насмешка над теми самыми ритуалами с её стороны.

Это ружьё стреляет впоследствии — императрица беременна от водителя Пу И. Японцы говорят, что накажут его, ведь император не должен потерять репутацию. Под наказанием, конечно, подразумевается смерть — бескомпромиссная, выстрелом в затылок.

Тело должно блюсти дух. Пу И не дают себя убить в начале киноленты, ведь он должен предстать перед судом. Если тело мертво, дух не будет очищен. Всё, что происходит в тюрьме, направлено на физическое ущемление героя, создание дискомфортных условий для него. Однако он смирялся. Пу И стремится соблюдать ритуалы даже в тюрьме — его одевают в обычную одежду так же, как в императорское облачение. Именно поэтому он оставался императором. В финале он просто исчезает: окончательно отрекается от тела, превращаясь в тот самый дух императора.

### Дух искусства

Уже чётко видно, как традиции Италии связаны с искусством. То, как оно влияет на людей и как эти люди относятся к нему, можно проследить в фильме "Двадцатый век". Отец, крестьянин, ранее отрезавший себе ухо на глазах своего хозяина в знак протеста против низких зарплат, начинает играть на чём—то вроде свирели или флейты, предлагая детям послушать музыку, чтобы утолить чувство голода. Искусство для этих людей — вещь, насыщающая не только дух, но и тело.

В начале второй части фильма Альфредо, один из главных героев, с Адой, его возлюбленной, узнают о любви Оттавио, дяди Альфредо, к фотографии. Они видят, как он снимает нескольких обнажённых парней в венках на утёсе над морем. Они представляются лесными созданиями. В таком подходе к фотоснимку сквозит желание восстановить сюжеты старых полотен или скульптур — это дарит ложное чувство причастности к искусству. Здесь юноши, судя по венкам, исполняют роль фавнов, исконно итальянских божеств, характерным атрибутом которых (как минимум после Пана) были свирели. Но здесь у них ничего нет. Это просто голые тела без особенных опознавательных персонажных признаков. Юноши говорят, что у них "в желудках пусто", но, если в ранее описанной сцене голод семьи можно было прочувствовать вместе с детьми, благодаря локации, то здесь мы видим людей, живущих у моря в солнечных краях и, судя по всему, подрабатывающих моделями. Антитеза совершенно ясна. Их слова о чувстве голода нам смешны, потому что мы не можем это чувство с ними разделить.

Есть и другие несоответствия — они называются духами леса, хотя стоят на утёсе над морем, что делает пейзаж абсурдным. Плюс фавны сами по себе покровители гор, лесов и полей — всего того, что было в поместье в первой части фильма, и чего явно нет здесь. Фавны — боги плодородия. Когда отец играл на свирели, он, можно сказать, ещё и молился об урожае. Здесь же боги плодородия жалуются на голод. Ёмкий образ, обличающий бездуховность собравшихся на этом острове богачей.

### Дух традиции

Фильм "Последний император" пронизан национальным колоритом и культурными традициями Китая. Но раскрываемые в фильме традиции завязаны на одном человеке. Когда же Бертолуччи возвращается в родную сердцу Италию, ему выпадает шанс продемонстрировать её традиции в неразрывной связи с темой семьи — в фильме "Ускользающая красота".

Отвечая на вопрос главной героини о причинах переезда, Айан, один из персонажей, отвечает: "Работа. В этих холмах великая традиция искусства". И эта традиция тверда и нерушима — люди здесь в первых же кадрах запечатлеваются как статуи, скульптуры, наравне с теми, что стоят у них во дворе.

Люси, главная героиня, приходит к бассейну босиком по земле. Благодаря «Двадцатому веку» мы знаем, что означает контакт ног с землёй.

Она выныривает из бассейна и хватается за чьи-то ноги, нам кажется, что это могут быть ноги женщины, лежащей у бассейна, которую мы видели раньше. Но это оказывается статуя, а женщина по-прежнему лежит недвижима. Со всей любовью Бертолуччи показывает нам Италию в пейзажах, а её жителей делает такими же предметами искусства.

