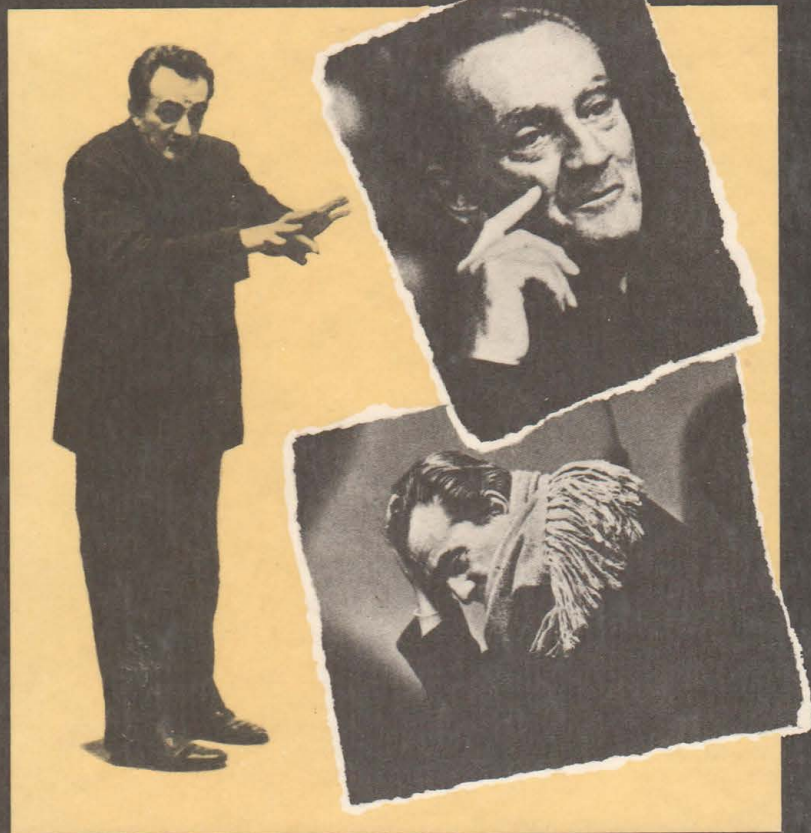


# ВИСКОНТИ



# О ВИСКОНТИ

- *Гибель богов*
- *Людвиг*
- *Семейный портрет в интерьере*
- *Мой театр*











# ВИСКОНТИ О ВИСКОНТИ



# ВИСКОНТИ

## О ВИСКОНТИ

- *Гибель богов* • *Людвиг*
- *Семейный портрет в интерьере*
- *Мой театр*



Москва  
«Радуга»  
1990



ББК 85.374 (3)  
В 53

Перевод *Л. Аловой, О. Бобровой, Э. Двин, Г. Кремнева*  
Предисловие *В. Божовича*  
Редактор *З. Федотова*

**В 53 Висконти о Висконти** /Пер. с итал./ Предисл. В. Божовича.— М.: Радуга, 1990.—445 с.

Деятельность Лукино Висконти (1906—1976) в кино началась в 1936 г., его фильм «Земля дрожит» стал одной из вершин неореализма. В 50-е годы в работах Висконти наметились мотивы, характерные для его последующего творчества: темы губительного эгоизма, страсти, конфликта между индивидуализмом и гуманистическими нормами нравственности.

Висконти широко известен и как театральный режиссер, он ставил пьесы У. Шекспира, А. П. Чехова, Ж. Кокто и др., оперы Г. Донизетти, Дж. Верди, Р. Штрауса.

В сборник вошли сценарии его фильмов «Гибель богов», «Людвиг» (о короле-меценате Людвиге II Баварском), «Семейный портрет в интерьере», а также интервью и статьи Висконти о его работе в театре и кино.

Книга рекомендуется широкому кругу читателей.

В  $\frac{4910020009-215}{030(01)-90}$  — 72—90

ББК 85.374(3)

В книге использованы архивные фотоматериалы.

ISBN 5—05—002566—4

## В. Божович

### ЛУКИНО ВИСКОНТИ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Главный мой фильм, который так и не был снят,—это фильм обо мне самом, о Висконти вчера и сегодня<sup>1</sup>.

В настоящем сборнике читатель найдет сценарии трех фильмов, стоящих в ряду последних созданий великого итальянского режиссера, а также интервью и высказывания, относящиеся к завершающему периоду его творчества<sup>2</sup>.

Висконти (1906—1976) являет собой тот редкий, а в кино исключительный случай, когда продолжительная и плодотворная жизнь художника завершилась необыкновенным взрывом творческой энергии. Стареющий мастер, словно почувствовав отдаленное приближение смерти, вздрогнул как бы в предвкушении последнего сражения и двинулся ему навстречу с развернутыми знаменами и во всеоружии своего искусства. Эта готовность решать все вопросы у крайней черты бытия наложила на творения мастера печать мрачного величия, хотя и не избавила их от порой мучительного перенапряжения. Личные мотивы художника проявились здесь с ранее немислимой для него открытостью и вступили в сложное взаимодействие с настроениями эпохи и размышлениями о будущем.

Каждый из последних фильмов Висконти художественно моделирует ситуацию катастрофы, конца, умирания человека, семьи, класса, культуры, эпохи... Режиссер принадлежал к тому поколению европейцев, для которых угроза всеобщей гибели выступила из апокалипсической дали времен и приблизилась вплотную. Эсхатологические предчувствия начала века очень быстро обернулись жестокими реальностями, не увидеть которые могли разве что слепые

---

<sup>1</sup> Интервью газете «Стампа» от 21 января 1972 г.

<sup>2</sup> Напомним, что на русском языке вышли: книга В. Шитовой «Лукино Висконти» (М., Искусство, 1965), где творческий путь режиссера обрисован вплоть до фильма «Леопард»; сборник «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Воспоминания» (М., Искусство, 1986); книга Л. Козлова «Лукино Висконти» (М., изд. ВПСК, 1987). Наличие этих серьезных и хорошо документированных работ позволяет нам не возвращаться к последовательному описанию жизненного и творческого пути режиссера и сосредоточиться на проблематике и художественном своеобразии его последних произведений.

или же те, кто намеренно зажмурил глаза. Таких, впрочем, как всегда, было большинство.

До поры могло казаться, что драматические конфликты фильмов Висконти замыкаются в рамках конкретных, локальных социально-исторических ситуаций: трагедия бедных сицилийских рыбаков, нещадно эксплуатируемых и разоряемых богатыми-перекупщиками («Земля дрожит»); крушение наивных иллюзий женщины из народа, возмечтавшей о славе и богатстве для своей пятилетней дочки («Самая красивая»); распад жизненных и нравственных устоев крестьянской семьи, вынужденной эмигрировать с Юга страны в промышленный Милан («Рокко и его братья»). А когда появился такой фильм, как «Чувство», критики с неудовольствием заговорили о сдаче социальных позиций, об отступлении от принципов неореализма. Последующие фильмы, однако, показали, что речь шла не об отступлении, а о выходе Висконти на новый уровень исторических и философских обобщений.

Режиссер отважился подняться на такие вершины, где от разреженного воздуха перехватывает дыхание. Тогда мало кто оказался в состоянии последовать за ним. Дабы защитить художника от упреков во внеисторичности, некоторые его сторонники старались локализовать, «заземлить» универсальность его коллизий, замкнуть их в пределах легко обозримых социальных конфликтов. Да и сам режиссер в своих автокомментариях нередко шел в том же направлении. Кое-кого он удовлетворил своими объяснениями, другие продолжали относить такие его качества, как апокалипсичность мышления, сумрачный эстетизм, неразрешенность противоречий на счет «идейной ограниченности» художника и влияния декаданса...

Пришло время признать, что в трагической безнадежности Висконти, в его бесстрашной готовности к губительному исходу было больше мужества, чем в утешительных иллюзиях и оптимистических самообольщениях. Критическую работу переосмысления лучше всего начать с себя, и потому я позволю себе процитировать собственные слова почти двадцатилетней давности:

«Примером художника, весь стиль которого состоит из неприкрытых диссонансов, может служить Лукино Висконти — особенно в последний период его кинематографического творчества. Ощущение непреодолимой враждебности жизненных начал, способных лишь безысходно томиться врозь либо уничтожать друг друга в яростном и бесплодном столкновении, эстетически выражено в стиле поздних его картин»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М., Наука, 1972, с. 169.



Увлеченный обаянием, лиризмом и человеческой теплотой поэтического Феллини, я с недоверием косился на «замкнутого» и «холодного» Висконти, с едва скрытым раздражением писал о том, что у него «холодная, стилизаторская реставрация прошлого, торжественная парадность и статуарная зрелищность («Страсть», «Леопард») соседствуют с судорожным натурализмом и патологией («Рокко и его братья», «Туманные звезды Большой Медведицы»)»<sup>1</sup>.

Может быть, более права В. Шитова, когда она пишет о «Леопарде»: «Смерть класса... Она подчас представляла в искусстве в ужасе вырождения, безумия, преступлений, нравственных надрывов. Висконти показывает ее при ясном свете разума. Это двойная ясность — ясность внутри художника и ясность внутри его героя»<sup>2</sup>. Или о «Гибели богов»: «Страшные, невыносимые сцены убийств и насилий в «Гибели богов» нравственны, потому что за ними стоит свет позитивных верований творца, гнев, отрицание фашизма, ненависть к нему. Антифашизм Висконти един с его гуманизмом»<sup>3</sup>. Все вроде бы правильно, и в то же время «двойная ясность», «свет позитивных верований» — как-то не очень это сочетается с мрачным, трагически смятенным миром позднего Висконти.

А может быть, вообще нет «раннего» и «позднего» Висконти, а есть единый художник и внутреннее самодвижение его творчества? Так, начиная с первой картины, возникает у него тема роковой *одержимости*, только сначала это одержимость физической страстью («Наваждение», «Рокко и его братья», «Чувство»), а затем — некоей общей, отвлеченной и самоубийственной идеей, такой, как воля к власти или стремление к красоте. И разве не в мир идеальной (в своем понимании) красоты стремится героиня фильма «Самая красивая», жена римского рабочего, — так же как Людвиг II, безумный король Баварии? То же наблюдение можно сделать и в отношении режиссерской манеры Висконти: разве «Земля дрожит», при всем ее документализме, не несет в себе прообраз пластического стиля его более поздних картин? Здесь нет ничего приблизительного, случайного — непреклонная воля режиссера заставляет каждый кадр отлиться в единственно возможную, окончательную форму. И дело здесь не в эстетическом гурманстве и даже не в стремлении к совершенству. Жизни у Висконти не дано своевольничать, ибо только искусство может закрепить явление, извлечь его из потока времени.

<sup>1</sup> Божович В. Современные западные кинорежиссеры, с. 169.

<sup>2</sup> Шитова В. Лукино Висконти. М., Искусство, 1965, с. 169.

<sup>3</sup> Сб. «Лукино Висконти...». М., Искусство, 1986, с. 182.

Стало общим местом писать об аристократическом происхождении Висконти, о его принадлежности к одному из самых древних родов Италии. Этот факт, безусловно, имеет большое значение, и не сам по себе, а потому, что он многое определил в творчестве режиссера. Он дал Висконти не только личное ощущение культурной преемственности, глубоких исторических корней, но также вызвал в нем огромную энергию отталкивания от аристократизма, в котором он видел угрозу безволия, пассивности, внутренней изоляции. Мотив исчерпавшей себя, утомившейся жизненности преследовал художника, требовал воплощения и неустанного преодоления. Сознательное желание быть на стороне живых сил истории привело Висконти в лагерь борцов за активное преобразование общества, в ряды итальянской компартии.

Помимо осознанного выбора, огромное значение для Висконти имели воспоминания молодых лет. Он оказался в Париже в 1936 году, когда достигло апогея движение Народного фронта, и на всю жизнь сохранил воспоминание о радостном чувстве сопричастности могучему подъему демократических сил. В это же время происходило его приобщение к художественному творчеству под руководством Жана Ренуара, великого жизнелюбца, человека бурного художнического и гражданского темперамента.

Вернувшись в Италию, Висконти примкнул к движению Сопротивления, был арестован гестапо, сидел в камере смертников и чудом избежал казни. После освобождения страны он вместе с другими деятелями неореализма был увлечен мощным течением народной жизни.

Этих впечатлений, этого воодушевления режиссеру хватило надолго, и до самой смерти он не отказался от идеалов своей молодости. Но с течением времени и под влиянием менявшейся общественной атмосферы в его творчестве стали преобладать иные темы и мотивы, связанные с ощущением глубокого кризиса европейской цивилизации и имманентного трагизма человеческого существования. Столкновение этих противоречивых, разнонаправленных тенденций и определило сложность, внутреннюю конфликтность творчества художника.

Постоянное напряжение творческой воли, чтобы вырваться из замкнутого круга, из предначертанных судьбою границ, — такова, быть может, самая общая формула искусства Висконти. Связанный прежде всего с итальянскими традициями, он был художником всеевропейского, универсального склада. Он хотел, чтобы на его могиле были высечены слова: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди». Помимо перечисленных гениев, источниками его вдохновения были Верга и Камю, Стендаль и Марсель Пруст, Томас Манн

и Достоевский. Подобно могучей реке, Виссонти собирал свои воды с огромного «бассейна». В последний период жизни он все чаще обращался к немецкой литературе, музыке, истории. Первым произведением в его «немецкой трилогии» был фильм «Гибель богов» (1969).

В «Гибели богов» рассказана история перерождения богатого и уважаемого семейства сталелитейных магнатов фон Эссенбеков, связавших свою судьбу с судьбой гитлеровского режима. В своих эгоистических классовых интересах они сеют микробы опустошительной социальной эпидемии — и сами же становятся ее жертвами. В фильме показано, как фашизм делает ставку на самое темное, низменное, что есть в человеке: чем грязнее, чем подлее, тем лучше для достижения его политических целей. В то же время мы видим, что вся эта кровавая политическая уголовщина является закономерным завершением длительного и глубокого перерождения культуры, выхолащивания из нее гуманных ценностей и нравственных ориентиров.

«Гибель богов» была не просто политическим разоблачением немецкого фашизма, но исследованием того глубинного явления, которое можно назвать «бесовством» XX века. В фильме сознательным, интеллектуально утонченным носителем «бесовства» (в его немецком варианте) выступает гауптштурмфюрер СС Ашенбах, психологически изощренно улавливающий в свои сети одного за другим представителей семейства Эссенбеков, заставляя каждого очередного претендента на власть уничтожать своего предшественника. Эта цепь преступлений имеет для Ашенбаха и представляемого им режима вполне практический смысл: речь идет о том, чтобы иметь во главе стального треста наиболее удобную в данный момент фигуру. Но не меньшее значение имеет для Ашенбаха цель, так сказать, метафизическая: заставить всех принять «причастие буйвола» (выражение Генриха Бёлля), потоками крови размыть различие между добром и злом, утвердить принцип вседозволенности и тем обеспечить существование «тысячелетнего рейха». И хотя, как известно, реальный гитлеровский рейх просуществовал всего двенадцать лет, в фильме Виссонти нет ничего, что свидетельствовало бы о том, что дьявольский замысел Ашенбаха в принципе неосуществим. Одни увидят в этом свидетельство исторического пессимизма, другие (я принадлежу к их числу) — проявление бесстрашия и призыв к личной ответственности каждого.

Сталелитейная империя Эссенбеков — основа и опора военного могущества Германии. Но разве к ним, растерявшимся, запутавшимся, один за другим кладущим голову под топор, относится тра-



гическое и грозное название фильма? Как справедливо отмечает Л. Козлов, «тут речь идет, скорее, <...> о крахе верований, о падении устоев традиционного отношения к миру и человеку, об отрицании нравственных принципов, складывавшихся веками»<sup>1</sup>.

Чтобы произошло все то, о чем рассказывает фильм, связи между поколениями должны были рассыпаться в прах, родственные узы — потерять всякое значение, слова «любовь» и «верность» — утратить всякий смысл, жизнь человека — потерять всякую цену. Тогда и наступает время фашизма — чудовищного затмения разума и совести человеческой.

В фашизме Висконти увидел ту гибельную бездну, над которой скользит европейская культура, ибо под угрозой оказались ее гуманистические первоосновы. Гуманизм провозгласил человека высшей ценностью, мерилom всех вещей, открыл в нем огромные творческие возможности. Прометеевский человек освободился и стал равен богам. Искусство, рожденное гуманистическим порывом Возрождения, достигло своего апогея в Италии, земля которой буквально усеяна памятниками великих художественных свершений. Но этот же порыв побуждал человека переступать все границы, в том числе и границу между добром и злом, нарушать все запреты, в том числе и запреты нравственные. Вот здесь-то, на этом повороте, и подстерегали европейскую культуру злоеющие призраки. Бездна дохнула. И хотя первый толчок произошел в Италии, эпицентром катаклизма стала Германия.

Как бы опасен и отвратителен ни был итальянский фашизм, в нем не было той мрачной одержимости и готовности дойти до последних пределов, что в германском нацизме. Дух мировой истории словно задался целью произвести опыт именно над народом, более других склонным к абсолютизации культурных ценностей, к превращению их в универсальные и отвлеченные категории, не связанные с повседневной жизнью, — и показать, сколь гибельным может стать такое раздвоение. Обо всем этом много размышлял Томас Манн, а Висконти в свою очередь много размышлял над Томасом Манном.

Финальную сцену фильма, сцену умерщвления Софи и Фридриха в день их бракосочетания, режиссер развертывает в грандиозную метафору торжествующего зла. В старинном родовом гнезде Эссенбеков теперь полно всякого сброда в эсэсовских мундирах вперемешку с подзаборными шляхами. Все задрапировано красными полотнищами с черной свастикой, и среди этих траурных декораций, в обстановке трагифарсового смешения между официаль-

<sup>1</sup> Козлов Л. Кинематограф Висконти.— В сб.: Лукино Висконти, с. 90.

ным церемониалом и публичным домом, разыгрывается действие почти ритуального жертвоприношения. Вот только нет жертв, которым можно было бы сопереживать: здесь хищники пожирают друг друга. И как окончательное выражение торжества зверя в памяти остается демонически красивое лицо Мартина (актер Хельмут Бергер), в котором уже нет ничего человеческого.

В заключительном кадре на его застывшую в фашистском приветствии фигуру двойной экспозицией наплывает льющийся из плавиальной печи огненный поток, слышен адский рев расплавленного металла. Слово все разрушительные силы, таившиеся под хрупкой оболочкой цивилизации, вырвались на свободу и готовы захлестнуть мир...

«Смерть в Венеции» (1971), поставленная Висконти после «Гибели богов», — фильм потрясающе личный и откровенный, хотя он и является экранизацией одноименной повести Т. Манна. Отступления от повести незначительны, если не считать превращения главного героя, Густава Ашенбаха, из писателя в композитора, в котором угадываются некоторые черты Густава Малера (его музыка также использована в фильме). Но и это превращение подсказано Т. Манном. Время действия строго соблюдено: это 1911 год, Европа, доживающая свои последние безмятежные годы, но уже предчувствующая надвигающуюся катастрофу. И герой также чувствует, что дни его сочтены. «Смерть в Венеции» — это реквием, скорбное прощание с жизнью и красотой.

Замкнутость искусства в мире прекрасных форм, его отчужденность от жизни раскрывается здесь изнутри, как трагедия человека и художника, как беда и проклятие, как цепь страданий, конец которым может положить только смерть. Герой Дирка Богарта (великолепно сыгравшего главную роль) смотрит на окружающее словно изнутри какого-то защитного кокона, в движениях — боязнь неосторожного шага, слишком резкого жеста, слишком прямого контакта с людьми.

Симптом истощенности, умирания культуры — ее утонченность, отъединенность от жизни, замкнутость в сфере чисто эстетических проблем. Сам жизненный стиль (каким мы наблюдаем его в отеле, где остановился герой фильма) эстетизирован и формализован, словно одет броней светских ритуалов. Жизнеощущение стало хрупким, ломким, как старческие склеротические сосуды. Любое перенапряжение опасно. Сам город также отмечен печатью красоты и увядания. Томас Манн в своей повести уловил этот колорит, а в момент, когда делался фильм, стало известно, что Венеция со своими великолепными дворцами медленно и неуклонно погружается в воды лагуны. Висконти прилагал особые старания, чтобы

передать в фильме то тусклое освещение, какое бывает в Венеции перед приходом сирокко, знойного ветра, несущего дыхание африканских пустынь...

Смерть в фильме оказывается высшей реальностью, а достоинство художника определяется тем, насколько твердо и бестрепетно он может посмотреть этой реальности в лицо. С откровенным презрением режиссер показывает тех, кто в страхе отводит глаза, кто пирует во время чумы, и в особенности жалких фигляров, профанирующих искусство, пыгающихся своими шутовскими ужимками отвлекать людей от созерцания грозного и неумолимого лика судьбы.

Для героя фильма предчувствие смерти и соблазн неземной красоты сливаются воедино в образе прекрасного юноши Тадзио, живущего в том же отеле. Композитор Ашенбах всю жизнь стремился убедить себя, что красота не имеет ничего общего с жизнью, что она является воплощением чистой идеи. Но образ Тадзио ему не удается удержать в отвлеченной, метафизической сфере. С каким-то внутренним мучением герой наблюдает, как прекрасный мальчик купается, возится в песке, пачкается в грязи, принимает заботы близких, участвует вместе со сверстниками в играх, приобретающих в глазах Ашенбаха некий тайный и ранящий его смысл.

Как композитор, как человек искусства, Ашенбах служит красоте. Но красота в его представлении оторвалась, отделилась от жизни, замкнулась в особую духовную сферу. И вот, словно в наказание за духовное высокомерие, перед ним возникает Тадзио — воплощение эстетического совершенства, но также и чувственного соблазна. Не в силах отделить одно от другого, Ашенбах чувствует, как рушится созданный им искусственный мир, в котором он пытался замуроваться. И это вызывает в нем такой надрыв, такое психологическое напряжение, которые приближают его смерть.

Висконти долгие годы примеривался к роману Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» — эпопее уединившегося в себе индивидуального сознания, ткущего вокруг себя защитный кокон воспоминаний. Режиссер так и не решился приступить к этой экранизации, его преследовало предчувствие, что это будет его последний фильм. Ведь в процессе создания романа французский писатель полностью заменил собственную жизнь созданием воображаемой реальности. И он осуществил свой замысел с такой полнотой и завершенностью, что после того, как он дописал последний абзац последнего тома, ему оставалось только умереть.

Повесть Т. Манна писалась примерно в те же годы, что и романский цикл Пруста. Их проблематика и мироощущение очень близки. Густав Ашенбах — немецкий аналог прустовского героя. То, что он в фильме превращен в композитора, не подрывает этой параллели — напротив, подчеркивает общекультурный, универсаль-



ный характер коллизии. Многие мотивы «Смерти в Венеции» Т. Манн продолжал развивать и углублять в других произведениях. И Висконти вполне закономерно ввел в свой фильм мотив Эсмеральды из «Доктора Фаустуса» — мотив болезнетворной инъекции, хмельного допинга, в котором нуждается умирающая культура, чтобы хоть такой ценой на время вернуть себе энергию. Это, собственно, и есть тема декаданса — «дьявольского подарка», дающего иллюзию возрождения сил, творческого омоложения, на деле лишь приближающего роковой конец.

В фильме Висконти дьявол-соблазнитель возникает в прозаическом облике провинциального парикмахера, обещающего герою новую молодость посредством убогих ухищрений своего ремесла. Вряд ли можно согласиться с упреками в декадентстве, брошенными фильму некоторыми итальянскими критиками. На самом деле Висконти дает весьма резкую и глубокую критику декаданса. Трудно забыть страшное и жалкое лицо Богарта — Ашенбаха после того, как над ним потрудился дьявольский цирюльник, трудно забыть горький и неудержимый смех героя над самим собой, его фигуру в белом костюме, бессильно осевшую в зловонную грязь. А в минуту смерти — капли холодного пота, оставляющие черные подтеки на размалеванном лице.

Все это еще раз убеждает нас, что не следует слишком сблизать Висконти и его героя: Ашенбах замкнут внутри изображенной в фильме коллизии, Висконти же поднимается над ней.

Фильм «Людвиг» (1973) — убедительное тому свидетельство.

Стремясь понять истоки кризиса европейской цивилизации, режиссер сделал еще один шаг в глубь истории: от эпохи фашизма он перенесся в начало нашего века, а затем спустился еще на одну ступеньку — во вторую половину минувшего столетия, когда Бисмарк железной рукой строил единое германское государство, а в маленьком королевстве Бавария пытался противостоять ходу истории последний «король-романтик», безумный Людвиг II. Прошлое, как говаривал Висконти, нужно нам для того, чтобы понять *вечное*...

Начала и концы сведены, сопоставлены в этом фильме решительно и беспощадно. Начало жизни: коронация на царство, пышный и торжественный церемониал, прекрасное, одухотворенное лицо юного короля, его слова о том, что он окружит себя мудрецами и художниками, сделает свое царство царством духа. И тут же, без перехода, — непроглядная ночь, исхлестанная потоками дождя, истерзанная блуждающими огнями факелов, охваченный отчаянием, теряющий разум Людвиг II Баварский, чувствующий, как над ним нависает неотвратимая рука судьбы. Прозаичен кортеж людей с черными зонтиками в руках, но их приближение неотвратимо.

тимо, а в сумеречном замке, где по тускло освещенным переходам мечется низложенный король, полно солдат, полно челяди — и нет ни души... Двадцать два года царствования позади, а впереди — только мрак безумия и смерти.

В основе сюжета — жизнь реального исторического лица, последнего баварского короля Людвига II (1845—1886), мечтателя и романтика, мученика навязчивых идей и болезненно извращенных страстей. Именно этого человека с загадочной и ужасной судьбой избрал своим героем Висконти, — человека, в чьей жизни катастрофически разошлись намерения и результаты, высокие идеальные устремления и реальная жизненная практика.

Болезненно столкновение молодого, идеалистически настроенного короля с окружающей его реальностью. Вера в дружбу, в близость избранных душ поругана житейской расчетливостью и неискренностью Рихарда Вагнера, перед музыкальным гением которого Людвиг преклоняется, дружбой которого так страстно дорожит. Династические соображения, политические расчеты возникают как непреодолимый барьер на пути его любви к принцессе Елизавете, становящейся императрицей Австрии. Все окружающие — и мать, и священник-духовник, и политические советники, и сама Елизавета — призывают его отказаться от романтических мечтаний, принять жизнь как она есть. Но, словно бросая вызов общепринятым нормам, Людвиг уходит все дальше в такие области своего внутреннего мира, где его подстерегают безумие и гибель.

Замена реальных вещей их эстетической фикцией постепенно становится манией короля. Дворцы, которые он строит один за другим, призваны служить декорациями для его театрализованных фантазмагорий, люди — превратиться в статистов. Он предлагает свою дружбу актеру Кайнцу при условии, что тот будет не самим собой, но одним из своих сценических персонажей и вместе с Людвигом будет непрерывно разыгрывать некую воображаемую пьесу. Как только Кайнц «выпадает из образа» и начинает вести себя как обычный человек, король проникается к нему отвращением.

По мере того как нарастает эстетическое безумие короля, прогрессирует и его физическое разрушение, на глазах происходит распад его почти сверхъестественной красоты. Роль Людвига была задумана для Хельмута Бергера, того самого, который сыграл Мартина в «Гибели богов». В красоте этого актера есть что-то пугающее. С помощью Хельмута Бергера Висконти раскрывает тему красоты как убийственной и саморазрушительной силы. Когда расходятся критерии красоты и добра, красота превращается в дьявольский соблазн.

В то время как по приказу Людвига опустошается государственная казна и возводятся замки, являющиеся в своем причудливом ве-

личии как бы слепками с его больной души, их хозяин, недужный, опухший, опустившийся, скрывается в тесных, плохо прибранных, плохо проветриваемых покоях, как забившееся в свою нору умирающее животное. Страшный конец романтических мечтаний, высокомерного эстетизма, аристократического удаления от обычной человеческой нормы.

Смерть, к которой с самого начала подсознательно стремился молодой король, прежде чем взять его, решила унижить свою жертву, подвергнув ее физическому и моральному распаду. Но разве не сам герой подготовил для себя такой финал? Жестокая физическая реальность (с которой он самонадеянно не желал считаться) настигает его мучительной болью гниющих зубов, страданиями распадающейся телесной оболочки, унижительным физическим влечением к молодым людям его же пола. Неудовлетворенная любовь к Елизавете, перенесенная Людвигом в надзвездные сферы чистой Красоты, оставила вместо себя своего уродливого двойника — неодолимую и постыдную противоестественную страсть. Содрогающие и ужас вызывают жалкий человеческий финал Людвига — и демонической гордыней духа веет от возведенных им дворцов, роскошных надгробий над могилой, где заживо догнивает их создатель.

Вся жизнь короля пронизана романтической символикой. Это и покрытые черным бархатом рояли в его дворцах, и прогулки при луне, и Остров Роз, на котором он ждет невозможного свидания с Елизаветой, и Грот Венеры, где его вагнерианские фантазии граничат уже с китчем: грот освещен искусственным голубоватым светом, по поверхности озера плавают белые лебеди, и среди них — лодка в виде золоченой раковины, а в ней — сам король в меховой накидке, с запущенной бородой на нездоровом, одутловатом лице.

Как политик Людвиг также вдохновляется высокими идеалами и отвергает низменную реальность — и тоже терпит фиаско. Он отказывается подчиниться гегемонистским притязаниям Бисмарка. Он не желает участвовать в войне, которую вынуждено вести его государство, и просит передать своим генералам, что «король не знает, что идет война». Эта гуманность, не способная ни на что, кроме самоотстранения от жестокости и крови, это стремление поставить себя вне истории и вне общества и есть та трагическая вина, за которую расплачивается герой Висконти.

Самые суровые слова осуждения Людвигу приходится выслушать из уст Дуркхейма, друга юности, единственного человека, который остался верен ему до конца. Спор Людвига с Дуркхеймом имеет очень большое значение для понимания фильма и всей проблематики позднего Висконти.

Вот что заявляет Людвиг, и это, быть может, самое откровенное

из его высказываний: «Окружающий мир омерзительно мелок. Люди мечтают только о материальном благополучии и готовы добиваться его всю свою жизнь. Я же хочу быть свободным. Мечтать о невозможном. <...> Я пытаюсь и поступать так, как думаю. Поэтому я отстранился от этой идиотской войны, которую не сумел предотвратить. Я не трус и не негодяй... Я ненавижу ложь и хочу жить честно...»

И вот что он вынужден выслушать в ответ: «Вы сказали, что хотите жить честно. Думаю, что под этим вы подразумеваете, что хотите жить как свободный человек, в соответствии со своими желаниями и вкусами, без ханжества и лжи. Не так ли? Но, по-моему, честность не имеет ничего общего с той свободой, о которой вы говорили. Свобода... невозможного. Страшная свобода, о которой вы говорите,— это склон, по которому легче сойти вниз, чем подняться вверх».

Со своим венценосным другом Дуркхейм говорит как бы от имени «заурядного человека». И вот последняя, быть может самая важная, пророческая часть его монолога:

«Мой государь полагает, будто сделал смелый выбор, и тешит себя иллюзией найти счастье вне тесных рамок долга. Тот, кто по-настоящему любит жизнь, Ваше Величество, должен прожить ее с максимальным благоразумием. В том числе и монарх. Власть всегда ограничена рамками человеческого общества, к которому и он принадлежит. Кто может последовать за ним за пределы этих границ? Уж конечно, не те жалкие людишки, погрязшие в поисках материальной и нравственной опоры своего существования, о которых вы говорили с таким презрением. И что же? За вами пойдут те, кто эту идеальную свободу понимает как свободу разврата. Самые гнусные плебеи и подонки, самые растленные мерзавцы... Я знаю, как тяжело примириться с обыденностью и посредственностью тому, кто стремится к высоким идеалам. Знаю, какое для этого нужно мужество. Но только так он может спастись от постыдного одиночества...»

Слова Дуркхейма потрясают Людвиг и побуждают его сделать последнее усилие, чтобы перебороть судьбу. Однако эта попытка (решение жениться на принцессе Софи) оканчивается неудачей, и теперь уже ничто не может удержать Людвиг от окончательного падения. Его друзьями и собутыльниками действительно становятся «гнусные плебеи и подонки», конюхи и лакеи, развращенные подневольной службой. Но пророчество Дуркхейма сбывается не только по отношению к личной судьбе короля, но и по отношению к исторической судьбе владеющей им идеи: мечта о невозможной, о безграничной индивидуальной свободе ведет прямо-таки к провозглашению принципа вседозволенности. Здесь видно,

как смыкается проблематика «Людвига» и «Гибели богов». (Интересно, что и честного Дюркхейма, и бесовствующего эсэсовца Ашенбаха режиссер поручил сыграть одному и тому же актеру — Хельмуту Грину.)

Образ Отто, младшего брата Людвига, как бы оттеняет образ главного героя. Юноша, сохранивший детскую непосредственность, он честно пытается выполнить свой долг, принимая на свои плечи государственные обязанности, которыми пренебрегает его венценосный брат, — и, надорвавшись, падает в бездну безумия. Как в античной трагедии, проклятие рода тяготеет над семейством Виттельсбахов — результат некогда совершенного династического брака между близкими родственниками (род узаконенного инцеста, разрешенного самим папой римским). Здесь снова звучит тема извращения естественных жизнепорождающих отношений, отклонившихся от своей первоначальной цели. Грех перед жизнью, записанный в книге судеб, или, как мы сказали бы сегодня, в генетическом коде, уже не исправить и не искупить грядущим поколениям.

Почти во всех фильмах Висконти возникает тема распада семьи. Возникает непроизвольно, почти бессознательно — тем глубже, стадо быть, ее истоки. Герой «Смерти в Венеции» вспоминал о своей умершей дочери и о покинувшей его жене. В «Людвиге» неспособность героя создать семью — один из мотивов, предопределивших его «постыдное одиночество». В «Семейном портрете» герой тоже будет мучиться комплексом несостоявшегося отцовства. Семья у Висконти олицетворяет преемственность жизни не только в биологическом, но и в социально-культурном смысле. Материал культуры накапливается из поколения в поколение. Конечно, передача эстафеты может происходить и помимо родственных, кровных связей. Но в любом случае человек культуры должен найти свое место в цепи духовной преемственности, ибо разрыв этой цепи ведет к вырождению и смерти как отдельного индивида, так и всего общества.

После длительного погружения в историю Висконти вернулся к современной ему итальянской действительности и поставил фильм, который считал своим самым резким и прямым социально-критическим произведением. «Семейный портрет в интерьере» (1974) показывает, что режиссер, сосредоточившись на общих проблемах человеческого существования, не утратил точности и конкретности социального анализа. При том, что все действие фильма замкнуто внутри квартиры старого Профессора (так именуют главного героя все действующие лица), Висконти дал настоящий срез итальянского буржуазного общества. Здесь каждый персонаж, что называется, социально типичен, за каждым угадываются определенные общественные силы и тенденции

При этом в «Семейном портрете» мы находим всю гамму историко-культурных и психологических проблем позднего Висконти. Стареющий герой, представитель высокой культуры, замкнулся в кругу элитарных духовных ценностей, отгородился с их помощью от пошлой и низменной реальности. Но жизнь врывается в его уединенную обитель в виде шумного и наглого буржуазного «семейства». Оно состоит из пожилой молодящейся маркизы Бьянки Брумонта, жены богатого промышленника; ее любовника Конрада, очень красивого молодого человека; ее юной дочери Лиетты и очередного «жениха» этой последней — Стефано. Они буквально берут штурмом профессорскую квартиру и чуть не силой заставляют сдать им верхний этаж.

Пришельцы ведут себя бестактно, навязчиво, бесцеремонно, требуют от Профессора внимания к своим интимным проблемам, рушат стены, заливают водой книги и картины, устраивают эротические игры прямо у него в кабинете. Так, во всяком случае, выглядит ситуация в сокращенном, упрощенном изложении. На самом деле в фильме все бесконечно сложнее, человеческие отношения неоднозначны, противоречивы, запутаны.

Взять хотя бы ту же Бьянку Брумонта (в исполнении Сильваны Мангано). Взысканная, истеричная, нахрапистая, привыкшая к тому, что за свои деньги может купить все и всех, она в какие-то минуты выглядит несчастной и потерянной, чтобы тут же показать оскал жестокой и опасной хищницы.

Инос дело — ее дочь Лиетта. Она сначала чарует красотой и обаянием молодости, потом отталкивает моральной распушенностью и цинизмом, а под конец открывается ее внутренняя растерянность, скрытая потребность в цельности и искренности.

Стефано поначалу производит впечатление заурядного хлыща из богатого семейства, занятого погоней за удовольствиями. Однако и он персонаж с двойным дном, и уж у него-то на самом дне лежат такие качества, по сравнению с которыми легкомыслие и распутство — самые малые грехи.

Сложнее и многослойнее всех других персонажей Конрад — в этой роли снова, уже в третий раз, появляется в фильмах Висконти Хельмут Бергер. Конрад, в отличие от других членов «семейства», не богат и занимает подчиненное положение, но психологически именно он является тем центром, вокруг которого клубятся страсти. Он один из тех «взбунтовавшихся детей» буржуазии, которые в 1968 году, в пору студенческих волнений, щеголяли левой фразой и политическим экстремизмом. Но их революционный порыв (даже если он имел место) был чисто эмоциональным. Не обладая ни твердыми убеждениями, ни нравственной закалкой, они оказались в идейном и психологическом вакууме, стоило только общественно-

му подъему пойти на спад. Нравственное падение Конрада было глубоким и стремительным. От революционного возбуждения он очень быстро скатился к циничному приспособленчеству, приняв самые низкие правила игры того самого общества, против которого пытался бунтовать. Однако человек он незаурядный, он знает цену окружающим и отдает себе отчет в собственном падении. Он тянется к Профессору, который сумел поставить себя в независимое от общества положение, ищет его совета и поддержки, хотя и понимает, что эта независимость куплена ценой добровольной изоляции, что основой его моральной бескомпромиссности являются, в сущности, равнодушие и старческий эгоизм. Сам же Конрад — фигура мятущаяся и даже трагическая; уже став пленником буржуазной действительности, он находит в себе силы для последнего бунта, прекрасно понимая, что расплатой будет смерть.

От равнодушного легкомыслия «семейства» не остается и следа, когда выясняется, что Конрад, в котором, по его собственному выражению, они привыкли видеть «домашнюю собачонку», собирается разоблачить фашистский заговор, организаторами которого являются и муж Бьянки, и отец Стефано. До сих пор Конраду прощались все его выходки, но теперь судьба его решена.

Такова та реальность, от которой так долго держался на расстоянии Профессор и с которой ему все же пришлось столкнуться лицом к лицу. Ситуация отчасти напоминает то, что происходило с графом Салина в «Леопарде». Сходство усиливается тем, что в обоих фильмах играет Берг Ланкастер. И хотя рисунок ролей разный, актеру и там, и здесь удалось сочетание силы и усталости, трезвости и печали. Чудаковатого, сутулящегося Профессора с лупой в руках он сыграл так, что в нем нет-нет да и проглянет та же гордая стать, что и в герое «Леопарда». У него хватило бы силы указать незванным пришельцам на дверь, но в какой-то момент он понимает, что сам нуждается в их шумном и бесцеремонном присутствии.

Между Профессором и Конрадом происходит такой обмен репликами.

Профессор: Орел летает в одиночестве, а вороны стаями...

Конрад: В Библии сказано: горе одинокому, если он упадет, его некому будет поднять.

По предыдущим фильмам мы знаем, какое значение имеет для Висконти тема одиночества и как много за ней стоит. В конце концов Профессору кажется, что он преодолел одиночество. Он говорит своим постояльцам, что, несмотря ни на что, он полюбил их, что они стали его семьей: «Вы грубо, даже с болью пробудили меня ото сна — глубокого, тупого и бесчувственного, как смерть».

Профессор не понимает всего трагизма ситуации, не понимает,



что у него на глазах Конрад подписал себе смертный приговор и что убьют его те самые люди, к которым он, Профессор, обращается со своей прочувствованной речью. В этом заключена глубоко скрытая ирония ситуации. Профессор принимает решение «усыновить» Конрада в тот момент, когда дни молодого человека уже сочтены. Сочтены дни и самого Профессора, на которого обрушился сердечный инфаркт. Для него, как и для героя «Смерти в Венеции», попытка разорвать круг одиночества оказывается роковой. Как скворец-майна (без конца твердящий одну фразу по-английски: «Спасибо, старик!»), он не в состоянии покинуть клетку. Моллюск, лишившись своей раковины, умирает.

Работая над «Смертью в Венеции», Висконти вспоминал о стихах Ф. Ницше, которые поются в Третьей симфонии Малера:

*«О человек!  
Внимай! Внимай!  
Что говорит полночный мрак?  
Я спал, я спал —  
и я очнулся от глубокого сна...»*<sup>1</sup>

Эта поэтическая метафора реализована в сюжете «Семейного портрета», где, подобно лейтмотиву, повторяется ситуация, когда Профессор, внезапно проснувшись среди ночи, вслушивается в звуки посторонней жизни, заполнившие его некогда молчаливый дом. В этом смысле наиболее странная и колдовская сцена, когда Профессор, помимо своей воли, становится свидетелем призрачной эротической игры трех молодых героев в его ночном полусовершенно освещенном кабинете.

Висконти однажды обмолвился, что ему нужно было прожить целую жизнь, чтобы достичь наконец «зрелости и опыта, достаточных для того, чтобы взяться за тему конечных итогов...»<sup>2</sup> Можно сказать, что тема конечных итогов присутствовала во всех поздних фильмах режиссера. Взаимоотношения между поколениями — это, по Висконти, одна из вечных проблем человеческой жизни. Старые и молодые — это два начала, которые не могут не враждовать, ибо на стороне одних — жизненная сила, безрассудство, нежелание ничего принимать на веру, у других же — трезвость взгляда, опыт и культура. Но эти два начала не могут и не тяготеть друг к другу, ибо сама по себе старость бесплодна, а молодость лишена опоры в прошлом. Попытка «усыновления» в «Семейном портрете» — это последнее и трагически обреченное усилие восстановить распавшуюся связь времен. И разве не сам режиссер с горечью обронил

<sup>1</sup> Сб. «Лукино Висконти...», с. 260.

<sup>2</sup> Там же, с. 258.

в одном из последних своих интервью: «Наше поколение — старое, оно идет к концу, а наследников у него нет...»<sup>1</sup>

Своеобразие исторического момента, запечатленного в «Семейном портрете» (как и ранее в «Леопарде»), заключено в том, что смена поколений происходит одновременно с историческим сломом эпох. Герой, завершающий свой жизненный путь, сознает, что вместе с ним уходит в прошлое его время... На склоне жизни Висконти снова и снова рассказывает о людях, потерпевших поражение. Но, как говорит сам режиссер, поражения не бывают ни тотальными, ни окончательными. И если победа воодушевляет, то поражение заставляет задуматься.

Чтобы закончить эту статью, я не нахожу ничего лучшего, чем слова самого Висконти, произнесенные им незадолго до смерти:

«Я не пессимист. Во всякой эпохе бывают темные периоды. Осознание всегда приходит после. Вот пройдет немного времени, и станут ясными также и эти годы, которые нам кажутся такими смутными. Молодые, я надеюсь на вас. Вам принадлежит мой труд. И пусть вас объединяет солидарность. Будьте едины, насколько это возможно. Я не читаю вам мораль, но говорю от чистого сердца»<sup>2</sup>.

*В. Божович*

---

<sup>1</sup> Там же, с. 265.

<sup>2</sup> Там же, с. 275.



• Гибель богов



## ЛУКИНО ВИСКОНТИ О «ГИБЕЛИ БОГОВ»

Я выбрал этот момент — зарождение нацизма в Германии, — чтобы рассказать историю, до сих пор сохраняющую свою актуальность: историю насилия, кровопролитий и животного стремления к власти. Я делаю этот фильм для поколений, которые не знают, что такое нацизм. Молодые должны усвоить, что непотворение злу приводит к его абсолютизации. Нацистские оргии массовых убийств были чудовищны, и я хотел передать воистину апокалиптический ужас происходящего. Я выбирал чрезвычайные события, особые ситуации, чтобы воссоздать страшную атмосферу разложения, царившую в Германии тех лет, по сравнению с которой Содом и Гоморра — детская сказка. И я вовсе не заботился о том, чтобы быть реалистом. Я больше думал о елизаветинской трагедии, персонажи которой в грандиозности своих преступлений и в абсолютной приверженности злодейству обретают демоническое величие.

**Никола Бадалукко, Энрико Медиоли,  
Лукино Висконти**

## **СИНОПСИС**

История, которую мы собираемся рассказать,— это история гибели одной семьи. Семьи богов. До сих пор среди нас живут боги, которые вступают во взаимодействие с людьми, как языческие божества или герои Вагнера.

Их сила — в деньгах, их культовые храмы — гигантские, оцетилившиеся трубами фабрики.

Избранная нами семья погрязла в ненависти, зависти, ревности и преступлениях.

Убивают ли боги сегодня?

Еще совсем недавно они могли действовать и действовали, как темные и свирепые божества древности. То было время, когда любые извращения, любые мерзости казались не только возможными, но и неизбежными.