Приехавшая сюда Люси вынуждена разобраться с проблемами своего прошлого и комплексами настоящего, но чем дольше она здесь находится, тем сильнее приобщается к этому миру.

«...я была заинтригована листочками бумаги, которые Люси оставляет повсюду. Откуда эта прекрасная идея?

Бернардо Бертолуччи. Она принадлежит моему отцу. Когда ему было десять лет, он учился в Парме, писал стихи и подбрасывал их в комнату своего преподавателя -- как будто это ветер их туда принес. Так что это -- воспоминание...»[[28]](#footnote-28)

Айан использует её как модель для статуи и портрета, а она же обнажает для этого грудь, принимая отсутствие у этих людей табу на демонстрацию собственного тела.

Статуи, которые встречаются в этом поместье повсюду, делает Айан. Это, судя по всему, деревянные изделия, покрытые глиной. В финале картины Люси жалят пчелы. Юноша, влюблённый в девушку, наносит на места укусов мокрую глину. До этого Люси уже увидела статую, для которой стала прообразом, а, значит, увидела себя, стала здесь "своей". Стала одной из этих статуй, повреждения которых восстанавливаются глиной.

«…я опять учусь ходить по Италии и вполне отдаю себе отчет в том, что у меня есть проблемы в передвижении»[[29]](#footnote-29)

## Тело в пространстве

В «Маленьком Будде» даже пространство переходит в эфемерную плоскость: Лама Норбу говорит, что никакая комната не будет пустой, если твой ум полон.

Сам Бертолуччи сравнивает тёмный зал коронации в «Последнем императоре» с околоплодным пространством. Пу И выходит и видит снаружи людей, поклоняющихся ему — произошло рождение императора.

«Всё существование Пу И было подчинено повтору, точнее, потребности в повторе экстаза первой коронации, во время которой маленький император бежит из околоплодной темноты зала Высшей Гармонии к жёлтой шторе, раздутой как парус, которая открывает ему внешний мир и отправляет его в плавание по морю детских фантазий. В этот день Пу И появился на свет как император и как человек. <…> А его освобождение из темноты «незнания» на свет «социалистического сознания» разве не подчиняется такому же механизму, такому же напряжению?»[[30]](#footnote-30)

Когда Пу И опускает руки в тёплую воду в раковине, из них расходится кровь. Здесь он так же контрастирует с окружением — выделяется на фоне остального серого изображения

Почти во всех фильмах у Бертолуччи романтические интимные моменты сопровождаются ярким оранжевым светом солнца. Так, в картине «Укользающая красота», сцена с поцелуем Люси и юноши выделяется с точки зрения светового решения, как и секс, сопровождаемый тёплым светом костра. Камера ловит каждое движение, мы становимся сопричастными чувствам девушки.

Почти все интимные сцены, в которых есть наблюдатель, сняты так, будто между ним и парой нет препятствий. Люси приводит к себе в комнату англичанина. Алекс на крупном плане уверенно куда—то смотрит. У нас складывается ощущение, что эти соседние кадры — причина и следствие, хотя их действие происходит в соседних комнатах.

Героиня приезжает в дом. Её мы видим в динамике — крупный план лица, когда она ест фрукт, когда смотрит на гнездящихся под крышей птиц, когда нюхает цветы. Она выходит на улицу — там среди декоративных статуй сидит в кресле человек. Сначала можно не различить, где настоящие люди, а где скульптуры. Это единая композиция, с которой органично сливается недвижимый мужчина. Вместе с Люси в статуарное пространство будто проникает жизнь.

Когда Люси выходит на веранду в поисках Никколо, мы видим фрески на стенах. С подобной фрески начинается «Двадцатый век»: с самого начала нас встречает лицо человека — рабочего на картине. Тот факт, что это картина, даёт нам ощущение чего-то уже произошедшего — свершившегося события, оставшегося в прошлом. Камера отъезжает, охватывая всё больше людей, вписывая конкретного человека в контекст действия, в историю, помещая его в эпический масштаб.