Время расцвета и гибели нашей семьи — Германия 1933—1934 годов.

\* \* \*

Это годы, когда пришедший к власти Гитлер окончательно укрепляет свои позиции, огнем и мечом насаждая «новый порядок», рассчитанный на тысячелетия.

Исторические события, совпадающие по времени с нашей историей, не будут показаны в фильме, но они предопределяют ход и развитие сюжета. Что это за события? Перечислим их вкратце.

В ночь на 27 февраля 1933 года Геринг (или кто-то по его приказу) организует поджог рейхстага, здания парламента Веймарской республики, обвинив в этом преступлении оппозицию. Президент республики, девяностолетний Гинденбург, еще совсем недавно гордость страны, символ ее единства, сегодня стар и слаб, не способен к решительным действиям.

Время от времени роняя слезу, он пассивно наблюдает за тем, как распадается нация, теша себя иллюзией, будто управляет большой и дружной семьей, при этом прекрасно понимая, что обманывает только самого себя. Переход после его смерти всей полноты

власти к канцлеру Адольфу Гитлеру, который автоматически станет президентом, не более чем формальность.

Гитлер становится фюрером.

Ночь с 29 на 30 июня 1934 года — это так называемая «ночь длинных ножей». Гитлер понимает, что власть его не может быть прочной, пока он не приберет к рукам армию, в которой командные посты сохраняются за старой прусской военной аристократией. Ему нужна сделка. Такая сделка с армейским начальством достигнута, но Гитлеру придется заплатить за нее дорогой ценой: ликвидировать СА, то есть бригады штурмовиков, которые помогли ему прийти к власти, уничтожить главари СА, и в первую очередь Рёма.

Рём всегда рядом с Гитлером, начиная с «пивного путча» (Мюнхен, 1923), больше, чем друг, брат. Но он мешает достижению договоренности с армией, и Гитлер лично заботится о ликвидации друга и брата.

В ту же ночь слетают и другие горячие головы. Накануне предстоящей резни главари СА отправляются на отдых в маленькую баварскую деревушку, где проводят время в шумных оргиях и развлечениях. Там их и уничтожают эсэсовцы.

В конце 1934 — начале 1935 года Гитлер заключает последнюю из своих сделок — с промышленной буржуазией, то есть с семьей Крупп. Отныне он сосредоточивает в собственных руках деньги и пушки. А через несколько месяцев, присоединив Саарскую область, сделает первый шаг к войне.

Крупная промышленная буржуазия, вызвавшая к жизни силы зла, через несколько лет и сама станет их жертвой. Но судьба ее была решена уже между 1933-м и 1934 годами.

\* \* \*

Никогда еще в новейшей истории преступление не было так легко осуществимо и ненаказуемо, как в тот период. Государство охотно прибегало к преступлениям, а из сознания его граждан как будто совсем выветрились те нравственные законы и принципы, которые вырабатывались веками цивилизации. То было время, когда тщеславные и жестокие люди вставали на путь преступлений для достижения своих личных целей. И вот из Германии тех лет, за которую каждый живший в ту пору немец несет личную ответственность, родится Германия концлагерей.



\* \* \*

Почему мы обратились к истории семьи? Потому что нарождающаяся немецкая промышленная буржуазия создавала новые большие семьи — промышленную аристократию, которая шла на смену земельной аристократии. Эти семьи росли и строили свое могущество на феодальных еще представлениях, управляя гигантскими фабриками и заводами так, будто это были герцогства и маркграфства. А отношения в самой семье строились на авторитарных династических принципах, требующих беспрекословного подчинения «старшему», что создавало благоприятную почву для интриг и кровавых преступлений.

Кроме того, избранный нами жанр вписывается в классическую литературную традицию и должен вызвать в памяти скандинавские саги.

Однако, хотя подобные литературные ассоциации придают силу и масштаб нашему повествованию, истинная его атмосфера, та, которую мы стремились воссоздать, — чисто немецкая и по времени более близкая к нашей истории, — вагнеровская атмосфера. Она ощущается даже в названии фильма — *Götterdämmerung*<sup>1</sup>.

Для нас было очень важно, чтобы сцены трагедии ощущались как неотвратимое стихийное бедствие, разлив Рейна, например, или разрушительное пламя, пожравшее Валгаллу и похоронившее под развалинами храма утомленных богов из вагнеровской легенды.

Это атмосфера тотального разрушения, или, как писал Роллан о последней опере Вагнера «Кольцо Нибелунгов», — потеря воли к жизни, неудержимое стремление к смерти, мучительная потребность в разрушении и саморазрушении.

\* \* \*

А теперь от литературно-исторического комментария перейдем к изложению сюжета фильма.

Разумеется, материал, настолько богатый фактами и историческими событиями, культурными и художественными реминисценциями, может быть окончательно детализирован только в сценарии. Здесь же мы попытаемся, не ограничиваясь простым пересказом сюжета, набросать общий контур этой истории, наметить наиболее важные драматические узлы, дать характеристики основных персонажей.

---

<sup>1</sup> Гибель богов (нем.).

И еще. Мы свели рассказ в четыре блока, или четыре акта, которые позволяют точнее расставить смысловые акценты, лучше понять значение персонажей, заострить ситуации и как бы подчеркнуть, выделить каждую фазу драмы.

Кроме того, это помогает придать нашему повествованию торжественный тон классической трагедии, хотя действие происходит в XX веке: современная легенда, корни которой уходят в темную и далекую старину.

Итак, персонажи и сюжет.

### Главные персонажи

*Фридрих Брукман.* Главный герой. Ему чуть меньше сорока. Умен, талантлив, энергичен и честолюбив. Прекрасный организатор. Поэтому Старик, глава семейства, очень его ценит и поручает самые сложные, самые щекотливые задания в концерне семьи Эссенбек. Он тщеславен и мечтает в один прекрасный день возглавить всё дело, но не только об этом. Брукман — сын одной из умерших сестер Старика — президента административного совета, — которая в свое время не очень удачно вышла замуж, поэтому в детстве ему не раз приходилось испытывать унижения. Однако ему удалось выбиться благодаря своим способностям, врожденному отсутствию комплексов, напористости и агрессивности. Он готов на все, вернее, почти на все; но пока еще что-то мешает ему окончательно пренебречь некоторыми нравственными законами и принципами.

*Софи Брукман.* Жена Фридриха. Принадлежит к аристократической баварской семье, из тех, что выдвинулись во времена религиозных войн. Владеет наследными землями и замком в окрестностях Мюнхена, и потому в соответствии с представлениями пруссаков и северных немцев она — южанка, чуть ли не «латинянка», (и действительно, в ее жилах течет итальянская кровь). Красива, горда и честолюбива, даже в еще большей степени, чем ее муж. Ее характер, воспитание, происхождение уже давно помогли ей преодолеть те сомнения, которые пока еще мешают Фридриху развернуться в полную силу. Софи вышла замуж по любви и любит самозабвенно. Однако для нее их брак — мезальянс, и потому она постоянно побуждает его действовать, требуя в награду за свою беззаветную любовь и слепое обожание славы, успеха, власти.

*Иоахим фон Эссенбек.* Дядя Фридриха, дряхлый старик, который правит огромным семейно-промышленным кланом, как собственным королевством. В его руках — большая часть пакета акций,

и потому он может принимать самые важные решения, даже не ставя в известность родственников — членов Административного совета. Теперь он очень стар, страдает чуть ли не всеми существующими на свете болезнями и, кроме того, навсегда сломлен несчастьем, обрушившимся на него много лет назад, — гибелью на фронте, во время первой мировой войны, единственного сына Томаса. Томас погиб как герой, и теперь все члены семьи должны чтить его память. И они чтут, тем более что его гибель на войне, в которую семья внесла свой вклад тысячами пушек, облегчает чувство вины от сознания, что ее благосостояние нажито на крупных военных поставках.

*Амалия фон Эссенбек.* Невестка старого Иоахима. Совсем юной она вышла замуж за его сына, который вскоре погиб на фронте как герой, и родила от него сына Мартина. Оставшись вдовой, она фактически была лишена материнских прав: мальчика воспитывал Старик, и, разумеется, не лучшим образом. Это серая, безвольная, незаметная женщина, молчаливая хранительница семейных тайн. Она всегда в черном, никогда не улыбается, пытаясь всеми силами убить в себе остатки женственности и привлекательности. Единственная ее обязанность — быть жрицей в семейном храме, хранительницей материального и духовного наследия героически погибшего мужа. И тем не менее у нее есть любовник — такое же, как она, бесполезное и незаметное существо, неудачник, живущий при семье. Окружающие этого как будто не замечают, стремясь лишь к тому, чтобы их отношения оставались в тайне, не были предметом разговоров за неприступными стенами дома Эссенбеков.

*Мартин фон Эссенбек.* Сын Амалии и погибшего Томаса, единственный прямой наследник старого Иоахима. Ему исполняется 21 год, но с таким же успехом ему можно дать и 15 и 85. Он по-детски назойлив. Порочный и озлобленный, но его злоба какая-то вялая, старческая и одновременно сатанинская. Он кажется глупым и в то же время опасным, экзальтированным и равнодушным, пронизательным и тупым. После смерти деда он унаследует большую часть пакета акций, но власть ему как будто не очень нужна. Скорее всего, он переложит ответственность на кого-нибудь другого, а сам будет, как и прежде, разъезжать по Европе со своими лошадьми — единственная его настоящая страсть, — высоко, как говорится, держа знамя германского конного спорта, не менее почетное, чем знамя немецкого патриотизма. Он часто бывает пьян, у него сомнительные, экстравагантные друзья, в том числе и из низших слоев общества.

*Куце.* Это дальний родственник, у которого вообще нет акций. Он родился в бедной семье и воспитывался в доме Старика, но тот руководствовался не столько жалостью или великодушием, сколько желанием убрать подальше с чужих глаз представителя семьи, который не делает ей чести. По профессии он врач, но, как человек слабый и малоспособный, он в ней не преуспел. И более того, оказался замешанным в каком-то профессиональном скандале, который Старик срочно замял. С тех пор он тихо и незаметно живет при семье, так же тихо и незаметно заменяя павшего героя войны в постели кухни Амалии. Он личный врач старого Иоахима, здоровье которого, а вернее, жизнь, поддерживает десятками медицинских ухищрений. Ненавидит Старика, ненавидит других членов семьи, ненавидит свое положение в доме и себя самого, но он слишком слаб, слишком труслив, слишком подобоострастен, чтобы отстаивать свое достоинство, которого у него к тому же нет.

*Константин фон Эссенбек.* Сын младшего брата Старика и потому носит ту же фамилию. Ему около пятидесяти. Тучный, любит поест. Опытный и талантливый предприниматель. Владеет частью акций, приблизительно такой же, как кузен Фридрих, его главный соперник. Конечно, он не политик, но напрямую связан с некоторыми главарями СА, с их боевыми товарищами. Дружба с ними ему выгодна, так как укрепляет его позиции и может пригодиться в нужный момент, особенно теперь. Он уже извлек из этой дружбы некоторую пользу и надеется извлечь еще. Вдовец, и у него есть сын Гюнтер.

*Гюнтер.* Ему 17 лет. У него несколько отсутствующий и рассеянный вид, но на самом деле он очень наблюдателен. Любит читать, спорить, увлекается тем, что Эссенбеки всегда презирали. Он вообще не похож на них. И его отец Константин переживает эту непохожесть как предательство. Гюнтер прилежно изучает в колледже гуманитарные науки. Он может далеко пойти, но вряд ли на предприятых Эссенбеков. Держится спокойно, сдержанно, но видно, что он очень эмоциональный и впечатлительный. Характер у него мягкий, податливый, но в своих увлечениях он проявляет страстность и непреклонность. Может быть, под влиянием атмосферы в колледже, а может быть, потому, что и сам он по натуре спорщик, только Гюнтер все время спорит с отцом, особенно когда разговор заходит о нацизме. И все-таки он очень привязан к отцу (мать он почти не знал), хотя и ведет себя с ним немного задиристо и дерзко, как будто со старшим братом. И конечно, глубоко переживает его

недостатки. Единственный в семье человек, с которым он находит общий язык,— дядя, Герберт Тальман.

*Герберт Тальман.* Принадлежит к английской ветви семьи. Живет в Англии, приезжает только на ежегодные заседания совета и на семейные торжества. Его доля в акциях минимальна, но ему вполне этого хватает, чтобы жить безбедно. Его связи с семьей становятся все менее прочными. Ему не нравятся разговоры в доме Эссенбеков, он не любит Гитлера. Предпочитает спокойную и тихую жизнь, людей, которые умеют слушать и уважать чужое мнение. Очень любит музыку. Будучи любителем, вполне профессионально играет на виолончели. Симпатизирует молодому Гюнтеру и часто приглашает к себе в Англию, стремясь отдалить его от отца, которого в свою очередь раздражает их дружба. Он женат (жену зовут Элизабет, и она полностью разделяет его склонности и увлечения), имеет дочку Арабеллу, шести лет.

*Ашенбах.* Дальний родственник Иоахима фон Эссенбека. Он довольно молод, образован, экстравагантен. Любит декламировать стихи, но способен от чтения стихов неожиданно переходить к решительным и жестоким действиям. Однако больше всего на свете он любит рассуждать о насилии, находить ему философские и исторические оправдания. На окружающих смотрит с иронией и презрением, а когда говорит, ощущение такое, будто он провоцирует своего собеседника. Буквально засыпает слушателей цитатами из Фихте и Гегеля, Ницше и Вагнера, и все только для того, чтобы сделать вывод, что нацизм — неизбежное следствие великого прошлого. Ашенбах — гитлеровец, но на свой особый лад, как будто находит в этом единственно для себя возможную форму сосуществования с окружающим миром. Свои предположения он выдает за реальные факты, о событиях, которые еще только должны произойти, говорит как об уже свершившихся. Играет аллегориями, намеками, постоянно каламбурит и умеет придать своим словам таинственное очарование пророчества.

### Сюжет фильма

Хроника того времени: горит рейхстаг.

Президент Гинденбург ужинает в клубе с вице-канцлером Папенем. А Гитлер, уже ставший канцлером, в гостях у своего верного соратника Геббельса. Первые двое пребывают в своем обычном состоянии полного неведения. А двое других с тревогой и нетерпением ждут «радостную весть».

Вечер 27 февраля 1933 года. Суббота. Бравые берлинцы, только

что пережившие великий экономический кризис и решившие взять реванш в жалком подобии «парижской жизни» с ночными празднествами и шампанским, собрались во множестве поглазеть на пожар.

Это был последний день Веймарской республики.

\* \* \*

Автомобиль выехал из города, бодрствующего в разгар ночи, и направился на юг, в сторону Баварии.

На фоне мелькающего за окнами машины пейзажа бегут титры. Фильм все еще черно-белый, сделан под хронику тех лет. Постепенно, наплыв за наплывом, мы оказываемся среди заснеженных гор: это Баварские Альпы. Начинает светать, когда автомобиль по узкой, петляющей между деревьями аллее въезжает в густые заросли.

И исчезает среди деревьев, как будто проглоченный ими.

Когда кончаются титры, он вновь выныривает из темноты огромного парка. Ощущение такое, будто машина выехала из одного повествования и въезжает в новое. В этот момент появляется цвет.

Машина останавливается у входа в старинный замок. Из нее выходят два усталых, заспанных человека. Это Фридрих и его кузен Константин.

Утро. 28 февраля 1933 года.

## **Часть первая**

### *Смерть Иоахима фон Эссенбека*

Действие происходит в родовом замке Софи Брукман и окрестностях. Утро 28 февраля — вечер 1 марта.

Внешний вид замка такой же, как много веков назад: суровый и одинокий, словно гнездо орла. Вокруг траурной каймой раскинулся густой лес. Вдали проступают заснеженные пики Баварских Альп.

Внутри здание перестроено и способно обеспечить полный комфорт большому числу гостей. Однако старинная темная мебель на фоне недавно отремонтированных стен напоминает о временах давно прошедших и довольно мрачных.

В столовой царит оживление. Повинуясь строгим и четким командам дворецкого, суетится прислуга. Сегодня замок принимает гостей. Вечером будет большой ужин, за столом соберется вся семья во главе с Иоахимом фон Эссенбеком.

Повод для встречи — день рождения будущего наследника Иоахима, Мартина, ему сегодня исполняется 21 год. Однако известно также, что во время ужина Старик, который очень плох и нуждается в помощнике, наконец-то назначит вице-президента. Кто же этот счастливец? Уж конечно, не молодой, пустоголовый Мартин. Его день еще придет, но не сегодня. Он пока не внушает доверия. Ашенбах тоже неподходящая кандидатура на «папский престол». Экзальтированный, блаженной гитлеровец, и к тому же у него мало акций, как и у английского кузена Герберта Тальмана. Итак, выбор должен пасть либо на Фридриха, либо на Константина. Первый, может быть, умнее, лучше образован, но зато второй — старше и опытнее.

Оба кузена-соперника только что приехали из Берлина, где заключили выгодную сделку с французскими банкирами. Им удалось заручиться солидной финансовой помощью, которая позволит расширить производство. И кроме того, это значит, что их предприятие на хорошем счету у европейских партнеров.

Еще не все гости прибыли.

Кроме кузенов и Софи, хозяйки дома, прямо из колледжа уже приехал Гюнтер, сын Константина, а также и английские родственники — Герберт с женой Элизабет и маленькой дочкой Арабеллой. Старика и его свиту ожидают только утром. Нет пока и Ашенбаха.

Раннее утро. Гюнтер еще спит. Английские кузены спускаются к первому завтраку. Софи в своей комнате.

Выйдя из автомобиля, Фридрих и Константин сразу расходятся.

Константин идет к сыну, чтобы разбудить его, как всегда, грубоватыми ласками, потом собирается немного освежиться, прежде чем приступить к своему традиционному обильному завтраку. Фридрих сразу проходит к жене.

Софи ждет его. Они с большой страстностью предаются любви. Несколько дней разлуки показались им вечностью.

Софи расспрашивает его о поездке в Берлин. Она хочет знать все: как он съездил; было ли ему трудно; достаточно ли решительно он действовал; был ли удачливее кузена. Бросается в глаза любовь Софи к Фридриху, ее страстное желание всегда и во всем видеть его первым. Она надеется, что мужу повезет, что Старик назначит его вице-президентом. Но Фридрих сомневается: многие обстоятельства пока еще складываются в пользу Константина. Можно сказать, что они в равном положении.

В любом случае Софи покажет себя гостеприимной хозяйкой, и эта эпохальная встреча семьи запомнится надолго.

Сумрачный, молчаливый замок постепенно оживает. Простор-

ные залы заполняются шумом голосов, шагов, приветствий. Все звуки отдаются гулким эхом, как в пустой церкви.

Софи занята с прислугой. Юный Гюнтер, спустившись в столовую, присоединяется к английским родственникам и завтракает вместе с ними, заведя с дядей одну из своих обычных бесед, которая, как кажется, доставляет огромное удовольствие обоим. Фридрих отправляется на вокзал встречать Иоахима и его свиту. Они должны прибыть с минуты на минуту.

Пока все ждут Старика, приезжает Ашенбах. Никем не замеченный в предпраздничной суете, он медленно идет по залам замка, подолгу рассматривая со своей обычной иронической улыбкой каждую вещь.

Но вот он сталкивается с Софи и сразу произносит первый каламбур: наконец-то Старик решил назначить вице-президента. Значит, сам уже понял, что больше «там», чем «здесь». Он давно уже «там», только до сих пор не замечал этого.

Затем Ашенбах приветствует английских кузенов и Гюнтера, как всегда пытаясь смягчить неприязнь Герберта к мундиру, который он, Ашенбах, носит. В спор вмешивается и Гюнтер.

Наконец, появляется Константин, рвущийся утолить свой вечно волчий голод. Он холодно приветствует Герберта, не скрывая неприязни к нему и недовольства его дружбой с Гюнтером. Потом товарищески похлопывает по плечу Ашенбаха, но тот явно не разделяет его чувств: насилие — это одно, а грубое ухарство Константина — совсем другое. Странно: по сути, только их двоих в этой семье связывает хоть что-то общее — причастность к политике. А их встречи всегда заканчиваются спором. Правда, первым задирается Ашенбах, и не только из присущего ему духа противоречия или желания пооригинальничать.

Разговор достаточно оживленный, но ощущение такое, что дается он всем с трудом. Да и приветствия тоже выглядят фальшиво. Но самыми холодными, самыми враждебными рукопожатиями всегда обмениваются Гюнтер и Фридрих. Вот и сегодня утром Гюнтер тоже очень быстро отдернул руку, вызвав у Фридриха неловкость и даже растерянность, — чувства, которые он всегда испытывает перед этим мальчиком, хотя и относится к нему с пренебрежением.

\* \* \*

Наконец, появляется «кортеж президента». Гости ждут на лужайке перед замком. Софи как хозяйка дома стоит первая. Почти неразличимые за деревьями и кустами — слуги, готовые в нужный момент молча и незаметно приступить к исполнению своих обязанностей.



Кортеж автомашин подъезжает к дому. Старик только еще собирается выходить, но остальные уже вышли. Вот они, люди свиты: серая, молчаливая Амалия, доктор Кунце и старая, иссохшая супружеская пара — личные слуги Иоахима.

Мартина, главного виновника торжества, пока нет. Он сказал, что доберется сам. Он любит разрушать чужие планы и, кроме того, обожает экспромты и розыгрыши.

Фридрих и доктор Кунце, оттеснив верных слуг Старика, помогают ему выйти из машины. Но сначала Иоахим должен освободиться от тяжелого пледа, укрывающего его колени. Вот он высовывает одну ногу, затем вторую. С большим трудом ему удается наконец выйти. Огромная широкополая шляпа совершенно закрывает маленький и узкий лоб; тяжелая шуба, толстый шарф, высоко обернутый вокруг шеи, мешает ему говорить.

Он не может сразу, как ему хотелось бы, добраться до своей комнаты. Придется сделать передышку. У входа на лестницу стоит кресло, чтобы он мог отдохнуть, прежде чем начать восхождение.

Софи и остальные родственники почтительно его приветствуют. Старик растерянно отвечает, кивая головой. Затем подзывает к себе Фридриха и Константина. Немного приспускает шарф, чтобы иметь возможность шевелить губами, хвалит их за удачную сделку, которую они только что заключили в Берлине. Очень хорошо, что удалось добиться финансовой поддержки французских банкиров, и особенно теперь, после поджога рейхстага, да еще на такую продукцию, которую производят они, — сталь. Фридрих объясняет, что может быть, как раз поджог рейхстага им и помог, потому что европейские банкиры любят давать деньги тем, кто умеет тушить пожары. А в наше время пожары в Европе лучше всего тушить с помощью пушек. Острота очень нравится Старика, и он, может быть, даже посмеялся бы ей, если бы у него были силы и если бы это не расценили как его очевидное предпочтение одному из претендентов. А он хочет до самого конца быть справедливым и беспристрастным. Ашенбах, как всегда, насмешливо наблюдает за этой сценой: он видит все.

Старик набрался сил. Он снова натягивает шарф и дает понять, что можно приступить ко второму этапу восхождения. Ему помогает Кунце. Родственники медленно поднимаются по лестнице вслед за Стариком. Слуги подходят к машинам, забирают чемоданы и сумки.

\* \* \*

Старик с явным облегчением входит в свою комнату. Он устал, дышит с трудом. В поезде ему так и не удалось сомкнуть глаз.

В комнате для него сервирован второй завтрак. Теперь он спустится только вечером, к обеду. Это важное событие, и он должен быть в форме. Все та же пара верных слуг помогает ему устроиться в кресле, укрывает пледом. Подбросив поленья в огонь, они уходят.

Теперь наступает очередь Кунце. Доктор (человек лет сорока пяти, маленький, вертлявый, услужливый) пичкает его лекарствами, которые только и поддерживают в нем жизнь. Затем садится напротив хозяина, чтобы читать ему газеты.

На этот раз Старик приказывает пропустить новости биржи. Он хочет знать все о поджоге рейхстага. И прежде всего, кто это сделал, бормоча себе под нос, что нетрудно догадаться.

Дверь в комнату приоткрыта. Кто-то, проходя по коридору, останавливается и прислушивается. Затем уходит.

Это Амалия, невестка Иоахима.

\* \* \*

День проходит в ожидании торжественного обеда. Всю первую половину дня Кунце, удовлетворяя любопытство Старика, читает ему газеты.

Элизабет возится с дочкой.

Амалия остается в своей комнате, из которой так больше и не выходит, как будто несет караул у портрета мужа-героя.

Софи наблюдает за хозяйственными приготовлениями.

Что касается мужчин (Фридрих, Константин, Ашенбах, Герберт и молодой Гюнтер), то они, как будто бросив вызов холоду и снегу, гуляют по парку.

Гуляющие вот так, все вместе, шумные и оживленные, со стороны они могут показаться компанией неразлучных друзей, не знающих ни зависти, ни обид. Но постепенно все заметнее становятся отчуждение и неприязнь, которые, как змеи, вьются между ними. И все-таки есть исключение: это Гюнтер и Герберт. Первый говорит, буквально захлебываясь от восторга; второй молча слушает, лишь изредка вставляя фразы.

Константин охотно бы вмешался, чтобы положить конец этой раздражающей его идиллии, но он слишком занят наблюдением за Фридрихом и Ашенбахом, чья беседа переходит на опасную почву.

Говорит этот кликуша-гитлеровец. Константин слушает его с недоумением. Фридрих, напротив, с трудом ориентируясь в потоке ироничных и двусмысленных фраз, всерьез пытается выискнуть в смысл того, что проповедует Ашенбах, упиваясь собственным красноречием.

Константин все больше замыкается в себе, становится еще подозрительнее и молчаливее. А Ашенбах тем временем витийствует:

в счастливые времена страницы истории остаются чистыми, потому что это периоды без конфликтов. Задумывается и как бы спрашивает сам себя: «Гегель или Фихте?» И сам же отвечает: «Конечно, Гегель, никаких сомнений». И смеется с таким видом, будто удачно пошутил.

Затем начинает говорить о войнах и насилии. «Охота на красных» в Альтоне, например, вызывает у него особые эмоции и становится поводом для очередного теоретического постулата: «Понимаешь, — говорит он Фридриху все с тем же насмешливым выражением лица, — все дело в том, что новое время освобождает от старой морали».

Фридрих подхватывает шутку и спрашивает: «Гегель или Фихте?» «Гитлер, друг мой, — отвечает Ашенбах. — Он и Гегель и Фихте, вместе взятые».

В этот момент обе группы сближаются, и Гальман, услышав последнюю фразу, вмешивается в разговор, обращаясь к Ашенбаху. «Поскольку ты все знаешь, — говорит он, — я хотел у тебя спросить, что Гитлер имеет в виду, когда говорит, что нельзя понять нацизм, не поняв Вагнера? Я, например, понимаю Вагнера и даже играю его, но не могу понять нацизм, а тем более сыграть». Только Гюнтер откидается на его шутку звонким смехом.

Вечереет. Пора возвращаться. Герберт вновь идет вместе с Гюнтером, который что-то возбужденно ему рассказывает. Следом за ними, досадливо морщась, идет Константин. Замыкают шествие Фридрих и Ашенбах. Фридрих интересуется рассуждениями Ашенбаха о железе и крови и поясняет: «Вы, деловые люди, — говорит он кузену, — заботитесь только о звонкой монете. Слова, символы, знаки не имеют для вас никакого значения... Так вот, если тебя это интересует, поставщики крови есть, мы станем донорами...» И сам смеется своей шутке. Затем, уже серьезнее, продолжает: «От вас нужно только одно — железо. И все». Остальные убыстряют шаги. Фридрих удерживает Ашенбаха, хочет остаться с ним наедине. Ему нужно о многом расспросить его, и неважно, что тот играет словами, кружит вокруг да около, изворачивается, потому что Фридрих наконец-то слышит то, что хочет услышать. «Безусловно, — говорит Ашенбах, — лишь одно небольшое усилие, и уже никто не сможет помешать таким людям, как ты, одержать верх». И дает понять, что у Фридриха будет поддержка, только надо поставить на верную карту. А в политике сегодня верная карта не Константин и СА, вовсе нет.

Фридрих вновь и вновь перебирает в памяти эти странные рассуждения: кровь и железо, устаревшая мораль, верная карта. Он взволнован и испытывает странное чувство, как будто избавился от

пут, постоянно сдерживавшего его табу. Стал сильнее, свободнее.

Они убыстряют шаг, чтобы догнать остальных. Ашенбах предупреждает Фридриха о возможной опасности и при этом явно намекает на Гюнтера. Фридрих потрясен: Гюнтер? Тот мальчик, который идет рядом с виолончелистом?

Дело в том, объясняет Ашенбах, что великие альтернативы отдалены от нас во времени и потому ускользают от внимания. Они принадлежат будущему. Ашенбах говорит это без своей обычной презрительной и коварной усмешки, его лицо обретает угрюмое и замкнутое выражение. Но Фридрих не замечает этого. Ему кажется, что его собеседник вновь унесся в мир своих странных фантазий и абстракций. Кроме того, уже совсем стемнело, и выражение страшного предчувствия, исказившее красивое лицо Ашенбаха, никто не сумел бы рассмотреть.

С этой минуты Ашенбах замыкается в себе и тоже идет молча. Только еще один раз он нарушит молчание, чтобы сказать Фридриху: «Через несколько часов ты станешь вице-президентом и не сможешь думать ни о ком другом, кроме этого ходячего трупа». При этих словах Фридрих чуть не подпрыгивает от радости.

\* \* \*

Вернувшись в замок, все еще потрясенный Фридрих спешит рассказать жене о странных предсказаниях Ашенбаха.

Софи чрезвычайно взволнована рассказом мужа. Вот оно, свершилось. Она знала, всегда знала, что так и будет. Фридриху должно было повезти. И она говорит об этом так, как будто все уже произошло,— так велика ее вера в него. Фридрих вынужден вернуть ее к действительности: только сегодня вечером они узнают, так ли это.

Но пророчество Ашенбаха уже пробудило богатое и страстное воображение Софи. Теперь она призывает мужа к решительным действиям. Он — самый смелый, самый сильный, он должен захватить власть. И делать это надо сразу, прежде чем другие приблизятся к трону Иоахима.

Софи решительна, как никогда. Она убеждает Фридриха, что в его грядущем назначении на вице-президентство нет никакой заслуги Старика, что он, Фридрих, ничем ему не обязан, так как давно-давно заслужил это право, а из-за Старика был слишком долго его лишен.

«Если бы Старик совсем ушел...» — заключает со вздохом Софи, и Фридрих понимает настоящий смысл ее слов.

Софи замечает, что, преодолев первое потрясение, Фридрих не

отбрасывает эту версию, но обдумывает, взвешивает, принимает к сведению.

Слова Ашенбаха уже пробили брешь в его «устаревшей морали», и теперь Софи расширяет эту брешь со всем пылом своей неистовой и тщеславной любви. Для Фридриха это своего рода подтверждение туманного предчувствия, которое всегда жило в нем, но в котором он не решался признаться даже самому себе.

И больше они об этом не говорят. То ли не умея облечь в слова свои мысли, то ли не решаясь высказать даже друг другу то, что задумали. Как будто слова тяжелее, труднее, страшнее их замыслов.

Они расходятся, так и не доведя разговор до конца, бросив его на полуслове. Но, видя, что они подавлены, что они оба будто под тяжестью непереносимого бремени, мы понимаем: между ними все сказано, и достаточно одной искры, чтобы случилось то, что еще вчера казалось невозможным.

\* \* \*

И вот наконец наступает долгожданный час. Однако до сих пор нет Маргина, виновника торжества.

Старик уже готов взорваться, когда полупьяный молодой человек входит в столовую в сопровождении своих странных друзей, которые кланчат у него деньги, издеваются над ним и одновременно заискивают, презирают его и боятся, потому что он может похоронить их под грудой золотых марок.

Эта пестрая компания приводит всех в замешательство. Но сегодня день рождения Маргина, и никто, включая Старика, который питает слабость к внуку, не чувствует себя вправе мешать несурьезному парню справлять свой праздник, как он хочет.

Гости идут к столу. Вновь составляется маленький кортеж, который вызывает ироническую улыбку Ашенбаха. Софи провожает Иоахима к его месту во главе стола. Фридрих ведет под руку вдову Эссенбек. Константину приходится сопровождать английскую кухню. Гюнтер, с шутивным видом человека, который хочет подчеркнуть «огромную» разницу в возрасте, церемонно ухаживает за маленькой Арабеллой. Остальные идут поодиночке.

Целые шеренги слуг помогают гостям занять места за столом. Издали кажется, что официанты прислуживают невидимкам. Стулья с высокими спинками совершенно скрывают гостей. Мы слышим лишь позвякивание приборов и звон бокалов, как будто за столом озорничают гномы. Слуг так много, что, даже несмотря на прибытие неожиданных и незваных гостей Маргина, некоторые из них оказываются без «клиентов». Они неподвижно стоят за высокими спинками массивных кресел. Выступая вперед, чтобы налить ви-

на, сменить прибор или тарелку, они тут же снова возвращаются на место. С избранной точки съемки мы видим только слуг, и в то же время их как бы и нет, такой у них отсутствующий, бесстрастный вид. Ничто, даже мировая катастрофа, не может поколебать их невозмутимость. Но зато мы ощущаем присутствие тех, кого не видим: Иоахима фон Эссенбека и других гостей, их молчаливо-напряженное ожидание.

В этой комнате все солидно, добротное, все массивно и несокрушимо. Ножки стола могли бы выдержать гору; бокалы тяжелые и прочные, как танки; серебряными приборами с трудом орудует маленькая Арабелла. Все эти вещи существуют уже бог знает сколько времени. Но и люди, живущие среди столь прочных и долговечных вещей, постепенно тоже начинают ощущать себя вечными.

Все молчат. Молчит Старик, молчат остальные. Даже Ашенбах понимает, что ему лучше помолчать. Но вот друзья Мартина, не привыкшие к подобным церемониям, начинают перебрасываться шуточками, от которых бледнеет старый Иоахим. И Мартин, который старается не отстать от них, сегодня выглядит особенно жалким. Старик трижды стучит вилкой по тарелке, и — кто знает, по какой таинственной причине, — это послание доходит до шумных незнакомцев. Снова наступает тишина.

С этой минуты затянувшийся ужин превращается в молчаливый диалог взглядов.

Глаза Фридриха все время в движении. Он смотрит на Старика: что тот решит, что скажет, когда заговорит? Смотрит на жену, которая терзается теми же вопросами. Потом на Ашенбаха, как бы прося подтверждения его неожиданному предсказанию. Константин тоже вопросительно посматривает на Ашенбаха: уткнувшись в тарелку, он украдкой следит за этой игрой, пытаясь на лету перехватить добрую для себя весть. Но Старик пока молчит, и гости даже не решаются есть, настолько велико напряжение.

А вот Иоахим наоборот. Именно он, давно уже приговоренный только едва прикасаться к пище, сегодня вечером ест с удовольствием и аппетитом. Утренняя усталость прошла. Он хотел быть в форме, и он в форме. Он всех держит в руках. Решение у него в кармане, он знает, кто будет вице-президентом, а кто останется в дураках, кто проведет бессонную ночь победителя, а кто — побежденного. Но он растягивает удовольствие, забавляется, играет на нервах.

Взгляд Фридриха случайно падает на двух перезрелых любовников. Однако, этот Кунце! Он, кажется, начинает пользоваться доверием Старика. Смотрит на Амалию. Они ведут себя как два блудливых и скрытных подростка, вызывая отвращение и неприязнь.

Молчаливый диалог глаз продолжается. Все устали от бессмысленного ожидания. И в этот момент Иоахим говорит: «Я назначаю Фридриха вице-президентом».

Он говорит это очень тихо, как бы про себя, но все слышат. Никто не смотрит на победителя, все взгляды обращены на побежденного.

Напряженная пауза. Старик продолжает есть, как будто по ошибке поменялся желудком с Константином. Затем спрашивает: «Вы слышали?»

Этот вопрос служит окончательным сигналом. Константин первым встает и идет поздравлять Фридриха.

Он бледен и подавлен.

\* \* \*

Ужин закончен. Кофе пьют в другом зале. Гости встают с огромных кресел. Мы видим их издали, и они как бы возникают из небытия, освободившись от беспокойства и напряжения, которыми были прикованы к креслам с высокими спинками.

На этот раз никаких кортежей. Только Софи, так как это входит в ее обязанности хозяйки дома, сопровождает Старика. Остальные, как будто по молчаливому сговору, ждут, пока Фридрих и Константин выйдут из комнаты. И они по странной случайности выходят вместе. Родственники смотрят на них с интересом, как будто от столкновения этих двух противоположных полюсов может возгореться искра.

Фридриху и Софи так и не удалось поговорить. Но если бы и удалось, это вряд ли прибавило бы что-либо к и без того стремительной роковой развязке. Более того, слова, которые так тяжело проносить и еще труднее слушать, только опошляющие самые грандиозные идеи, разряжают напряжение. А без напряжения невозможно совершить ни одного настоящего, и тем более необычного, поступка.

Взгляды Софи и Фридриха постоянно встречаются, подолгу задерживаются друг на друге. Выражение лица Софи то решительное и грозное, то мягкое и покорное. Фридрих чувствует, что сдается. Оборачивается к Ашенбаху. Тот улыбается, как бы говоря: все так просто, только протянуть руку...

Уже поздно. Все по очереди целуют Иоахима, желая ему спокойной ночи. Затем приходят старые, преданные слуги и уводят хозяина. Но Иоахим зовет Кунце, который бросается вслед за ним. В спешке врач толкает Фридриха, и тот проливает ликер, который держит в руке. Кунце извиняется, достает из кармана носовой пла-

ток и собирается вытереть пятно. Взгляд у него заискивающий, но одновременно злой и подлый. Фридрих удерживает руку Кунце, который при этом склоняется чуть-ли не до земли. Фридрих машинально смотрит на руку врача, и его осеняет неожиданная идея. Взгляд почти автоматически встречается со взглядом жены: это как откровение, которым они спешат поделиться друг с другом.

Старик зовет: «Кунце! Кунце!»

Но Фридрих все еще удерживает его руку. «Иди,— говорит он врачу,— я жду тебя в библиотеке».

Едва ли не впервые в жизни Фридрих обращается к нему. Раньше он его просто не замечал.

Фридрих отпускает руку Кунце, и тот бежит к хозяину.

Фридрих подходит к Софи и говорит ей только одно слово: «Да».

\* \* \*

Мартин в гостиной. Он пьян, а это настолько тягостное и мучительное зрелище, что присутствующие спешат поскорее оставить его и разойтись по своим комнатам. Тем временем Кунце приходит в библиотеку к Фридриху. Он смотрит на него как на нового хозяина, которому, еще далеко до старческой дряхлости Иоахима. У Фридриха тяжелая рука и пугающе крепкая хватка.

Теперь Фридриху предстоит подыскать нужные слова. Его план из туманной идеи стремительно превращается в реальность. Но с этим червяком, который ненавидит Старика и мечтает отомстить ему за все свои прошлые унижения, договориться совсем трудно.

Кунце не способен вербовать союзников, самое большее, на что он способен,— найти хозяина, и, может быть, другого такого случая ему больше не представится. Соучастие в преступлении не слишком для него дорогая цена, когда руководит им такой человек, как Фридрих.

\* \* \*

Верные слуги помогают Старика раздеваться. Руки и ноги Иоахима потеряли всякую подвижность. Это все равно что раздевать труп, вернее, обряджать для гроба.

Когда церемония раздевания заканчивается и Старика укладывают в постель, входит Кунце со своим обычным уколом. Во всяком случае, так думает Иоахим.

Кунце готовится выполнить свою работу. Он даже не волнуется. Очевидно, чувство мести совершенно заглушает в нем голос совести



и позволяет с легкой душой совершить то, о чем он всегда мечтал. Теперь наконец-то он может убить.

\* \* \*

Утром верные слуги Иоахима приносят печальную весть. Замок бурно пробуждается. Все потрясены.

Однако Мартина добудиться невозможно. Он спит беспробудным сном. И встанет лишь днем. Медицинское заключение Кунце все принимают очень спокойно, как должное. Иоахим умер от старости.

Но Константин как-то странно поглядывает на Фридриха. И Мартин, когда спускается вниз, все еще сильно заспанный, тоже посматривает на Фридриха с подозрением. Потом он отзывает его в сторону и говорит: «Теперь тебе придется заботиться обо всем, дядя... И здесь, и на фабрике. Распоряжайся всем по своему усмотрению, как будто меня нет. И извинись, пожалуйста, перед остальными, но я никак не могу остаться на похороны».

И он возвращается к своим лошадям, в то время как другие родственники собираются в семейной капелле замка, чтобы воздать Иоахиму последние торжественные, но холодные почести.

\* \* \*

Вечером Фридрих и Софи возвращаются в свою спальню. Они в трауре. Им столько всего нужно сказать друг другу, но впечатления, эмоции, замыслы мешают говорить. Фридрих не очень уверен в себе. Его призывает к твердости ее ясный, решительный взгляд.

Они ласкают друг друга, лихорадочно предаются любви.

## **Часть вторая**

### *Вся власть Фридриху*

Действие происходит на территории сталелитейных заводов Эссенбеков и в маленькой баварской деревушке 28—30 июня следующего года.

Феодалный размах, с которым Иоахим фон Эссенбек, этот старый барон от промышленности, управлял своими обширными владениями, ощущается даже в том, как выглядят заводы, в окружающем пейзаже. Огромные ангары составляют единое целое со зданиями, где расположены квартиры хозяев и управляющих, представляя собой подобие могучей крепости. К главным зданиям жмутся приземистые жилища «рабов», словно ищут защиты под сенью гос-

подской цитадели. Весь этот промышленный комплекс находится на окраине какого-то провинциального городка, одного из тех, что рождаются, растут и обретают форму по образу и подобию своего прародителя — промышленного предприятия, вызвавшего их к жизни и остающегося источником их существования.

Пейзаж мрачный, безрадостный, как в аду. Это впечатление усугубляют языки пламени, которые даже по ночам вырываются из заводских труб, свидетельствуя о наличии мощных печей и топков.

\* \* \*

Идет заседание административного совета. Странное заседание — монолог Фридриха. Вот уже целый год он фактический хозяин предприятия. Мартин все время в разъездах и оставил ему свой мандат на случай голосования. Если бы не это обстоятельство, у Фридриха, пожалуй, не было бы никаких преимуществ перед Константином, который располагает приблизительно таким же пакетом акций.

Он излагает свой достаточно смелый проект: продолжать использовать иностранный капитал, договориться с правительством о серии военных поставок. Откровенно намекает на возможное соглашение между правительством и промышленниками, между правительством и армией. Исходя из грядущих перемен, предлагает соответствующим образом ориентировать производство, особенно выгодное сегодня для тех, кто имеет счастье производить сталь.

Ашенбах слушает его доводы со своей обычной странной улыбкой. Время от времени он встречается взглядом с Фридрихом, который как будто ищет у него одобрения и поддержки. Константин мрачнее тучи. Когда Фридрих намекает на возможность соглашения между правительством и армией, он тоже ищет глазами Ашенбаха, стремясь понять, участвуют ли в игре, и если да, то каким образом, его могущественные друзья из СА. Константин нервничает, понимая, что должен действовать как можно скорее, добиться от своих друзей помощи и поддержки, пока они еще чего-то стоят. И потом, есть еще Герберт Тальман... Это тоже шанс.

\* \* \*

Герберт, как всегда, приехал с семьей и, как всегда, поселился в квартире, принадлежащей фабрике. На этот раз он хочет продать свою долю акций и готов уступить их быстро и без шума, лишь бы скорее порвать отношения с этой семьей, которые начинают все больше тяготить его. Константину удастся сорвать свой куш: он покупает пакет акций Герберта и, таким образом, может оказаться

в лучшем положении, чем Фридрих. Если его соперник лишится го-  
лоса Мартина, то Константин получит позицию превосходства.

После совета Фридрих отчитывает английского кузена за про-  
дажу его части акций. Герберт объясняет, что продал акции Кон-  
стантину не ради его самого, так как относится к нему не лучше,  
чем к Фридриху, но ради Гюнтера, в надежде, что, когда придет  
его время, он сумеет ими правильно распорядиться.

Вот уже второй раз — сначала Ашенбах, а теперь еще и этот  
юродивый — говорят ему о Гюнтере как о человеке, с которым надо  
считаться или придется считаться в недалеком будущем. Фридрих  
испытывает досаду и изумление. Досада его усиливается, когда  
Гюнтер заходит на фабрику, причем не за отцом, а за Гербертом,  
чтобы позвать его на их обычную беседу-прогулку. Мальчик выну-  
жден поздороваться с Фридрихом, но, как всегда, делает это через  
силу, с непроизвольным отвращением. Фридрих чувствует себя  
уязвленным, а пожав ему руку, физически ощущает, что перед ним  
враг, который в один прекрасный день станет для него опасен.

\* \* \*

Вечером, когда члены семьи собираются все вместе, прислушав-  
шись к словам Гюнтера, а говорит он то же, что и Герберт, не похо-  
жее на то, что думают остальные, — не немецкое, враждебное духу,  
царящему в семье, — Фридрих приходит в еще большее смятение.  
Теперь он смотрит на этого мальчика, которого до вчерашнего дня  
просто не замечал, как на чудовище. Это монстр, с которым невоз-  
можно никакая договоренность, никакие компромиссы, и, если он  
придет к власти, его нельзя будет ни держать в узде, ни контроли-  
ровать.