«Мы видим виноградники, глухонемых крестьян, они составляют, скажем, часть декорации ‑ словно на картине XVII века. Что ещё? Мир, претендующий быть космополитичным, культурным, эстетическим -- прежде всего эстетическим. Мир, погруженный в сегодняшний день, но стремящийся от него отгородиться. Как говорит один из персонажей: «Вы смогли создать планету для себя. Вскоре понадобится паспорт для того, чтобы попасть сюда»[[31]](#footnote-31)

В этой фреске мы вновь видим попытку Бертолуччи вернуться к «Двадцатому веку» и его итальянским просторам, на которых солдат шагает по зелёному лугу, ярко освещённому солнцем, на котором пасутся овцы. Мы наблюдаем человека, органично существующего в симбиозе с природой. Этот луг видится практически как райский сад до грехопадения, в котором не существует зла. Песня бравого солдата о том, что "они" рассчитаются с врагом за каждую пулю, создаёт характерный образ верящего в свою отчизну человека. Солдат — герой, который в военных фильмах несётся на вражеские баррикады со знаменем в руке. И снова мы возвращаемся к антитезе, которая прослеживалась в «Последнем танго в Париже», однако здесь силы распределяются иначе: дед Ольмо ставит косу, отказываясь от выпивки, и остальные рабочие делают то же самое, обозначая своё неповиновение хозяину — герой добровольно становится частью массы, находя в ней защищённость, единство, поддержку.

# Часть III:

## Мечтатели

В то время – шестидесятые годы XX века – кино являлось огромной частью жизни почти любого человека. Оно было воплощением самой жизни, что также отражено в «Мечтателях» (действие фильма происходит в 1968 году), где в речи героев постоянно «проскальзывают» цитаты из кино, они ставят сценки из кино, придумывают загадки, основанные на кинолентах того времени.

«Тело, политика, кино, музыка, сексуальность – вот ингридиенты «волшебного очага», подготовившего в шестьдесят восьмом взрыв в общественной и частной жизни. Жажда эротики, жажда знания, жажда объединённого существования… Личное и политическое, связанное неразрывно в мечте о революции во всём…»[[32]](#footnote-32)

«Мечтатели» – картина, возникшая из общего контекста творчества Бертолуччи, она – итог, она – кино о самом себе. Картина снята по одноимённому роману Гилберта Адэра. Сам Бертолуччи предполагал, что этот фильм станет его последним произведением, апогеем всего его творчества.

Немолодой режиссёр, вспоминая всё уже созданное, выстраивает «каталог» своих открытий, идей, мыслей. Отрывок из письма Бернардо Бертолуччи Жан-Клоду Бьетту, французскому режиссёру и кинокритику: «В «Мечтателях» я показал столкновение трех сегодняшних двадцатилетних, Евы Грин, Луи Гарреля и Майкла Пита, с тремя двадцатилетними шестьдесят восьмого, Изабель, Тео и Мэтью.

Очень скоро – и это было почти физиологично – я обнаружил, что и сам, как три моих героя, сопоставляю свою жизнь с шестьдесят восьмым: кинокамера превратилась в машину времени и завладела мною…»[[33]](#footnote-33)

Бертолуччи снимает фильм о своей молодости, о том, как он сам смотрел, восхищался и жил кино, о том, как кино сделало его создателем «Конформиста».