Константин тоже, хотя и по другим причинам, обеспокоен пове-  
дением Гюнтера. Он чувствует, что теряет его, и решает вмешаться.  
Гюнтер в том возрасте, когда с одинаковым энтузиазмом бросаются  
в противоположные крайности, особенно если его умело подтолк-  
нуть. Поэтому он попытается, сломив сопротивление сына, взять  
его с собой на уик-энд в Баварию.

И Гюнтер в конце концов соглашается, хотя эти каникулы с от-  
цом не вызывают у него большого восторга, особенно накануне  
экзаменов. Единственное, что его утешает, — предстоящая после  
экзаменов поездка в Англию, к любимому дяде Герберту. Именно  
Гюнтер называет место — а, собственно говоря, почему он должен  
это скрывать, — куда они собираются поехать с отцом. И Константин  
бросает на него грозный взгляд, как будто он проболтался. Это за-  
мечает только Фридрих и понимает, что услышал что-то важное.

Зачем Константин едет в баварскую деревушку, Фридрих узнает от Ашенбаха, как всегда намеками.

Там сейчас отдыхают некоторые главы СА. Очевидно, Константин хочет заручиться их помощью и поддержкой в борьбе со своим соперником.

Фридрих и Ашенбах отходят в сторону. Фридрих стремится узнать побольше, а главное, хочет выведать, что там произойдет. Он уже научился извлекать из болтовни Ашенбаха нужную информацию. Информацию, которая в то же время сохраняет таинственное очарование пророчества.

«Сделка между канцлером и армией заключена,— объясняет Ашенбах,— и старый Гинденбург благословляет это чудо со своего смертного ложа».

Фридрих интересуется, какую цену заплатит за это Гитлер.

«Дорогую,— насмешливо отвечает Ашенбах,— очень дорогую: «плоть от плоти своей»». И зловеще улыбается.

Фридрих добивается от него и другого, более ясного ответа, который звучит уже как прямая подсказка.

И он, Фридрих, может заплатить такую же цену, а взамен получить большие выгоды. Сейчас как раз подходящий момент с помощью расправ, осуществляемых государством, свести свои личные счета, не так ли? И разве он, Фридрих, который посредством военных поставок добьется того, что огромные прибыли потекут в карманы государства, не имеет права смешать свои личные интересы с общественными, тем более что они совпадают? Но пока это всего лишь домыслы. Точно он знает только одно: в баварской деревушке сейчас происходит что-то очень важное, намеки Ашенбаха не оставляют никаких сомнений.

Семья нацистов сводит счета. В четырех стенах своего дома. Не на жизнь, а на смерть. Может быть, подобного случая больше не представится: достаточно лишь возложить на них сведение и его счетов с Константином. Надо действовать, и действовать с максимальной решимостью.

Вернувшись к себе, Константин и Гюнтер, между которыми установилось дружеское перемирие ввиду предстоящего уик-энда, кончают тем, что ссорятся всерьез. И это случается с ними впервые.

Мальчик перебирает свои книги, решая, что взять с собой в Баварию (близится время экзаменов), когда вдруг из толстого тома выскальзывают какие-то листки. Окно открыто, и порыв ветра, подхватив листки, кружит их по комнате, словно бабочек. Гюнтер пытается поймать их, но это не так-то просто.

В комнату входит отец, и тайное становится явным. Это листовки с антинацистской пропагандой, распространяемые студентами.

Они — одни из немногих в Германии, кто еще сопротивляется проникновению нацизма в немецкую школу.

Между отцом и сыном происходит бурная стычка. Константин, как всегда, сразу начинает кричать и ругаться. Но вскоре понимает, что это бесполезно: юношески гибкий ум сына инстинктивно отталкивает все то, что для него, Константина, — Евангелие. И тогда он пытается его переубедить. Но чтобы переубедить Гюнтера, нужны аргументы, а у этого мальчика аргументов, конечно же, гораздо больше, чем у его отца. В конце концов Гюнтер говорит, что не поедет с ним.

Константин уходит в свою комнату, но ему так и не удастся сомкнуть глаз. Он возвращается к сыну. Набрасывается на него со своими обычными ласками: похлопывает по плечу, ерошит волосы, шуточно замахивается, как будто хочет ударить, а потом нежно тычет кулаком в худую мальчишескую грудь. Не надо ни о чем думать, ни о чем спорить, нужно только, как всегда, играть, и тогда они снова станут отцом и сыном. Конечно, искусственное возвращение к чудесным временам детства не может длиться долго. Достаточно пустяка, чтобы все рухнуло. Но ведь и Гюнтер, чувствующий себя чужим и одиноким в семье, которую перестал понимать, нуждается иногда в небольшой передышке. И потом, он любит отца. И снова соглашается поехать с ним в Баварию. Отец обещает ему быть терпимым. Успокоенный Константин идет спать. Он доволен и совершенно уверен в том, что за два дня в Баварии найдет нужные доводы, чтобы переубедить Гюнтера, перетянуть его на свою сторону.

\* \* \*

Ночь. Фридрих поверяет Софи тайну, которую ему открыл Ашенбах. Ему нужна помощь, и жена, как всегда, поддерживает его. Разумеется, ему следует это сделать. Константин очень опасен. Он ненавидит Фридриха, пытается обойти его, увеличив свою долю акций. И он навсегда останется опасным соперником. Константин, будь он на его месте, не стал бы колебаться, а он и в самом деле в один прекрасный день может оказаться на его месте.

Этот довод становится решающим. Фридрих использует предоставленную ему возможность. Более того, двойную возможность: отец и сын попадутся в одну ловушку. Тот, кто мешает ему сегодня, и тот, кто будет угрожать завтра: соперник, который путается у него под ногами, и эта пугающая, как Страшный суд, встреча с будущим, которую предвещают ему чистые и беспощадные глаза Гюнтера.

Внезапно Фридрих ощущает, что начинает бояться будущего

даже больше, чем настоящего, и что главный его враг — Гюнтер, именно он, а то, что в одну с ним ловушку попадетя и Константин, — тем лучше.

Софи думает иначе. Объект ее ненависти — Константин, тот, кто мешает карьере мужа сегодня, тот, кто стоит на пути величия и славы Фридриха. Фридрих подходит к телефону, набирает номер, просит о немедленном свидании. Софи ласкает его, целует: он кажется ей все более сильным, все более красивым, все более близким.

Маленькая живописная деревушка, приютившаяся у подножия Баварских Альп.

Городок кажется оживленным от присутствия молодых людей и военных, что придает ему студенческий и одновременно воинственный вид.

Константин и Гюнтер, которые выглядят как туристы, приехавшие сюда отдохнуть, ходят по улицам и переулкам, буквально забитым штурмовиками. В душе мальчика начинает шевелиться досада и закрадывается туманное подозрение относительно истинной цели уик-энда. Это подозрение окончательно укрепляется, когда отец предлагает ему подождать его на полигоне, где бравые юноши в мундирах СА упражняются в стрельбе, наполняя долину грохотом выстрелов, а сам с озабоченным выражением лица возвращается в отель.

Но у Гюнтера нет больше сил спорить, снова уличать отца во лжи. Два дня пролетят быстро, потом экзамены, каникулы, поездка к дяде Гербергу, как освежающий душ.

А пока он рассеянно наблюдает за стрельбой. Вначале она кажется хорошо организованным соревнованием, но очень скоро превращается в беспорядочную бешеную пальбу. Оргия выстрелов, их оглушительное эхо в горах приводят стрелков в настоящее неистовство. Но эта игра, проходящая в атмосфере экзальтации, оставляет Гюнтера совершенно равнодушным. И с такими людьми отец хочет познакомить его сегодня вечером во время праздника! Вот они, те аргументы, с помощью которых Константин собирается вернуть себе сына.

\* \* \*

Константин доволен. Ему обещали помощь.

Поэтому он с восторгом участвует в вечеринке СА и насильно затаскивает сюда сына, который уже начал кое-что понимать. Поначалу это типичная солдатская вечеринка. Пиво, глупые шутки, сопровождающиеся громким хохотом. Играют военный марш. За-

тем кто-то решает спеть песенку, довольно двусмысленную и грубую, но делает это жеманясь, как будто стесняется солдатской аудитории. Так же «застенчиво» принимает первые поздравления.

Постепенно вновь заданный тон увлекает присутствующих. Начинаются танцы, переодевания—так что теперь вполне хватает «дам» для стольких симпатичных кавалеров.

Константин здесь просто гость, он не принадлежит к СА, но должен делать вид, будто ему веселее всех. И он пьет, развлекается, при этом незаметно наблюдая за Гюнтером.

Мальчик смущен, раздосадован. Именно отец, то, как он себя ведет, его распушенность коробят Гюнтера больше всего. Он чувствует, что отец стал ему совсем чужим.

Праздник достигает своего апогея и все больше становится похож на оргию.

Гюнтер хочет сказать отцу, что уезжает, что скоро экзамены и что ему лучше прервать уик-энд. Но Константин уже совершенно пьян, и, пожалуй, никогда еще подобное увеселение не имело более благодарного зрителя, чем он.

Гюнтер уходит, так и не сумев проститься с отцом.

\* \* \*

Вечеринка заканчивается на рассвете. И не потому, что кончилась выпивка, как это частенько случается в подобных случаях. Заканчивается она совершенно неожиданно.

Входят вооруженные эсэсовцы и сразу производят отбор: этого—туда, того—сюда. Не всегда легко установить, кому—куда. К тому же приходится искать настоящие лица под карнавальными масками и гримом.

Константину говорят: «Ты—сюда».

Константин понимает, что это значит. Он хочет объяснить, что случайно оказался здесь, но язык ему не подчиняется. «Это какая-то ошибка»,—с трудом выговаривает он и больше ничего не может сказать.

«Ты Константин фон Эссенбек?—спрашивают его.—Значит, все правильно».

Тех, кто пытается сопротивляться, убивают сразу. Тем, кому «сюда», говорят, что их повезут в Мюнхен, но совершенно ясно, что до Мюнхена их не довезут. Их начинают пересчитывать. Одного не хватает, и Константин, оказавшийся среди смертников, вздыхает с облегчением.

\* \* \*

Гюнтер давно едет в поезде. В вагоне он один. Светает. Наступает 30 июня. Через несколько часов в иностранных газетах появится сообщение об убийстве главарей СА. В Германии об этом станет известно значительно позднее. И Гюнтер одним из последних узнает, что и его отец, неизвестно по какой роковой ошибке, тоже был уничтожен среди них.

\* \* \*

Мы возвращаемся на завод. Вечер 30 июня. Фридрих празднует заключение договора о военных поставках. Собрались все члены семьи, в том числе и Герберт, чтобы в последний раз проститься с ними и уехать.

Хозяин дома притворяется, будто удивлен отсутствием Константина. Но при этом вопросительно смотрит на Ашенбаха, который утвердительно кивает головой, как бы говоря: «Все в порядке». Затем подходит к Фридриху и шепчет ему: «Плоть от плоти своей». Этот намек на Гитлера, уничтожившего своего лучшего друга Рема, окончательно успокаивает и даже смешит Фридриха. Он торопится поделиться своим веселым настроением с женой.

Тем сильнее его удивленис, почти ужас, когда вместе с Тальманом в комнату входит Гюнтер. Как будто он видит привидение. Гюнтер жив? Он уцелел? Неужели они его пощадили? Почему? Значит, он все знает и пришел сюда свидетельствовать против него? Почему же он молчит?

И только твердый взгляд жены возвращает ему самообладание.

Мальчик смотрит на Фридриха с вызовом. Он всегда так на него смотрит, питая к нему инстинктивную неприязнь. Но сегодня этот взгляд повергает Фридриха в ужас.

### **Часть третья**

#### *Бегство Гюнтера и месь Фридриха*

Действие происходит в окрестностях сталелитейных заводов и на берегу Травемюнде. 1 (утро) — 2 (закат) июля.

Гюнтер прощается с Гербергом, который через несколько дней уезжает в Англию, и, собрав свои книги, тоже отправляется на вокзал.

На вокзале суматоха, всюду бегают люди в коричневых рубашках. Избивают студентов, отбирают у них книги и тут же сжигают. Какие — неважно, главное — книги. У Гюнтера тоже выры-



вают сумку с книгами. Он все еще стоит там, растерянный и потрясенный, когда к нему подбегает дядя Герберт.

\* \* \*

Герберт уводит мальчика домой. Только теперь он узнает страшную правду: его отец убит, а сам он спасся совершенно случайно. Конечно, это ошибка. Но Гюнтер качает головой. Нет, это не ошибка. Отец не хотел, чтобы знали о месте их уик-энда. И теперь он вспоминает подозрительное и крайне заинтересованное поведение Фридриха, когда он, Гюнтер, произнес название местечка.

Гюнтер в отчаянии. Он хочет отомстить за смерть отца. Это страна, в которой убивают без суда и следствия, совершенно незаконно и безнаказанно. Подавленный горем, охваченный чувством мести, он жаждет крови Фридриха, хочет убить его.

Герберт взывает к его здравому смыслу. Нет, не так следует покарать Фридриха. Не с помощью другого преступления, исподтишка, только чтобы удовлетворить свою потребность в мести. Этим чувствам нельзя поддаваться. Он предъявит ему счет, но при свете дня, и именно такие люди, как Гюнтер, в один прекрасный день, пусть даже далекий, рассчитаются с ним за все. Но рассчитаются раз и навсегда, положив конец их преступлениям.

И вновь Гюнтер слушается Герберта. Они решают, что ему надо уехать, уехать незаметно. Гюнтеру грозит опасность. Он чудом спасся от гибели, но с минуты на минуту его могут начать искать.

Элизабет с девочкой пока останутся на несколько дней здесь, чтобы прикрыть бегство Гюнтера и Герберта. Надо, чтобы все думали, будто Гюнтер вернулся в колледж, а Герберт уехал по делам в Берлин. На самом деле они поедут в Травемонде и уже оттуда попытаются незаметно отплыть в Англию, чтобы избежать пограничного контроля.

\* \* \*

Квартира Брукманов. Ночь.

Софи не спит. Она боится уснуть: вот уже несколько дней ей снятся страшные сны. Лишь бодрствуя, ей удается сохранять решительность и твердость духа, необходимые для того, чтобы поддерживать и направлять мужа. Фридрих трусит. Гюнтер избежал смерти, и теперь он — источник опасности для него, Фридриха.

Вставить в последний момент, в суматохе имя парня и его отца в черные списки — конечно, это был ловкий ход, но, как выяснилось, ненадежный. А теперь невозможно требовать от эсэсовцев, чтобы они искали Гюнтера. Константина будут считать погибшим

в результате роковой ошибки. Удобный момент миновал. Гюнтера придется убирать другим способом. Теперь для Фридриха настала пора действовать, он не успокоится до тех пор, пока будет знать, что Гюнтер жив и в любой момент может свидетельствовать против него.

Софи советует ему пойти к Герберту. Либо они выдадут ему мальчишку, либо скажут, где он. Скажут, конечно, скажут, иначе у них будут большие неприятности, ведь они иностранцы.

\* \* \*

Фридрих будит Элизабет. Он очень возбужден, угрожает ей, кричит. Но она говорит, что ничего не знает. И, не сдержав гнева, обвиняет его в преступлениях и убийствах. Элизабет, всегда мягкая и сдержанная, обличает его с таким пылом и мужеством, которые в ней трудно было предположить.

Но Фридрих хочет знать, знать любой ценой. Уже не владея собой, он хватается за горло и сжимает, сжимает все сильнее, слыша в ответ лишь хрипы. Наконец он ослабляет хватку, и она падает за мертво.

В этот момент в дверях появляется заспанное личико маленькой Арабеллы, разбуженной криками. Новое преступление должно скрыть предыдущее. Фридрих без колебаний убивает снова.

На этот раз Ашенбах, разбуженный среди ночи, ничем не может помочь Фридриху и даже не пытается сказать ему ничего утешительного.

«Ты слишком требовательный клиент, слишком неудобный,— говорит он ему.— Выкручивайся сам. Если кто-то не должен ничего видеть и знать, он ничего не увидит и не узнает. Но на этот раз тебе придется действовать самому. Никто не сможет помочь тебе».

И все.

И вновь Софи помогает ему, подсказывает, как замять дело. К счастью, есть Кунце. Его час пробил. Такого типа, как он, можно обвинить в чем угодно. Нужно только, приставив пистолет к спине, довести его до двери Тальманов и убить на трупах Элизабет и девочки. А потом сказать: «Я услышал крики. Стрелял. Но было слишком поздно».

Кто усомнится в словах Фридриха? А об остальном позаботится Ашенбах.

\* \* \*

Фридрих идет в комнату доктора. Ненавистного соучастника первого преступления там нет. Тогда он идет к вдове.

Находит их в постели. Амалия с ужасом наблюдает за тем, как уводят ее бедного Кунце, может быть, чувствуя, что ей придется хранить еще одну семейную тайну. Она давно поняла, что в этой семье главный закон — молчание в пользу того, кто у власти.

Фридрих не боится. Он знает, что она ничего не скажет. Он пристально смотрит на Амалию, и она чувствует себя как под дулом револьвера.

\* \* \*

Вернувшись, он падает в кровать, совершенно обессиленный. Софи еще бодрствует. Она тоже устала, ей следовало бы отоспаться, но она не может себе этого позволить. Ей надо сохранять ясность ума, решительность, твердость духа, в которых ее главная сила. Если она заснет, то окажется во власти кошмаров, предчувствия смерти, которые будут ее преследовать и наяву.

А ей так нужны силы. Он протягивает руку к телефону, вызывает гестапо, говорит: «Преступление и наказание Кунце».

Еще только начинает светать, а следствие уже закончено и дело закрыто. В большом дворе хозяйского дома несколько человек в сопровождении полицейских выносят три гроба и торопливо грузят их в фургон.

Как раз в этот момент возвращается Мартин со своими цирковыми вагончиками, в которых возит по всему миру лошадей. Он отсутствовал почти целый год, и никто не ждал его. Еще более странный и отрешенный, чем обычно, он даже ни о чем не спрашивает, интересуется только, что за гробы. Имена Элизабет и Арабеллы вообще не вызывают у него никаких эмоций. Имя Кунце, напротив, приводит в странную эйфорию. Но он произносит только: «Ну и ну!»

Мартин гладит мать по голове. Она кажется сильно подавленной этой новой тайной, которую может доверить только сыну.

Юноша в хорошем настроении.

«Нас становится все меньше, а? — говорит он, продолжая гладить ее по голове. — Малюсенькая-премалюсенькая семейка. Теперь нам придется жить в мире. Мы подружимся, вот увидишь...»

И улыбается недоброй улыбкой.

\* \* \*

Травемюнде, пляж. Закат.

К берегу причаливает судно. Герберт и Гюнтер всходят на борт. Судно отплывает.

Вокруг все тихо и спокойно.

Они молчат. Переглядываются, пристально всматриваются в берег, от которого удаляются все дальше.

После длительного молчания Герберт говорит Гюнтеру, но тихо, как будто про себя: «Самое главное — не забывать, ничего не забывать».

На их лицах появляется необычное выражение. Как будто в спокойной водной глади, которая так близко и одновременно уже далеко от только что покинутого ими ада, они прозревают то время, когда настанет их черед действовать, говорить, свидетельствовать, обвинять, поведать всему миру правду, которую знают только они.

Может быть, именно это предчувствие омрачило лицо Ашенбаха в тот памятный вечер в Баварии, когда он намекнул Фридриху, что однажды ему придется ответить за все перед такими людьми, как Гюнтер. А пока мальчику остается только держать в памяти каждую вещь, каждое имя, каждый факт.

«Главное — не забывать, — повторяет Герберт, — главное — ничего не забывать».

## **Часть четвертая**

### *Конец Фридриха*

Действие происходит в родовом замке Софи в Баварии. Вечер, 8 ноября 1934 г.

Огромный стол, за которым в ночь, когда умер Иоахим, собралось столько людей, теперь кажется совершенно пустым. По одну сторону сидит Софи, по другую — Фридрих, в центре — Ашенбах. Они сидят молча, далеко друг от друга, едва прикасаясь к еде. Во всяком случае, первые двое, потому что Ашенбах как раз ест с аппетитом. Мы слышим лишь легкие шаги слуг, которых опять гораздо больше, чем сотрапезников. И эта диспропорция еще больше усиливает ощущение одиночества, которое испытывают Фридрих, Софи и Ашенбах, сидящие за пустынным столом.

Амалия, как всегда, не вышла, она осталась в своей комнате ждать Мартина, ведь он обещал, что они теперь всегда будут вместе.

Но Мартин нет, он в Мюнхене, где отмечается годовщина «пивного путча». В этом году организованы специальные празднества. Десять лет назад четверо разгоряченных пивом головорезов были избиты на улицах Мюнхена, а теперь вся власть в их руках. Несколько месяцев назад умер Гинденбург, и Гитлер стал канцлером, президентом. Он — фюрер.

С тех пор как Мартин вошел в «семью» нацистов, он усердно посещает их сборища и нравится этим людям. У него все преимуще-

ства перед Фридрихом: сын героя, внук знаменитого капитана сталелитейной промышленности, тупой, невежественный, всегда готовый сказать «да», как будто управление производством развлечение или игра.

Все это Ашенбах говорит Фридриху, как только Софи уходит в свою комнату. Он ему уже говорил, не так ли, что Фридрих слишком требовательный, слишком неудобный клиент. В конечном итоге он расчистил путь придурку, выиграл свое сражение для Маргина. Он, Фридрих, думал, что у него могущественные покровители, а был всего лишь игрушкой в их руках, и, надо сказать, довольно нескладной.

Намекает на последние события: численный состав армии увеличился, готовится оккупация Саарской области.

«Тебе больше не придется, — говорит Ашенбах на прощание, — планировать выпуск продукции. Это сделают и без тебя. Ты только должен давать много стали, очень много стали».

И Ашенбах уезжает к своим друзьям в Мюнхен.

Фридрих сидит на постели рядом с Софи, которая продолжает бороться со сном, обнимает ее. Софи остается совершенно безучастной. На ее лице уже лежит печать смерти.

\* \* \*

Для Фридриха это длинная, бесконечная ночь. Ашенбах сказал ему только эти жестокие и одновременно жалкие слова, и ничего больше, никаких новых предсказаний.

Он ощущает страшный груз одиночества, особенно теперь, когда и Софи покинула его, растратив все свои силы на отчаянную борьбу со сном.

Фридрих мечется по замку, поднимается на башни, всматривается в оголенные осенью деревья, в первые снежинки.

\* \* \*

Еще не рассвело, когда далеко в лесу он замечает огни факелов и слышит едва различимые голоса.