Перед зрителем предстаёт образ пустой парижской квартиры, которая сама по себе является отражением определённого исторического периода (Франция конца шестидесятых), вместе со своим пышным модерном – большими окнами, плафонами и лепниной. Это картина Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972). То же пространство в стиле модерн мы увидим в «Мечтателях» (2003) – даже лифт, в который не умещаются Изабель, Тео и Мэтью, будет напоминать лифт, поднимающий Жанну в ещё не знакомую ей квартиру. Один из финальных кадров картины «Последнее танго в Париже» — взгляд умирающего Пола на крыши парижских домов. Однако если в «Последнем танго» герой в конце концов поднимается на последние этажи и смотрит на город сверху вниз, то в «Мечтателях» всё происходит ровно наоборот: герои, на протяжении всей киноленты прятавшиеся в доме, в финале вновь спускаются в город вместе с Бертолуччи и глядят на Париж изнутри, находясь в гуще событий, пробираясь между огнями и красными флагами.

В Париже, выстроенном «по линейке», — городе, в котором всё, начиная от готики и заканчивая модерном, выверено и рассчитано, разворачивается история тотального, непреодолимого одиночества, где на смену эпохе рациональности приходит эпоха кризиса рациональности, эпоха морально-нравственного хаоса, растерянности, поиска. Физическая близость не даёт героям “Последнего танго в Париже” возможности преодолеть рамки собственного одиночества, каждый из них будто заперт в самом себе. В попытке сбежать от действительности Пол даже оставляет своё имя за стенами пустой квартиры, но бегство оказывается то ли невозможным, то ли бессмысленным.

«Часть критиков сочли, что в «Мечтателях» Бертолуччи вновь обращался к призракам «Последнего танго в Париже». Но если у героев Марлона Брандо и Марии Шнайдер секс был источником тревоги и страдания, то в фильме с Майклом Питтом, Евой Грин и Луи Гаррелем физическое влечение стало эмблемой «уникальной эпохи, глубинными характеристиками которой стали расцвет политической жизни, противоречивые и волнующие споры о теориях старшего поколения и потребность в знании, которая воплощается в открытии сексуальных удовольствий <…> В «Мечтателях» секс — инструмент романтического познания. А вовсе не интимное путешествие, перегруженное темными отблесками смерти»[[34]](#footnote-34).

Герои «Последнего танго в Париже», как и герои «Мечтателей», бегут от внешнего мира. Одни – от своей личной катастрофы, от одиночества, съедающего изнутри; другие – от баррикад на улицах, демонстраций и красных флагов. Мечтатели сбегают в мир кинематографа, как это в своё время делал сам Бертолуччи: «Возможно, неспроста экран назвали экраном... Он экранирует нас от остального мира»[1], — замечает Мэтью. Укрывшись от внешнего мира в маленьких парижских комнатах, герои будто назначают друг друга объектами пристального наблюдения и изучения. В камерном мире социальные отношения заменяются сексуальными. Открыто взаимодействуя с телом — своим и чужим — герои Бертолуччи находят самую живую форму свободы, не выходя из замкнутого пространства.

## Заключение

Пройдя путь от тела политического к культурно-романтическому телу, в «Мечтателях» режиссёр условно возвращается к истокам. Изначально понятие телесности в кинематографе Бертолуччи разделяется на две парадигмы: в одной тело неразрывно связано с насилием, фашизмом и политикой, как в картинах «Конформист» и «Последнее танго в Париже».

«Я всегда снимал политическое кино, почти все фильмы, так или иначе интерпретирующие реальность, политические, но ведь не секрет, что каждый получает от просмотра частную эмоцию. В кинозале мы попадаем в амниотическую темноту и предаемся коллективной грезе». И акт совместного просмотра, по Бертолуччи, сродни коллективному сексу. Его предпоследняя работа "Мечтатели", драматургическая основа для которых нашлась в книге британского романиста и кинокритика Гилберта Адэра, как раз такое кино – политическое и интимное»[[35]](#footnote-35)

Вплетение образа тела в подобный ассоциативный ряд задело публику за живое. Жан-Люк Годар покинул кинозал и вместе с тем навсегда прекратил общение с Бертолуччи: «Мы с Годаром были близкими друзьями. Он ушел с первого показа «Танго в Париже» спустя несколько минут после начала. Я чувствовал, что это знак: выйдя из зала, он оставил меня. Теперь мы общаемся исключительно через фильмы: зашифрованными посланиями и отсылками»[[36]](#footnote-36)