Фридрих вглядывается в темноту, пытаясь понять, что это такое, когда вдруг приходит служанка, чтобы сообщить ему страшную весть.

Его пронизывает дрожь. Потом медленно, не торопясь, он идет к жене, как будто заранее предвидел случившееся.

Он находит Софи в еще более глубокой летаргии, от которой она уже больше никогда не проснется, убитая тоской и страхом.

Он долго смотрит на мертвую жену. И даже не пытается понять, отчего она умерла, искала ли сама смерти.

Крики за окнами становятся все громче.

Фридрих снова возвращается к окну. Ему кажется, что лес ожил и движется на него. Из-за деревьев, кустов выходят люди-призраки и, покачиваясь, идут вперед, с трудом прокладывая себе дорогу. Их ведет Мартин. Кричит, как все остальные. Шатается, как все остальные.

\* \* \*

Мартин и его друзья, все в эсэсовской форме, шумной толпой врываются в замок, будят прислугу, переворачивают все вверх дном. Валяются по креслам и диванам, наполняя комнату бессвязными криками.

Среди них много девушек, они тоже в форме и ведут себя еще развязнее, чем мужчины. Нужна музыка! Как это, здесь нет музыки? Кто-то садится за пианино, все танцуют.

Шум адский. Некоторые парни и девушки затевают игру, которая больше похожа на драку. Тесно прижавшись друг к другу, сплетаясь телами, они валяются по диванам, катаются по коврам, переворачивая стулья и столики, опрокидывая вазы и безделушки.

Наконец, побежденные усталостью и алкоголем, разбредаются по углам дома и затихают.

Оставив жену на ее смертном ложе, Фридрих закрывает дверь спальни и медленно сходит вниз к незванным гостям. Он поочередно всматривается то в одного, то в другого, как будто ищет объяснений или новых пророчеств на этих разрушенных, стертых лицах.

Мартин бросается к нему, обнимает. Кричит, что они теперь всегда будут вместе, что он возьмет его с собой и они завоюют весь мир, что они самые счастливые и свободные на свете люди, что все это будет длиться тысячу лет, ни годом больше, но и ни годом меньше. Это уже точно установлено. Фридрих ошарашенно озирается по сторонам, как будто не узнает собственный дом.

Бивуак, который устроили здесь эти люди, все видоизменил. Кто-то начинает петь. Остальные подпевают. Это нацистский гимн, но его трудно узнать в таком исполнении. Каждый поет как может, кто во что горазд.

Фридрих совершенно подавлен, уничтожен этим нелепым пением и навязчивым присутствием ухмыляющихся дьявольских рож. Он смотрит на них с ужасом, униженный и беспомощный, как человек, оказавшийся во власти бесов, которых сам же и вызвал к жизни.

Гости поднимаются с пола, с диванов и кресел, при этом ползая

и карабкаясь друг на друга, шатаясь, идут к выходу и с тем же бес-  
связным, беспорядочным пением снова уходят в лес, изрыгнувший  
их несколько часов назад из своей пасти.

Но в сознании Фридриха эти безумные звуки постепенно скла-  
дываются в правильную мелодию, обретая нужный ритм и тональ-  
ность. И вот уже, сметая все на своем пути, мощно нарастают тор-  
жествующие звуки мрачного гимна-галлюцинации, в котором каж-  
дая музыкальная фраза звучит совершенно отчетливо и в унисон,  
исполняется с безукоризненной синхронностью, перебиваясь лишь  
бьющими по нервам паузами барабанной дроби, как ударами рас-  
тревоженного, ликующего сердца.

Друзья Мартина и сам он уже пропали среди деревьев, раство-  
рились в лесу, как будто унесенные этой гибельной песнью войны,  
и увлекли за собой наш рассказ, вернув его назад, к тем страницам  
истории, с которого он начинался на рассвете 28 февраля. И с этого  
момента фильм снова становится черно-белым.

\* \* \*

Кадры кинохроники. Саарский фронт открывается так же лег-  
ко, как ворота городских парков. Нацисты переходят границы  
с радостью слабоумных, в ореоле весело развевающихся знамен,  
в невинном трепете свастик.

Поверх этого изображения идут финальные титры.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

### [Сцена 1

Буржуазный дом. Интерьер. День. Коридор и дверь. Слышится многократно повторяющийся... звонок колокольчика. Пожилая женщина, явно прислуга, торопливо направляется к входной двери. Открывает. На пороге двое мужчин в темных костюмах. Прислуга вопросительно смотрит на незнакомцев, которые бесцеремонно входят в дом. Мужчины проходят вглубь, сбитая с толку прислуга следует за ними. Они достигают двери, открывают ее. Через открытую дверь мы видим кабинет. За массивным письменным столом, заваленным горами книг, сидит пожилой человек. Он отрывает голову от бумаг, с любопытством и удивлением снимает очки. Посетители вынимают пистолеты и стреляют. На какое-то мгновение жертва замирает, потом падает головой на стол.]<sup>1</sup>

### [Сцена 2

Загородная дорога вдоль Рейна. Натура. Ночь. На большой скорости мчится автомобиль. На заднем сиденье трое мужчин. Тот, что посередине, достаточно молод, он сидит неподвижно, глаза его широко открыты. Вскоре машина замедляет ход и останавливается. Двое на заднем сиденье выталкивают из машины того, что был между ними. Натура. Машина отъезжает, быстро набирая скорость. Неизвестный остается неподвижно лежать на земле, его глаза все так же широко открыты. Вдалеке вздымаются силуэты высоких труб, огромных и сумрачных строений, освещаемые огненными языками доменных печей.]<sup>1</sup>

### Сцена 3

Замок. Столовая. Интерьер. Вечер. Руки мажордома снимают с большого подноса, внесенного слугой, элегантный держатель для бумаг и ставят его рядом со столовым прибором на большой, роскошно сервированный стол. Держатель для бумаг выполнен в виде дра-

<sup>1</sup> Сцены, взятые в скобки, при окончательном монтаже не вошли в фильм.



кона, в пасть которого вложена карточка с именем гостя: барон Иоахим фон Эссенбек. Мажордом продолжает раскладывать на столе карточки, каждый раз беря их с подноса. Читаем другие имена: господин Герберт Тальман, баронесса Софи фон Эссенбек и т. д.

#### Сцена 4

Замок. Ванная комната в апартаментах Константина. Интерьер. Вечер. Ванна заполнена до краев. Из воды вырастает тучное и мокрое тело Константина.

Константин. Янек!

Молодой слуга кидается к барону. В его речи слышится иностранный акцент, в тоне — услужливость и фамильярность одновременно.

Янек. Вот он я, господин барон!

Янек начинает тереть ему спину нитяной рукавицей. Константин явно недоволен вялыми движениями слуги.

Константин. Давай же, ну, три сильнее!

Янек начинает действовать энергичнее, доставляя удовольствие своему хозяину.

...Все уже собрались?

Янек. Все? Нет, господин барон.

Константин. Кого нет?

Янек. Господина Брукмана и гауптштурмфюрера Ашенбаха, которые должны прибыть из Мюнхена.

Константин. А старик... э-э... *(исправляясь)*... барон Иоахим?.. Он уже в гостиной?

Янек. Господин барон Иоахим в своих апартаментах, он готовится к обеду, и другие тоже.

Константин знаком приказывает Янеку заканчивать и, собираясь выходить из ванной, спрашивает.

Константин. А мой сын?

Янек *(улыбаясь)*. Разве господин не слышит его?

#### Сцена 5

Замок. Смежные гостиные. Интерьер. Вечер. Звучит виолончель. Тильда, девочка лет десяти, отодвигает портьеру и высовывает голову. В смежной гостиной семнадцатилетний Гюнтер намеревается еще раз сыграть на виолончели... адажио Баха. Девочка, помявшись, переступает порог и подходит к юноше. Шепотом окликает его:

Тильда. Гюнгер! Гюнгер!

Гюнгер замечает ее, отрывается от виолончели, улыбается. Затем возвращается к своим занятиям, проигрывая снова только что звучавшие такты, но Тильда знаком просит его остановиться. Гюнгер отодвигает инструмент и смычок, поднимается. Тильда берет его за руку и вместе с ним выходит из музыкальной гостиной.

Гюнгер. Что ты хочешь?

Тильда. Идем... идем со мной...

Гюнгер. Ну, что ты хочешь?

### Сцена 6

Замок. Лоджия и гостиная, расположенная под ней. Интерьер. Вечер. Девочка и юноша выходят на лоджию, которая располагается над гостиной для приемов, где слуги под руководством энергичной гувернантки расставляют кресла перед небольшой сценой, закрытой занавесами.

Тильда. Видел?

Гюнгер (*с видом превосходства*). Все как в прошлом году, Тильда, ни больше ни меньше.

Тильда. Да, только в прошлом году я была среди зрителей, а вот сегодня вечером... (*она пожимает плечами*)... если не забуду свою роль...

Гюнгер (*шутливо*). Это будет великий дебют! Завтра твое имя появится во всех газетах!

### Сцена 7

Замок. Комната Мартина. Интерьер. Вечер. Красиво уложенный белокурый парик снимают с головы манекена. По ковру разбросаны пара лаковых туфель на высоком каблуке, широкополая шляпа из черного бархата. Неразборчиво говорят двое. Сдавленный смех.

### Сцена 8

Замок. Комната барона Иоахима фон Эссенбека. Интерьер. Вечер. Перед огромным барочным зеркалом, достойным короля Людовика XIV, старый барон Иоахим фон Эссенбек с помощью слуги оправляет складки фрака. Затем барон оборачивается и устремляет взгляд в угол комнаты, где расположен комод, уставленный фотографиями. Барон подходит к комоду, берет к руки рамочку, в которой слегка выцветшая фотография офицера, пилота войны 14—18

годов. Он подносит портрет к губам. Целует его. Затем любовно ставит на прежнее место.

Иоахим. Так будет хорошо, спасибо... спасибо...

Старый слуга проводит щеткой, и оба выходят.

### Сцена 9

Замок. Апартаменты Элизабет и Герберта. Интерьер. Вечер. В своей комнате Элизабет почти закончила приготовления к обеду. Из-за двери, ведущей в комнату Герберта, до нее доносится возбужденный голос мужа.

Голос Герберта. Компромисс сегодня, компромисс завтра — и в один прекрасный день мы даже стульев своих не найдем.

Элизабет (*пытаясь переменить тему*). Да, дорогой! Я почти готова. Ты же знаешь, какое большое значение придает дядя Иоахим пунктуальности! А сегодня особенный вечер!

Герберт появляется на пороге. Ему не удается застегнуть манжеты.

Он протягивает руку жене.

Герберт. Ты не могла бы мне помочь?

Элизабет принимает за первый манжет.

Элизабет. Любовь моя, если ты не будешь стоять смирно, я не смогу...

Герберт. Спасибо, дорогая. Нет... Нельзя всегда и во всем соглашаться. Эти люди не из порядочных. Чем больше их кормишь, тем они голоднее.

Элизабет принимает за второй манжет, а Герберт распаляется.

Элизабет (*ласково*). Сокровище... Вот уже сорок лет дядя Иоахим ведет наш корабль, и делает это твердо и умело.

Герберт (*с иронией*). Умело! Ты выбрала точное слово. Любезность — либералам, комплимент — национал-социалистам. Он благоволит и ко мне, и к Константину...

Элизабет. Герберт, сейчас ты не прав. Никогда дядя Иоахим не питал нежности к «этому господину»...

Герберт. Потому что он сноб... Если бы Гитлер не был сыном таможенника и кухарки, барон фон Эссенбек уже давно бы ринулся в его объятия.

Элизабет (*улыбаясь*). Да, я знаю это. Но ты должен признать, что он всегда прислушивался к тебе, а национал-социалистам никогда и марки не дал.

Герберт. Он не делал этого только потому, что скуп.

Элизабет нежным поцелуем прекращает дискуссию. Герберт смеется и меняет тему.

Герберт. А что девочки?

Элизабет возвращается к туалетному столику, чтобы завершить свой грим.

Элизабет. О, они так прелестны, ты увидишь. Я думаю, они будут очень волноваться. Иди сюда, пойдём посмотрим, готовы ли они. Пойдем, Герберт...

Герберт. Я готов.

Он поднимается и направляется к двери. Слуга протягивает Герберту носовой платок, который тот кладет в верхний карман.

### Сцена 10

Замок. Широкая парадная лестница. Интерьер. Вечер. По лестнице спускается гувернантка, держа за руки двух сестренок, Тильду и Эрику, 11 и 8 лет. Девочки одеты просто, но элегантно, в их длинные белокурые волосы вплетены одинаковые красные банты. Они по очереди читают строчки английского стихотворения.

Гувернантка. Тильда...

Тильда (*первое четверостишие на английском*).

Гувернантка слушает, наклонами головы подчеркивая ритм.

Эрика (*пробормотав несколько английских слов, умолкает*).

Гувернантка (*в отчаянии*). Нет, нет, нет, все сначала...

Потом сама начинает подсказывать... (*стихи на английском*). Эрика подхватывает.

Эрика (*продолжает читать стихотворение на английском языке*).

Гувернантка, вздохнув, продолжает спускаться по лестнице вслед за девочками.

### Сцена 11

Замок. Гостиная. Интерьер. Вечер. Гувернантка останавливается на пороге гостиной и как бы «выпускает» девочек. Тильда и Эрика, порхая, направляются к старому Иоахиму, который уже устроился в своем кресле. Две правнучки подлетают к нему, по очереди делают книксен, целуют руку.

Иоахим. Подойди сюда. Спасибо, спасибо, золотце... Малышка моя...

Тильда. Поздравляем, поздравляем, дедушка Иоахим.

Стоя на пороге гостиной, гувернантка подобострастно кланяется барону.

Гувернантка. С днем рождения, господин барон.

## Сцена 12

Замок. Комната Константина. Интерьер. Вечер. Константин продевает в петлицу смокинга знак отличия СА.

Константин. Янек!

Под бдительным оком Янека с удовлетворением смотрится в зеркало.

## Сцена 13

Замок. Коридор. Интерьер. Вечер. Герберт и Элизабет идут по коридору. Они торопятся, боясь опоздать. Проходя мимо закрытой двери, они слышат... смех юноши и женщины.

Элизабет (*Герберту*). Вот двое... закрылись и смеются.

## Сцена 14

Баварский пейзаж. Натура. Ночь. По дороге, круто петляющей между горами, покрытыми темными еловыми лесами, на большой скорости мчится автомобиль. За рулем — Фридрих, рядом с ним молодой человек в черной форме офицера СС — это Ашенбах. Разговор между ними продолжается.

Фридрих. С самого рождения она была окружена людьми, которые твердили ей: ты самая умная, ты самая богатая, тебе все завидуют, ты — баронесса фон Эссенбек. Так могу ли я просить ее стать госпожой Брукман? Женой какого-то там директора завода, носящего ее имя?

Ашенбах. Какой-то там директор — но ведь это не предел. Ты пользуешься доверием дяди Иоахима. Ни Герберт, ни Константин не принимают без тебя ни одного решения. Не кажется ли тебе, что это уже кое-что?

Фридрих. Ну разве что кое-что... Но для Софи этого недостаточно. Понятно, что я определенную карьеру сделал, однако в конечном счете я всего лишь один из их служащих. Видишь ли, если бы даже мы решили пожениться, я бы одним махом потерял и доверие и симпатии барона фон Эссенбека. Ему нравится держать ее подле себя как неутешную вдову возлюбленного сына... героя...

Ашенбах. Идиот!

Фридрих. Ну и, по всей видимости, меня бы немедленно уволили.

Ашенбах. Нет, Фридрих, ты ошибаешься. Сегодня даже он,

с его десятью тысячами рабов, работающих на его заводах, со всеми его миллионами, с его замками, уже не так всемогущ, чтобы вышвырнуть тебя вон. Потому что сила — это мы, а мы хотим, чтобы ты оставался там, где ты есть. Представится случай, и ты поднимешься еще выше...

Фридрих с любопытством смотрит на него, Ашенбах смеется. Смеется и Фридрих.

Фридрих. У кого же я должен украсть место? У Герберта? Ашенбах улыбается, оставляя вопрос без ответа. Неожиданно, за одним из поворотов, в вышине, среди лесов, неприступный, как Валгалла, вырастает замок. Мужчины смотрят на него, и на мгновение их беседа обрывается.

Затем Фридрих продолжает.

Фридрих. Герберт должен уйти, и это ни для кого не секрет. Его враждебность к национал-социализму уж слишком откровенна. Но Константин...

Ашенбах обрывает смех.

Ашенбах. Константин? Он действительно кажется тебе столь значительной фигурой?

Фридрих. Ну, он член СА, он близок к самому Рёму...

Машина въезжает на большую площадь перед замком и, приближаясь к воротам, замедляет ход.

Ашенбах. Тяжелая промышленность нуждается в таких людях, как ты. Наш канцлер питает слабость к тяжелой промышленности.

Машина останавливается. К ней подходит слуга, чтобы открыть дверцы. Прежде чем выйти, Ашенбах дотрагивается до руки Фридриха.

...Во всяком случае, все, о чем я говорил... относится не к Константину.

## Сцена 15

Замок. Гостиная. Интерьер. Вечер. На маленькой импровизированной сцене Эрика и Тильда читают стихотворение.

Эрика и Тильда (*последние строки стихотворения на английском языке*).

В центре первого ряда кресел сидит Иоахим; справа от него Элизабет; слева — Константин; по одну сторону Герберт и Гюнтер; по другую — гувернантка. Позади толпятся слуги, которые после каж-

дого выступления усердно аплодируют. Затем вновь воцаряется тишина. Иоахим, обернувшись к Элизабет, говорит шутливо.

Иоахим. Ты думаешь, мне следовало бы их вызвать на «бис»? Элизабет (*в таком же шутливом тоне*). И не один раз, но все же не рискуй просить их об этом.

Иоахим с любовью кладет свою руку на руку Элизабет.

Иоахим. В таком случае я вынужден отказаться.

Из-за сцены появляются девочки, за ними следует гувернантка. Они подходят к родителям и деду.

Элизабет. Эрика!

Иоахим. Какая же ты стала умница! Очень, очень хорошо... В самом деле, молодец! Теперь садитесь рядом со мной. И большое спасибо. И вы, фройлейн, тоже молодец...

Константин. Молодец! Очень хорошо...

Тем временем на сцене появляется Гюнтер. И сразу же приступает к исполнению соло для виолончели.

## Сцена 16

Вестибюль замка. Интерьер. Вечер. Слуга поднимается по лестнице с багажом Ашенбаха и Фридриха; другой слуга помогает им снять плащи.

Ашенбах (*Фридриху*). Ты сам установил себе рамки. У тебя слишком много амбиций, и ты озабочен только карьерой. Софи это не понравится.

Слова Ашенбаха неприятны Фридриху. Мужчины направляются к гостиной, из которой доносятся звуки виолончели Гюнтера.

Ашенбах. Тебя так беспокоят Герберт и Константин, что ты забываешь о более важной персоне, чем они,— об Иоахиме.

Фридрих ошеломлен, Ашенбах продолжает наступление.

Ашенбах. Неужели ты не понимаешь, что сегодня в Германии всякое может случиться, даже самое невероятное? И это только начало, Фридрих...

Он уже почти у порога гостиной. Ашенбах на миг задерживает Фридриха.

Ашенбах (*цитирует с иронической высокопарностью*). «Частная мораль мертва. Мы — общество избранных, которым дозволено все...» Это слова Гитлера, дорогой кузен... И тебе тоже следовало бы подумать над ними... (*Со странной улыбкой.*) Сегодня ночью, например.

Мужчины входят в гостиную.

## Сцена 17

Замок. Гостиная. Интерьер. Вечер. Гюнтер завершает свое превосходное выступление. Аплодисменты и комментарии.

Иоахим. Прекрасно, Гюнтер, великолепно. Мне очень понравилось. Сердечное спасибо.

Иоахим жестом подзывает внука, а сам тем временем выражает свое восхищение Константину.

Иоахим (*Константину*). Я знаю, что для тебя все это не имеет никакого значения, но у твоего сына подлинный талант к музыке. Гюнтер возвращается на свое место рядом с гувернанткой. Фридрих и Ашенбах приветствуют старого барона и рассаживаются. Константин делает жест, словно говоря: ну что ж я могу с этим поделать? Затем хлопает по плечу сына, будто желая сказать: прекрасно, прекрасно, но почему бы тебе не выучиться чему-нибудь полезному?

Старик пожимает руку внука.

Фридрих. Добрый вечер...

Иоахим. О-о-о!

Ашенбах. Добрый вечер, дядя...

Иоахим замечает вновь прибывших гостей и едва уловимым движением руки отвечает на их приветствие. В этот момент слуга, который продвигался вперед на цыпочках, чтобы не помешать исполнению номера, подходит к Константину, склоняется и шепчет ему что-то на ухо. Константин поднимается и, сделав полупоклон в сторону Иоахима, торопливо направляется в глубину гостиной, к выходу.

Константин. Прошу простить меня. Телефон.

Пристальным взглядом Ашенбах провожает Константина. Тщедушный пианист, невидимый из партера, начинает аккомпанемент. Шепот между присутствующими тотчас смолкает. Все с большим любопытством смотрят на... открывающийся занавес. Теперь на сцене сидящая верхом на стуле женская фигура, точная копия Лолы из «Голубого Ангела». Ее ноги, открытые до бедер, затянuty в черные прозрачные чулки, на голове широкополая шляпа из черного бархата с вуалью, поднятой наверх. Она начинает петь характерным хриловатым голосом Марлен, почти без интонаций... Песня «Kinder, Neut'abend, da such'ich mir was aus»<sup>1</sup>. От неожиданности Иоахим беспокойно зашевелился в своем кресле. Взорвался громким хохотом Константин. Зааплодировали девочки.

<sup>1</sup> «Мальчики, сегодня я вас выбираю...» (*нем.*)



Вокруг, особенно среди слуг, воцаряется замешательство, слышатся несколько еле сдерживаемых смешков.

За портьерой, которая служит занавесом, лицо женщины. Она необычайно красива, в ней чувствуется напряжение, но песню подставной Лолы она поет с удовольствием. Это Софи. Подставная Лола продолжает свое выступление, она поднимается со стула, выходит к зрителям, останавливается, широко расставив ноги, с видом наглым и вызывающим. Неожиданно голос Константина.

Константин. Тихо, пожалуйста!.. Тихо, пожалуйста..

Зрители оборачиваются к Константину, который, лавируя между креслами, говорит изменившимся голосом.

Константин. В Берлине горит рейхстаг!

Все вскакивают, заговаривают одновременно. Остаются сидеть только Иоахим, напряжение и скованность которого выдают волнение, и Ашенбах, который совершенно не выглядит удивленным. Поскольку подставная Лола не прервала своего номера, Герберт кричит ей.

Герберт (*громко*). Ну хватит! Пожалуйста! Прекрати!

Подставная Лола останавливается. Смотрит на Герберта с раздражением и обидой.

Константин. Пожар начался полчаса назад. Бесспорно, это заговор... Впрочем, кажется, виновник, что естественно, уже арестован. Он голландец, член коммунистической партии...

Герберт (*иронически*). Конечно же, коммунист.

Константин (*продолжает с силой*). Второй преступник-коммунист, выступающий против правительства.

Иоахим с трудом поднимается из кресла, Элизабет и Гюнтер поддерживают его. Он медленно направляется к выходу. Остальные следуют за ним. Софи нагоняет Фридриха в центре гостиной. Фридрих целует ей руку, и оба, сопровождаемые Ашенбахом, выходят. На сцене, все так же широко расставив ноги, стоит подставная Лола, она смотрит вниз, на своих зрителей, спешно покидающих гостиную. Она так разгневана, будто пожар был затеян с единственной целью сорвать ее выступление. Она лениво стягивает с головы белокурый парик вместе со шляпой и бросает их на пол.

Перед нами юноша лет двадцати: это Мартин.

Мартин. Скопище идиотов!

## Сцена 18

Замок. Столовая. Интерьер. Вечер. За столом гости, сидящие в таком порядке:

Иоахим

Элизабет	Тильда
Мартин	Ашенбах
Эрика	Гюнтер
Фридрих	Гувернантка
Герберт	Константин

Софи

В начале сцены место Ашенбаха пусто. Обед начался недавно и проходит в напряженном молчании. Гости, подавленные общей тревогой, едят неохотно. Слуги проворно обслуживают их, меняют тарелки, наполняют бокалы. Разговор завязывается с трудом. Мы застаем его на неудачной реплике Мартина.

Мартин. Что за идея поджечь парламент именно сегодня вечером... (Иоахиму.) Не правда ли, дедушка? День рождения испорчен...

Вдруг слышится... шум шагов. Гости оборачиваются к двери... из которой появляется Ашенбах. Он садится на свое место, делает легкий наклон головой в сторону Иоахима, как бы вновь принося свои извинения. Потом замечает, что внимание всех присутствующих приковано к нему. Тянет время, прежде чем начать говорить.

Ашенбах. Это было мое командование из Берлина. Им пока не удастся погасить пожар... Все берлинцы высыпали на балконы и наслаждаются зрелищем.

Константин. Может быть, мне не следует оставаться здесь. Войскам СА приказано находиться в казармах.

Софи. Отчего ты так беспокоишься? Государственный переворот провалился...

Герберт (Константину, язвительно). В конце концов твой боевой пост не в Берлине. Во всяком случае, до сегодняшнего дня он был не там.

Константин бросает взгляд на Герберта.

Фридрих. Как бы там ни было, уже то обстоятельство, что зачинщики заговора обнаружены, доказывает...

Герберт (обрывая его). Какого заговора? Ясно, что это всего лишь предлог.

Софи (миролюбиво). Это необоснованное утверждение.

Константин. Утверждения Герберта слишком часто бывают необоснованны.

Ашенбах. Это провокация, пойти на которую могли только те, кто против правительства.

Герберт. Если и существует кто-то, кому для управления страной не нужен парламент, так это ваш канцлер.

Элизабет (с тревогой). Герберт, прошу тебя.

Герберт. Вся Германия знает о «черных списках». Теперь появился повод для обвинения оппозиционно настроенных людей, причем без суда и при закрытых дверях. И вся Европа смотрит!

Фридрих. Внутренний порядок Германии не может интересовать Европу.

Герберт. Какой внутренний порядок? Тот, что позволяет твоим друзьям врывать в дома, после чего исчезают люди?

Элизабет (*обеспокоена*). Герберт, прошу тебя!..

Герберт. Не ваш ли это Геринг посулил веревку и мыло врагам третьего рейха, чтобы повесить их?..

Константин. Ты теряешь голову, Герберт!.. Геринг подразумевал коммунистов... Может быть, и ты коммунист?

Герберт. Сегодня очередь коммунистов, а завтра?

Софи (*примирительно, но со скрытой злобой*). Не тревожься за завтрашний день... В Берлине уже сейчас есть кому об этом позаботиться... (*Ашенбаху*.) Не так ли?

Ашенбах. Ты замечательно сказала, кузина Софи... Единственная наша забота — чувствовать дядю Иоахима... (*таинственно*), даже если нынешняя ночь не похожа на другие.

Иоахим задувает свечи на торте. Все аплодируют. Поднимают бокалы, пенящиеся вином, пьют. Иоахим выглядит подавленным. Он обводит взглядом собравшихся, затем легко трижды стучит ладонью по столу, привлекая внимание. И пока он, неуверенно и нетвердо, произносит свою речь, все взгляды прикованы к нему.

Иоахим. Я уже давно собирался сказать вам то, что скажу сейчас. Драматические события, которые произошли в эти последние часы... вынуждают меня побороть сомнения... и неуверенность. (*После короткой паузы продолжает.*) Вы знаете, что все эти годы у меня была одна забота: поддерживать единство и престиж нашего дела. Поэтому я всегда стремился быть на уровне наших задач и нашего производства, приспособливая их к обстоятельствам... В годы войны, в мирные годы, в период кризиса... (*Он снова делает паузу.*) Герберт проявляет нетерпение. Иоахим замечает это и смущается. Затем снова начинает говорить. Пока Иоахим держит речь, мы наблюдаем за лицами присутствующих.

...Теперь же, в свете последних драматических событий, я полагаю, что было бы, как никогда, необходимо принять меры, которые бы защитили сталелитейные заводы Эссенбеков от возможного политического давления или от других, более серьезных неприятностей... Вы должны признать, что я никогда не благоволил к этому режиму... Вы все знаете, что у меня никогда не было и никогда не будет никаких отношений с *этими господами*.

Напряженное лицо Герберта. Понимающими взглядами обмениваются Ашенбах и Фридрих.

...Вместе с тем интересы завода.. (Иоахим обращает взгляд на Константина.) наша производственная деятельность вынуждают нас... поддерживать с этими людьми ежедневные контакты. Вот почему я ощущаю неизбежную необходимость иметь рядом человека, который этот режим приемлет, что могло бы гарантировать нам...

Герберт (с достоинством и решимостью). Некоторое время назад я подготовил все к отставке, Иоахим, если вы об этом хотите просить.

Иоахим (смушаясь). Я вынужден сделать это, Герберт, против своего желания и без абсолютной убежденности в правильности своего решения. Но сталелитейные заводы...

Герберт (прерывая его, пылко). Так или иначе, превыше всего. Ваше кредо всегда было таким. Вы даже сына своего послали на бойню, чтобы потом иметь право сказать: смотрите, Эссенбеки с одинаковым чувством производят на свет пушки и сыновей и с одинаковым чувством их хоронят!

Иоахим резко ударяет ладонью по столу, прерывая Герберта. Константин с угрожающим видом вскакивает. Элизабет сдерживает дыхание. Герберт же поднимается совершенно спокойно, смотрит в глаза Константину.

Герберт. Я поздравляю тебя, Константин... Ты будешь таким вице-президентом, какого мы заслуживаем...

Мужчины с вызовом смотрят друг на друга.

Элизабет. Идем, Герберт, прошу тебя...

Элизабет подходит к мужу и, нежно обняв его за плечи, ведет к выходу. Константин садится, но не на свое место, а на место Элизабет, справа от Иоахима. Просит вина для себя и для старого барона, затем подносит ему наполненный бокал, который Иоахим не берет. Тогда Константин дерзко ставит бокал перед ним. Поднимая свой бокал, он поворачивается к остальным гостям. Гости едва поднимают свои бокалы. Гюнтер неохотно участвует в тосте. Иоахим даже не поднимает глаз. Говорит только Константин с гротесковой торжественностью.

Константин. Надеюсь, я не повторю своего предшественника. (Смотрит на Фридриха.) Согласен, Фридрих? (Громко смеется.)

Фридрих отвечает ему улыбкой; затем смотрит на Софи, которая будто окаменела. Все пьют. Ашенбах, внимательным взглядом изучив присутствующих, пьет последним. Затем поворачивается к Фридриху. Мартин трижды стучит вилкой о стакан, будто от безделья. Затем в напряженном молчании, сковавшем стол, начинает

напевать вполголоса веселую песенку, уже звучавшую чуть раньше...

## **Сцена 19**

Замок. Гостиная. Апартаменты Софи. Интерьер. Ночь. Фридрих говорит отрывочно, его голос дрожит. Напротив него, в кресле —

Софи, она слушает Фридриха с напряженным вниманием.

**Фридрих.** Ты прекрасно знаешь, что, если Ашенбаху понадобится, он нанесет мне удар в спину... Но не сейчас. Сейчас он на моей стороне, на нашей, Софи. Герберт прав, это они подожгли рейхстаг, и Ашенбах, когда ехал сюда, твердо знал, что они это сделают и что их ждет успех. Он говорил о тебе, обо мне, об Иоахиме, о заводах. Мне же он хотел сказать совершенно иное. Он говорил мне: этой ночью тебе представится редкий случай, тебе придется решить, воспользоваться им или нет, быть ли тебе с нами или против нас...

Фридрих подходит к Софи, берет ее руку, сжимает.

**Фридрих.** Ты понимаешь, Софи? Они не могут внести Иоахима в «черные списки». Он все еще слишком значительная фигура. Герберта, может быть. Вероятно, Герберта. Этой ночью многое произойдет, и потеряет лишь тот, кто останется простым наблюдателем. Мне как будто доверили дело, тайную миссию. И если я возьмусь, если я воспользуюсь случаем, то взамен получу их поддержку. И не будет больше ни Герберта, ни Константина, ни Иоахима. Командовать буду я, я буду принимать решения. Ты и я, Софи. Софи какое-то мгновение молчит; ее рука конвульсивно отвечает на пожатие любовника.

**Софи.** Ну и что? Что ты решил?

Фридрих опускается перед ней на колени.

**Фридрих.** Это было бы первое решение, которое я принял бы, не посоветовавшись с тобой.

Софи притягивает Фридриха к себе, обнимает его, нежно лаская, шепчет на ухо.

**Софи.** Ты имел право сделать это, Фридрих. Даже если когда-нибудь придет время, когда я не сумею помочь тебе...

Фридрих отстраняется, чтобы заглянуть ей в глаза. Затем долгим поцелуем приникает к ее губам. Софи отрывается и страстно ласкает его.

**Софи.** Иди, иди. Иди до самого конца. Никто из них не имеет и половины твоих достоинств. Ты правильно делал, когда ждал, когда со всем соглашался, когда благодарил их. Но теперь заставь

их заплатить за это: сколько раз Герберт оттеснял тебя от дел, Иоахим унижал тебя... А Константин, который вечно делал вид, будто покровительствует тебе, опекает, ведет за руку. Он хуже их всех... Не бойся, Фридрих.

Фридрих сжимает ее лицо ладонями.

Фридрих. Я не боюсь... Но есть еще одно дело: убедить твоего сына подчиниться...

Улыбка едва мелькает на лице Софи.

Софи. О Мартине я позабочусь...

Затем следует пауза.

Софи. Я хорошо знаю Мартина, ему все безразлично... Сталелитейные заводы и «Роллс»... у него нет вкуса к подобным вещам, с ним не будет неприятностей... Оставь это мне.

## **Сцена 20**

Замок. Гостиная. Интерьер. Ночь. Тильда вбегает в пустую гостиную. Останавливается: ей не удастся никого найти. Вдруг голос.

Мартин. Бум!

Тильда подпрыгивает. Оборачивается: из-за портьера показывается Мартин. Тильда бежит к нему, чтобы поймать. Мартин, сделав вид, будто игра проиграна, позволяет себя схватить.

Тильда. Выиграла, я выиграла! Эрика, входи! Мы выиграли!

Мартин. Эрика... Эрика, где ты?

Тильда. Эрика!

Мартин. Эрика!..

Эрика. Я здесь!

Из-под стола вылезает Эрика, подходит к сестренке и Мартину. Мартин поднимает ее на руки и выносит в смежную гостиную. Тильда идет за ними. Они подходят к столу, и Мартин заставляет Эрику отвернуться.

Мартин. Ну, ты ведь хорошо спряталась? Теперь твоя очередь водить... Поворачивайся, вот так. И теперь быстро считай до ста.

Мартин с Тильдой снова выходят. Он берет девочку за руку и вместе с ней идет прятаться. В нерешительности оглядывается, затем нацеливается на рояль, покрытый гобеленом. Эрика, едва шевеля губами, быстро считает в уме. Вслух она произносит только последние три цифры, словно отчеканивая их.

Эрика. Девяносто восемь, девяносто девять, сто.

Снимает повязку, оглядывается вокруг. Никого.

Мартин. Эрика, пора...

## Сцена 21

Замок. Библиотека. Интерьер. Ночь. Напряженное лицо Гюнтера... Громкий развязный смех. Гюнтер стоит перед креслом, повернутым к нему спинкой. Из-за спинки кресла появляется рука, которая ловит стоящую на полу бутылку и, поймав, уносит, прячет от наших глаз.

Голос Константина. На, выпей, и не будем больше говорить об этом.

Гюнтер не реагирует. Отец настаивает (*крича*): «Пей!» Теперь мы видим Константина, развалившегося в кресле, вытянувшего разутые ноги. На полу валяются ботинки. Он смотрит на сына мутными глазами пьяного человека. Затем дрожащей рукой подносит к губам бокал.

Голос Гюнтера. Школу я не брошу.

Константин резко отрывается от бокала, проливая на себя часть его содержимого.

Константин. Ты уберешься из этой грязной норы и пойдешь со мной на завод. Если понадобится, я волоком тебя потащу. Уверю тебя, через десять лет ты будешь здесь хозяином и тогда, если захочешь, вышвырнешь меня за дверь. А сейчас я виолончель расшибу о твою башку.

После вспышки гнева наступает пауза. Константин пытается найти более убедительную и доверительную интонацию. Гюнтер иронически улыбается.

Константин. Ты становишься похож на свою мать. Такой же нежный желудок...

Во взгляде Гюнтера неприязнь.

...она и шагу не хотела ступить на завод... она... жар печей вызывал у нее головокружение...

Гюнтер. Послушай, папа... Я решил...

Константин (*срываясь на крик*). Я за тебя решаю! Да, я знаю, я тебе не нравлюсь... Но любишь ты меня или нет, мне безразлично... как знаешь. Однако я не собираюсь сохранять это тепленькое местечко для изголодавшегося Фридриха и того меньше для Мартина. Я привяжу тебя к стулу. Бога ради, ты даже не заметишь, как придет твой черед... увидишь!

Гюнтер направляется к выходу. Константин, уже совершенно разомлевший от выпитого, откидывает голову назад, на спинку кресла, и продолжает говорить, даже не замечая того, что Гюнтер уходит.

Константин. Эти ублюдки задурили тебе башку. И эта твоя школа, мы позаботимся о том, чтобы уничтожить ее! Со всеми этими вашими проклятыми книжками! Гюнтер! Гюнтер!..

## **Сцена 22**

Замок. Гостиная, смежная с библиотекой. Интерьер. Ночь. [Гюнтер выходит, прикрывая за собой дверь, и улыбается Эрике, которая проходит мимо него, в нерешительности останавливается у рояля, пытаясь получить сориентироваться.

Эрика. Ты не видел Тильду?..

Гюнтер. Нет!

Эрика. А дядю Мартина?

Гюнтер. И его не видел!

Гюнтер направляется к лестнице. Эрика с любопытством смотрит вслед уходящему кузену. Затем продолжает свои поиски.] Лицо маленькой Эрики. Рука Мартина гладит волосы Тильды. Защищенные тяжелым ковром, они притаились под роялем. Девочка пытается заговорить.

Тильда. Эрика...

Мартин. Ш-ш-ш-ш! Если она тебя услышит, то сразу же нас найдет... Ш-ш-ш-ш!

Он прикрывает ей ладонью рот, заставляя замолчать, целует руку, затем легко целует в щеку и начинает ласкать. Тильда поводит плечами и смотрит на кузена глазами, искрящимися лукавством. Мартин продолжает ласкать ее волосы, в его медленных движениях появляется властность.

## **Сцена 23**

Замок. Коридор. Интерьер. Ночь. Гюнтер останавливается перед дверью, робко стучит. Дверь приоткрывается, и на пороге показывается Герберт. Увидев юношу, он с дружеской улыбкой распахивает дверь. По-отечески обняв его за плечи, приглашает войти.

Голос Герберта. Входи, Гюнтер!.. Проходи.

## **Сцена 24**

Замок. Кабинет Софи. Интерьер. Ночь. На небольшом письменном столе стоит телефон. Трубка снята. Кто-то слушает голос, непостижимым образом доносящийся и до нас. Затем рука возвращает



трубку на место. Ашенбах, рука которого все еще лежит на трубке, оборачивается, улыбаясь своей обычной двусмысленной улыбкой.

Ашенбах. Да. Спасибо. Я так и предполагал. Герберт будет арестован еще до наступления утра...

Перед Ашенбахом стоят Фридрих и Софи.

Бедный Герберт... Впрочем, надо сказать, что граница здесь совсем близко!

Софи и Фридрих возбуждены и проявляют необычайную заинтересованность.

Софи. Будет процесс?.. Уже есть обвинение?

Ашенбах. Не думаю, что такого рода формальности необходимы. Мы принимаем во внимание только существо дела... А оно заключается в следующем: прежде чем пожар в рейхстаге будет потушен, люди старой Германии должны стать пеплом.

Ашенбах направляется к выходу. Останавливается и многозначительно смотрит на любовников.

Ашенбах. Впрочем... Видимость законности может быть полезной... иногда. А теперь извините меня. Я устал и хотел бы удалиться...

Он откланивается, сделав два легких кивка головой.

Ашенбах. Софи... Фридрих... (*Фридриху.*) Если я вам понадоблюсь...

Ашенбах не успевает выйти, как Софи, не говоря ни слова, поворачивается к Фридриху. Захваченные сильным чувством, они напряженно смотрят друг на друга.

## Сцена 25

Замок. Комната Герберта. Интерьер. Ночь. Герберт стоит перед окном. Рассеянно смотрит в ночь.

Голос Элизабет. Они пробрались сюда, как воры...

Герберт оборачивается к Элизабет. Рядом с ней стоит Гюнтер.

Герберт. Мы не одиноки, Элизабет. Каждый день все больше становится людей, вынужденных скитаться по Европе, кто где.

Герберт подходит к жене.

Герберт. Мы даже можем сказать, что принадлежим к тем, кому повезло больше других... Мы хоть знаем, куда идти, у нас есть друзья.

Молчание. Затем Гюнтер, в большом волнении, спрашивает.

Гюнтер. Но когда?

Герберт. Нужно время, чтобы собраться и сдать дела... на заводе.

При этих словах Гюнтер опускает голову. Герберт кладет руку ему на плечо.

Герберт. Это конец, Гюнтер. И виноваты мы сами, мы все, и я тоже. И не надо кричать, слишком поздно, даже спасению души это не поможет. (*Пауза.*) Мы хотели дать Германии «больную» демократию. Страх перед пролетарской революцией, перед тем, что страна окажется в руках левых, заставил нас потерять голову. А теперь мы уже не можем защитить себя!

Гюнтер очень внимательно слушает дядю. Герберт продолжает свою исповедь.

Герберт. Нацизм, Гюнтер,—это творение наших рук, он зародился на наших заводах, он питался нашими деньгами... Я знаю, ты думаешь о том, что мне не следовало бы бежать, и, может быть, в глубине души ты презираешь меня.

Гюнтер (*порывисто*). Нет, дядя Герберт!.. Я...

Юноша не знает, что еще к этому прибавить.

Герберт (*изменив тон*). Будем поддерживать связь. Хорошо?..

С печальной улыбкой юноша соглашается.

Гюнтер. Да...

## Сцена 26

Замок. Гостиная. Интерьер. Ночь. Маленькая Эрика останавливается в центре гостиной. Ей наскучило искать своих партнеров по игре. К девочке подходит гувернантка, берет ее на руки и начинает подниматься по лестнице.

Гувернантка. Эрика! Ты не видела Тильду?

Эрика. Нет!

Гувернантка. Тильда!.. Тильда!.. Тильда!.. Да где же она... Тильда!

## Сцена 27

Замок. Комната Иоахима. Интерьер. Ночь. Иоахим уже в постели. Слабый свет падает на его лицо. В его открытых глазах, в его отсутствующем взгляде мы видим усталость человека, который со смирением ждет судьбу. В великом безмолвии, воцарившемся в почти уснувшей замке, раздается слабеющий крик девочки.

### **Сцена 28**

Замок. Натура. Ночь. Парк. Стена замка. Начинает светать. Вдруг издалека доносится рокот моторов. Резкий, слепящий свет фар натыкается на стволы деревьев, упирается в стены замка. Скрип тормозов, неясные голоса, хлопанье автомобильных дверей. Под градом страшных ударов, взрывающихся великое безмолвие, сотрясаются двери парадного входа. Эхо шагов по булыжной мостовой. Одна створка двери приоткрывается. Ошеломленное лицо привратника. Кто-то из людей в черной форме, вламывающихся в замок, грубо его отталкивает.

### **Сцена 29**

Замок. Комната Герберга. Интерьер. Ночь. В апартаментах Герберга. Распахивается дверь, вбегает Фридрих.

**Фридрих.** Герберг!.. Они здесь!

Герберг, потрясенный, смотрит на него. На пороге смежной комнаты появляется Элизабет, она бежит к мужу, который, кажется, еще не осознал смысла сказанных Фридрихом слов.

**Фридрих.** Они пришли за тобой. Не теряй ни минуты.

**Герберт.** Элизабет.

**Элизабет.** О, нет... нет...

**Фридрих.** Ты должен бежать, не теряй времени, быстро... быстро!..

**Элизабет.** Любовь моя, беги, прошу тебя, любовь...

**Герберт.** Не бойся.

### **Сцена 30**

Замок. Вестибюль. Интерьер. Ночь. И снова ошеломленное лицо привратника, который смотрит в направлении главной лестницы. По ней взбегают люди в черной униформе. Пока привратник отпирает двери, в вестибюль врываются группы СС. Одни направляются к гостиной, другие поднимаются по лестнице.

### **Сцена 31**

Замок. Комната Герберга. Интерьер. Ночь. Элизабет помогает Герберту натянуть плащ. Фридрих с нетерпением наблюдает за ними. Герберт открывает шкаф, вынимает пистолет и хочет опустить его в карман.

Фридрих. Брать его с собой — это же безумие. Дай его мне, и я сделаю так, что он исчезнет навсегда.

Герберт неуверенно вынимает из кармана пистолет и отдает его Фридриху.

Фридрих. А теперь уходи! Уходи!

И сам быстро удаляется.