Телесность в фильмах Бертолуччи претерпевала метаморфозы, постепенно удаляясь от насилия и политики, и приближаясь к чувственной романтике, как в киноленте «Ускользающая красота». В этом фильме режиссёр снова стремится вернуться к истокам, но осознает, что искомые им мотивы берут корни вовсе не в Италии. Итальянский язык Бертолуччи считает языком литературы, а вот подлинный язык кинорежиссёр находит во Франции, куда он возвращается с «Мечтателями». Именно этот фильм становится возвращением к мифическим, но давно искомым корням. Бертолуччи стремится не к идеалам, но к родным, заложенным ещё в первых фильмах, мотивам. «Мечтатели» — «Проникновенный поклон прошлому, чтобы вновь обратить взгляд на будущее. Взгляд вытаращенных глаз. "Не нужно испытывать стыд за то, кем ты был. Никогда"»[[37]](#footnote-37) — произносит пожилой режиссёр, опираясь на трость.

«Очень важно отчетливо осознавать свою двойственность и пытаться ее преодолеть. Я двойственен, потому что я буржуа, как Фабрицио из фильма, и я снимаю фильмы, чтобы избавиться от опасностей, страхов, боязни проявить слабость. Я родом из буржуазии, а она страшно коварна: все заранее предвидела и теперь принимает с распростертыми объятиями и реализм, и коммунизм. Очевидно, что этот либерализм – маска, за которой прячется ее лицемерие»[[38]](#footnote-38)

Фильмография

1. «Конформист» (Реж. Бернардо Бертолуччи, 1970)
2. «Последнее танго в Париже» (Реж. Бернардо Бертолуччи, 1972)
3. «Двадцатый век» (Реж. Бернардо Бертолуччи, 1976)
4. «Последний император» (Реж. Бернардо Бертолуччи, 1987)
5. «Маленький Будда»(1993)
6. «Ускользающая красота» (1996)
7. «Местатели» (2003)

Библиография

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
2. Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи. Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012.
3. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдулла-евой З. Искусство кино №2. 1997.
4. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.
5. Перроне П. Больше, чем эпитафия. Пер. с ит. Лев Кац // Искусство кино. 2019.

**Электронные ресурсы:**

1. Известия: Литвиненко И. Бархатный революционер Бертолуччи. 2021. URL: <https://iz.ru/1137361/igor-litvinenko/barkhatnyi-revoliutcioner-kak-bernardo-bertoluchchi-prishel-ot-marksizma-k-buddizmu>
2. Profile.ru: Зайцев А. Великий провокатор: 80 лет Бернардо Берто-луччи. 2021. URL: <https://profile.ru/culture/velikij-provokator-80-let-bernardo-bertoluchchi-752011/>
3. Svoboda.org: Рутковский В. Титаны тоже умирают. О языке кино Бернардо Бертолуччи. 2018. URL: <https://www.svoboda.org/a/29622310.html>
4. Esquire: Правила жизни Бернардо Бертолуччи. 2021. URL: <https://esquire.ru/rules/72172-pravila-zhizni-bernardo-bertoluchchi/#part0>

1. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 13 [↑](#footnote-ref-1)
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 53. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 37. [↑](#footnote-ref-3)
4. [Электронный ресурс] // Известия: Литвиненко И. Бархатный революционер Бертолуччи. 2021. URL: https://iz.ru/1137361/igor-litvinenko/barkhatnyi-revoliutcioner-kak-bernardo-bertoluchchi-prishel-ot-marksizma-k-buddizmu [↑](#footnote-ref-4)
5. [Электронный ресурс] // Profile.ru: Зайцев А. Великий провокатор: 80 лет Бернардо Бертолуччи. 2021. URL: https://profile.ru/culture/velikij-provokator-80-let-bernardo-bertoluchchi-752011/ [↑](#footnote-ref-5)
6. Перроне П. Больше, чем эпитафия. Пер. с ит. Лев Кац // Искусство кино. 2019. [↑](#footnote-ref-6)
7. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдуллаевой З. Искусство кино №2. 1997. [↑](#footnote-ref-7)
8. Перроне П. Больше, чем эпитафия. Пер. с ит. Лев Кац // Искусство кино. 2019. [↑](#footnote-ref-8)
9. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 65 [↑](#footnote-ref-9)
10. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 58 [↑](#footnote-ref-10)
11. [Электронный ресурс] // Svoboda.org: Рутковский В. Титаны тоже умирают. О языке кино Бернардо Бертолуччи. 2018. URL: https://www.svoboda.org/a/29622310.html [↑](#footnote-ref-11)
12. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 63 [↑](#footnote-ref-12)
13. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 61 [↑](#footnote-ref-13)
14. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдуллаевой З. Искусство кино №2. 1997. [↑](#footnote-ref-14)
15. [Электронный ресурс] // Svoboda.org: Рутковский В. Титаны тоже умирают. О языке кино Бернардо Бертолуччи. 2018. URL: https://www.svoboda.org/a/29622310.html [↑](#footnote-ref-15)
16. [Электронный ресурс] // Profile.ru: Зайцев А. Великий провокатор: 80 лет Бернардо Бертолуччи. 2021. URL: https://profile.ru/culture/velikij-provokator-80-let-bernardo-bertoluchchi-752011/ [↑](#footnote-ref-16)
17. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С.68 [↑](#footnote-ref-17)
18. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 75 [↑](#footnote-ref-18)
19. [Электронный ресурс] // Svoboda.org: Рутковский В. Титаны тоже умирают. О языке кино Бернардо Бертолуччи. 2018. URL: https://www.svoboda.org/a/29622310.html [↑](#footnote-ref-19)
20. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 70 [↑](#footnote-ref-20)
21. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 115 [↑](#footnote-ref-21)
22. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдуллаевой З. Искусство кино №2. 1997. [↑](#footnote-ref-22)
23. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С.70 [↑](#footnote-ref-23)
24. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 69 [↑](#footnote-ref-24)
25. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 69 [↑](#footnote-ref-25)
26. [Электронный ресурс] // Svoboda.org: Рутковский В. Титаны тоже умирают. О языке кино Бернардо Бертолуччи. 2018. URL: https://www.svoboda.org/a/29622310.html [↑](#footnote-ref-26)
27. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 115 [↑](#footnote-ref-27)
28. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдуллаевой З. Искусство кино №2. 1997. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. [↑](#footnote-ref-29)
30. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 114 [↑](#footnote-ref-30)
31. Вяземская А. Путешествие. Бернардо Бертолуччи. Пер. с фр. Абдуллаевой З. Искусство кино №2. 1997. [↑](#footnote-ref-31)
32. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 136 [↑](#footnote-ref-32)
33. «Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы (1962-2010) / Бернардо Бертолуччи». Пер. с ит. Т. Риччо, М, 2012, С. 137 [↑](#footnote-ref-33)
34. Перроне П, Больше, чем эпитафия. Пер. Лев Кац // Искусство кино. 2019. [↑](#footnote-ref-34)
35. Svoboda. Титаны тоже умирают [↑](#footnote-ref-35)
36. Электронный ресурс] // Esquire: Правила жизни Бернардо Бертолуччи. 2021. URL: https://esquire.ru/rules/72172-pravila-zhizni-bernardo-bertoluchchi/#part0 [↑](#footnote-ref-36)
37. Перроне П, Больше, чем эпитафия. Пер. Лев Кац // Искусство кино. 2019. [↑](#footnote-ref-37)
38. [Электронный ресурс] // Profile.ru: Зайцев А. Великий провокатор: 80 лет Бернардо Бертолуччи. 2021. URL: https://profile.ru/culture/velikij-provokator-80-let-bernardo-bertoluchchi-752011/ [↑](#footnote-ref-38)