Элизабет (*умоляя*). Прошу тебя, Герберт!.. Иди.. Нет, сюда. Герберта осеняет какая-то мысль, он бежит к письменному столу, выдвигает ящик, вынимает бумаги и укладывает их в сумку. Элизабет подталкивает его в свою комнату.

Герберт. Любовь моя. Девочки!..

Элизабет (*плача*). Иди, иди, Герберт!.. Уходи!..

Герберт бежит в соседнюю комнату, оттуда в ванную и через окно выбирается наружу. Удары в дверь.

Голос. Откройте!

Элизабет медленно идет к двери. Все еще не решается открыть ее, словно хочет, чтобы прошло как можно больше времени. Голос повторяет требование.

Голос. Откройте!

Офицер и трое солдат СС вламываются в комнату.

### Сцена 32

Наружная стена замка. Парк. Натура. Ночь. Герберт падает с высокой стены в густую зелень кустарника. Внимательно оглядывается. И бегом исчезает в ночи. Его преследуют четыре эсэсовца с собаками.

### Сцена 33

Замок. Комната Софи. Интерьер. Ночь. Софи сидит на своей кровати: в ее глазах тревога. Входит Фридрих, он ужасно взволнован. Делает несколько шагов и, потеряв сознание, падает на пол. Софи подходит к нему, опускается рядом на колени, целует в губы. Слабо слышатся голоса, окрики вооруженных людей, проникших в замок. Хлопают двери, раздаются шаги. Двое любовников, мужчина в объятиях женщины, замирают в безмолвном тревожном ожидании.

### **Сцена 34**

Замок. Комната Иоахима. Интерьер. Ночь. На ладони лежит пистолет.

Мужской голос. Вы тоже узнаете это оружие.

Фридрих не без некоторой тревоги смотрит на... Константина, еще совершенно заспанного и полупьяного. Константин пристально изучает пистолет, затем утвердительно кивает головой.

Константин. Да.

Человек, который показывал оружие,—инспектор полиции, одетый в гражданский костюм. Он передает улику одному из агентов и затем произносит.

Инспектор. Настоящее оружие признано собственностью Герберга Тальмана.

Второй агент делает какие-то пометки в блокноте. Ашенбах вместе с офицером СС отходит в сторону.

Офицер СС (*вполголоса*). Продолжать расследование должны тоже мы?

Ашенбах (*улыбаясь*). Об этом позаботятся судебные власти...

Офицер СС. Господин Тальман взял с собой компрометирующие бумаги... Свежую документацию о деятельности сталелитейных заводов. Он сможет использовать ее за пределами рейха.

Ашенбах (*улыбаясь*). Едва ли он найдет ей конкретное применение.

Офицер СС застывает в нацистском приветствии и уходит. Ашенбах с любопытством наблюдает за Фридрихом, которому не удается скрыть свою возбуденность; и за Константином, которого, кажется, раздирают противоречивые мысли. Фотограф, забравшись на стул, нацеливает объектив своей камеры... на тело, распластанное на кровати. Это Иоахим фон Эссенбек. Во лбу у него зияет маленькое отверстие, струйка крови пересекает щеку, глаза широко раскрыты.

Голос инспектора (*диктует*). Генеральному прокурору. 11 февраля 1933 года. Дело по обвинению господина Герберга Тальмана, скрывшегося от правосудия, в преднамеренном убийстве барона Иоахима фон Эссенбека.

### **Сцена 35**

Замок. Библиотека. Интерьер. Ночь. В дверях библиотеки появляются Мартин и Софи. Мартин в нерешительности останавли-

вается. Затем выходит в центр комнаты, где уже находятся Фридрих и Константин. Они первыми подходят к Маргину,жимают руку.

Константин. Могу себе представить, что ты испытываешь, дорогой Маргин. Невозможно столь внезапно взвалить на себя такую огромную ношу без чувства... как бы это сказать, страха?

Маргин садится. Константин продолжает говорить.

Константин. Но ни я, ни Фридрих — мы не оставим тебя... Мы бы даже сказали (*Маргину*)... что у тебя будет время продолжить твои занятия и разобраться в тонкостях нашего дела.

Взяв со стола бутылку, наливает себе и Маргину. Потом снова говорит.

Константин. Поверь мне, это не пустяки.

Маргину явно не по себе. Константин продолжает свою речь.

Константин. А тем временем Фридрих и я будем продолжать вести дела, как это было и прежде.

Гюнтер сидит в стороне с книгой. Смотрит на присутствующих.

Константин снова начинает говорить.

Константин. Не думал я, что мне придется вступать в президентство при таких трагических обстоятельствах... Но, к сожалению, я вынужден сделать это...

Молчание. Маргин озирается кругом, и совершенно очевидно, что он хочет сказать что-то важное. Он ищет глазами... поддержку матери.

Маргин. Я...

Все взоры устремляются на него.

...Дедушка был прав... сегодня все изменилось, заводы... да... После всего, что случилось... или заключать соглашения с правительством, или наши дела...

Константин внимательно следит за вымученной речью юноши. Маргин смелеет.

...наши прибыли... (*Ему не удается закончить фразу, он пытается начать сначала, подбирает другие слова.*) Я ничего не смыслю в делах и в политике. Но как бы там ни было... это даже мне известно... здесь речь идет об особой продукции... В общем, это технические проблемы...

Константин, видя, что юноша увяз, пытается все обратить в шутку.

Константин. Хорошо!.. Очень хорошо. Ты даже тронную речь произнес... Сейчас, однако, не время для преувеличений, да-

вайте попытаемся придать нашему собранию более семейный характер. Намерения Иоахима...

Софи изящно, но решительно прерывает его.

Софи. Прощу тебя, Константин... Мартин еще не закончил. Ему есть что сказать.

Константин. Раз так, послушаем...

Мартин с силой впивается в подлокотники кресла и договаривает то, что осталось сказать.

Мартин. Дядя Константин, я во всем буду следовать воле души... Он назвал тебя вице-президентом, и это правильное решение... Но... но... но я думаю, что в такой момент, как сейчас, да, именно, в такой момент, как сейчас, президент должен быть прежде всего инженером...

Константин взрывается.

Константин. И это та самая шутка, которую ты собрался сказать?

Даже Гюнтер удивлен, он с тревогой наблюдает за наступающей развязкой. Софи все с тем же изяществом и той же решимостью прерывает Константина.

Софи. Речь идет не о шутке. В игру вступили разные заинтересованные силы, и Мартин думает...

Константин. Насколько мне известно, это первый случай, когда Мартин думает что-то своей головой.

Неожиданно Мартин начинает оказывать сопротивление, на свой манер — истерично и безрассудно.

Мартин (*крича*). Теперь я владею большим пакетом акций!.. Право решать мне принадлежит, мне принадлежит право решать... Мартин делает паузу, затем пересиливает себя и произносит твердо, отчеканивая каждое слово, будто освобождаясь от груза.

Мартин. Я назначаю Фридриха Брукмана президентом Административного совета и генеральным директором сталелитейных заводов Эссенбеков и всех прочих компаний, которые входят в состав концерна.

Фридриху, который все это время стоял в стороне, теперь предстоит выдержать тяжелый взгляд Константина.

Константин (*обрушивая весь свой гнев на Фридриха*). Фридрих Брукман. Да это я тебя сделал... вот так! Из такого ничтожества, каким был ты...

Тишина. Константин наступает на Фридриха. Понижает голос, отчего тот начинает звучать таинственно и иронично.

Константин. Пистолет Герберга, свидетельство Ашенбаха, приезд эсэсовцев...

Фридрих сохраняет невозмутимость.

Софи (*Константину*). Богатая фантазия, Константин. Константин смотрит сначала на Фридриха, затем на Софи, наконец на Мартина. Его взгляд сулит расправу. Потом направляется к выходу и только теперь замечает Гюнтера. Зовет его.

Константин. Ты пойдешь со мной.

Мальчик подходит к нему. Константин кладет руку ему на плечо. ...Сегодня ты тоже кое-чему научился.

Уходят вместе.

...Этому не учат в школах. Идем.

На пороге Константин останавливается. Поворачивается к остальным.

...Но не стройте себе иллюзий. Война только началась. Гюнтер! Пошевеливайся!

Выходит. Но Гюнтер, высвободившись из-под руки отца, дает ему уйти одному. Софи падает в кресло. Мартин бросает на нее мимолетный взгляд. Потом резко поднимается, подходит к столику, почти бросается на бокал, который наполнил для него Константин, хватая его обеими руками и выпивает залпом.

### Сцена 36

Дорога в окрестностях сталелитейных заводов Эссенбеков. Натура. День. Оркестр, играющий траурный марш, открывает похоронный кортеж. Траурный марш Шопена. На черной ткани три золотые буквы: И Ф Э. Дорогой катафалк, внушительных размеров, но без мишуры и цветов, медленно проплывает между двумя флангами толпы, состоящей в основном из рабочих сталелитейных заводов Эссенбеков. Впереди кортежа несут герб завода. За катафалком идет Мартин, один. Необычная молодость наследника, его отсутствующий взгляд замечены всеми. Держится он прямо, но шагает как-то нетвердо. Поглощенный своей ролью наследника фон Эссенбеков, он глядит перед собой. Позади него, в нескольких шагах, следует немногочисленная группа родственников покойного. Впереди под густой вдовьей вуалью Софи, за ней Элизабет и девочки, потом Константин и Гюнтер, замыкают Фридрих и Ашенбах. За ними еще одна, столь же немногочисленная группа известных людей: это политики и предприниматели, все одеты строго, в черное (несколько цилиндров, котелок, черные перчатки). Холодный зим-



ний день. Моросит дождь. Сдержанно и мрачно звучит траурный марш, сопровождающий неторопливый ход процессии.

### Сцена 37

Сталелитейный завод Эссенбеков. Плавильный цех. Интерьер. День. Плавка стали. Плотная дымовая завеса, высокие языки пламени, ручей раскаленной магмы. Среди ярких всполохов огня рабочие в защитных касках. Один из рабочих разгибает обнаженную спину, поднимает защитную каску, утирает пот и смотрит на небольшую группу людей, наблюдающих за ходом работы. Мы различаем в группе Фридриха в окружении трех мужчин, одетых в военную форму (грудь колесом, коротко постриженные волосы, кое-кто с моноклем, как подобает высшим офицерам рейхсвера). Рядом с ними Ашенбах в форме офицера СС и скучающий Мартин, который закрывает уши, чтобы не слышать грохота доменных печей. Все вокруг громыкает, будто в аду. Константин в форме СА направляется к этой группе, стараясь догнать ее.

### [Сцена 38

Сталелитейный завод Эссенбеков. Сборочный цех. Интерьер. День. Две руки быстро обрабатывают какой-то металлический предмет, который затем через доли минуты отправляется по конвейеру к другой паре рук. Некоторое время мы следим за его маршрутом. Теперь нам открывается сборочный конвейер во всю его длину. Разнообразные предметы, подобные тому, что мы уже видели, проходят через множество рук. Общий вид конвейера. Понурился головы, трудятся рабочие на своих участках. Через равные промежутки времени начальники участков, вооруженные хлыстами и всем своим видом напоминающие надзирателей, проверяют, как движется работа. По мере того как мы переходим от одной группы рабочих к другой, начальники соответствующих участков застывают в стойке «смирно», изображая некое подобие полувоенного-полугражданского приветствия, обращенного к Фридриху и его посетителям.

Первый и второй офицеры подходят к Фридриху.

Первый офицер. Примите мои поздравления, господин Брукман. По сравнению с... предыдущим руководством завод, несомненно, делает заметные успехи.

Второй офицер. Старый барон не понимал в полной мере смысла новых перемен... Или же у него были плохие советчики.

Первый офицер. Может быть, здесь вопрос поколений... Не правда ли, господин Брукман?

Второй офицер. Но все же я полагаю, что темпы производства могут быть еще увеличены... Естественно, я рассуждаю как дилетант.

Только теперь, когда вся компания приближается к железной лестнице, ведущей вверх, на смотровую площадку, Фридрих, не без смущения, решается ответить.

Фридрих. Нынешние мощности завода не вынесли бы большой производственной нагрузки. Я пытаюсь по своему разумению кое-что улучшить... Я разрабатываю также новые планы... Но вопрос упирается в капиталовложения... и в более твердые обязательства с вашей стороны.

На смотровой площадке. Шестеро мужчин держатся за поручни. У них под ногами раскинулся бескрайний сборочный цех. Многочисленные рабочие трудятся под бдительным оком своих начальников. Третий офицер, слышавший слова Фридриха, подходит к нему.

Третий офицер. Вы рассуждаете так, будто вашему товару предстоит завоевывать рынки... Немецкая экономика будет военной экономикой, во всех сферах... А в такой индустрии, как эта, спрос всегда будет превышать предложение.

Ашенбах (в своем обычном ироническом тоне). Во всяком случае, до тех пор, пока будет стоять третий рейх, а ты знаешь, что он будет стоять тысячелетия... Тебе мало?

Фридрих сносит удар. Затем приглашает гостей проследовать за ним.

Фридрих. Сюда... Я покажу дорогу.]

### Сцена 39

Сталелитейный завод Эссенбеков. Лаборатория. Интерьер. День. Станковый пулемет на столе Административного совета производит благоприятное впечатление, напоминая собой какой-то бытовой электроприбор. Служащие наполняют бокалы шампанским для присутствующих. Фридрих и его друзья пьют. Все, кроме Константина, выглядят очень довольными.

Первый офицер. За первый образец!..

Второй офицер. С пожеланием как можно скорее услышать его музыку.

Шутка идиотская, однако Фридриху приходится дать ей высокую оценку. Ашенбах со зловещим видом наблюдает за ним. Мартин подходит к Фридриху и шепчет ему на ухо.

Мартин. Долго еще протянется это увеселение?

Фридрих (*сухо*). Твое место здесь, Мартин. Ты не можешь уйти.

Мартин. Как прикажете.

Голос второго офицера (*зрительно*). Господин Брукман! Я бы хотел попросить вас объяснить мне...

Фридрих оставляет Мартина и направляется ко второму офицеру, который вместе с первым ожидает его у пулемета. К Мартину подходит третий офицер.

Третий офицер (*напыщенно*). Я знал вашего отца, на французском фронте, в 1916 году. Настоящий Эссенбек, офицер, герой.

Мартин. Благодарю вас.

Мартин крайне раздражен словами третьего офицера. Он натянуто улыбается. (Третий офицер. Самый знаменитый боевой летчик эскадрильи Манфреда фон Рихтхофена.) Ашенбах держится в стороне, но не спускает глаз с Фридриха, беседующего с первым и вторым офицерами. Мы подключаемся к их беседе.

Второй офицер. Верховная власть не пойдет на уступки в этом вопросе: или Рэм, или мы!

Первый офицер. Это чистое вымогательство! Для рейхсвера СА такой же нож в горле, как и для крупных финансистов. Следовательно, необходимо воспрепятствовать...

Лицо Ашенбаха едва заметно передергивается. Однако тотчас озаряется улыбкой, адресованной Константину, который в форме офицера СА входит в тот самый момент, когда первый офицер заканчивает свою мысль.

...притоку станкового оружия в казармы штурмовиков.

Вид у Константина угрюмый, он готов сорваться. Но, сдержавшись, подходит к Фридриху и его гостям, которые в смущении сухо щелкают каблуками, подчеркивая свою военную выправку.

Константин (*первому офицеру*). Это ваша личная точка зрения?

Первый офицер. Это мнение верховного командования... да и канцлера тоже, если это вам не слишком неприятно.

Второй офицер (*вмешиваясь*). Армия — это армия, СА — это СА. Мы не занимаемся внутренним порядком, но мы и не собираемся делить с другими наши законные обязанности.

Константин. Законные обязанности?.. Хотел бы я знать, где отсиживались прусские генералы, когда мы очищали Германию, сверху донизу.

Первый офицер. Эта страна никогда не будет очищена в надлежащей степени, до тех пор...

Голос Ашенбаха (*решительно*). Спокойствие, господа, прошу вас!..

Ашенбах подходит к спорящим, третий офицер, который наконец оставляет Маргина в покое, следует его примеру.

Ашенбах (*Константину*). Заслуги штурмовиков вне всяких сомнений, дорогой кузен. Если бы не СА, нас самих бы здесь не было. Но тяжелое оружие не для поддержания общественного порядка. Достаточно посмотреть вокруг. Германия — самая образцовая страна в мире. Рай для английских и американских туристов... Чего же больше желать?

Константин взбешен, он с трудом сдерживается. Он с вызовом смотрит на Фридриха. И Фридрих принимает его вызов.

Фридрих (*обращаясь к офицерам, голос звучит твердо*). Итак, господа, мы обо всем договорились. Ни один пулемет не выйдет отсюда без приказа верховного командования.

Константин делает легкий кивок головой и, повернувшись на каблуках, выходит. Маргин следит за тем, как он уходит, видимо раздумывая, не настал ли момент и ему покинуть это общество. Он и в самом деле направляется к офицерам, чтобы проститься с ними. Ашенбах, воспользовавшись этим, отводит Фридриха в сторону.

Ашенбах. Приближаются выборы, Фридрих, и мы должны выиграть их, выиграть любой ценой, если мы хотим, чтобы они были последними. Но, как ты знаешь, это требует денег... Вы опоздали. Упрямство и неприязнь Иоахима привели к такому положению вещей. Все остальные промышленники уже внесли свою долю, в то время...

Фридрих. Это трудно... трудно... ассигновать такую крупную сумму безболезненно для бюджета в целом. Это завод. И ты знаешь, что с Константином могут возникнуть большие проблемы.

Ашенбах. Если Константин вздумает стать для нас проблемой, то, скажу тебе, всякую проблему надо решать. Не веришь? (*Тоном, пронизанным иронией*). «Государство не может не растоптать невинный цветок, если он на его пути».

Фридрих (*выпрямившись*). Я не государство!.. Я уже сделал то, о чем меня просили... И я больше не желаю быть втянутым...

Ашенбах (*оборвав*). Вперед, вверх, сейчас!.. Не принимай ты все так буквально!.. Это слова Гегеля, знай! Он, гений, перевернется в гробу при мысли о том, что Константин мог быть уподоблен его маленькому невинному цветку.

Ашенбаха прерывает Маргин, который уже попрощался с офицерами.

Маргин. Не кажется ли вам, что я мог бы...

Фридрих. Да, иди, Мартин.

Мартин. Спасибо, до свидания.

Мартин удаляется. Направляясь вместе с Фридрихом к офицерам, Ашенбах говорит ему.

Ашенбах (*жестко*). За все, что здесь произойдет, отвечать будешь ты. Не забывай!

#### Сцена 40

Сталелитейный завод Эссенбеков. Натура. День. Тяжелые железные ворота распахиваются. По обе их стороны стоят стражи. Из ворот выезжает блестящий «мерседес». За рулем Мартин. «Мерседес» медленно скользит по мокрой дороге.

#### Сцена 41

Народный квартал в Мюнхене. Натура. День. «Мерседес» останавливается в народном квартале. Мартин выходит из него с большим пакетом в руках. Делает знак рукой. К нему подъезжает такси. Мартин быстро усаживается и называет шоферу адрес.

Мартин. Пожалуйста, в Брайтенвес, побыстрее!

Таксист. Да.

Мы видим, как из глубины улицы такси подъезжает к дому Ольги.

Мартин вылезает, расплачивается и заходит в парадное.

#### Сцена 42

Лестница большого многоквартирного дома. Интерьер. День. Мартин взбегает по лестнице убогого дома. Он весел, напевает что-то. Достигнув площадки последнего этажа, он подходит к двери и осторожно вставляет ключ в замочную скважину. Он так погружен в это занятие, что слабый голос, раздавшийся за спиной, заставляет его вздрогнуть.

Голос девочки. Ее нет. Она ушла.

Мартин. Большое спасибо.

Мартин замолкает. Малышка, помявшись, начинает спускаться по лестнице, в руках у нее пустая бугель. Мартин смотрит ей вслед, затем быстро открывает квартиру и запирает за собой дверь.

### Сцена 43

Квартира Ольги. Интерьер. День. Мартин освобождается от плаща и пакета, бросив их на постель, покрытую распоровшимся покрывалом. Квартирка небольшая, довольно скромная, но не бедная. Большая кровать, на стенах бумажные обои. Дверь в ванную. Отсутствие Ольги огорчает Мартина. Он крутит ручку старенького приемника: малоприятный голос зачитывает отрывок из речи какого-то нацистского главаря, сопровождающейся диким ревом толпы. Нацистский гимн. Песня Колло «Urs'a Daisy». Мартин раздражается и ищет другую волну, с легкой музыкой. Подходит к окну, смотрит на улицу.

### Сцена 44

Улица под окнами Ольги. Натура. День. Под окном, на противоположной стороне улицы, на тротуаре стоит девочка, которую встретил Мартин. Теперь у нее в руках бутылка с молоком: она пропускает идущие машины, переходит улицу и входит в подъезд дома. Мартин наблюдает за ней из окна квартиры Ольги.

### [Сцена 45

Квартира Ольги. Интерьер. День. В это время за спиной Мартина появляется Ольга. Красивая высокая девушка, брюнетка, явно не немка. Ольга оставляет перчатки и сумочку на комод и перед зеркалом снимает шляпу. Подходит к Мартину. Обнимает его за плечи. Целует в шею.

Ольга. Извини меня... я опоздала. (*Ольга торопливо снимает пальто.*) Ну, как прошло?

Мартин пожимает плечами, словно давая понять, какая тоска разлита во всем теле.

...Ты и в самом деле никогда там не бывал?

Мартин отрицательно качает головой.

Мартин (*обиженно, как ребенок*). Знаешь, не такое уж это веселое дело... Этот завод.

Ольга (*поддразнивая его*). Какой тяжелый труд! Какая серьезная ответственность, эдакий заводиче, гигант, и весь на твоих плечах!

Оба смеются. Затем Мартин снова становится серьезным.

Ольга. Я тебя не понимаю... Мне бы одной твоей дымовой трубы хватило, чтобы стать счастливой на всю жизнь.

Мартин. Что за охота быть счастливой в такой семье, как моя...

Вдруг Мартина передергивает от нервной судороги, которая, как обычно, возникает неожиданно и не поддается контролю.

Мартин. Не желаю ничего о них знать... Я хозяин, понимаешь?.. Я бы мог их всех похоронить под горой моих марок, или...

Ольга безуспешно пытается его успокоить.

Этот ублюдок, он занял мое место!.. И все из-за нее, из-за моей матери! Это все ее махинации.

Содрогаясь от конвульсивных рыданий, Мартин падает в кресло.

Ольга (*встряхивая его*). Прошу тебя, Мартин, прошу тебя... Успокойся!

Голос девочки (*за кадром*). Ольга.

Ольга оборачивается к девочке (*Мартин уже встречал ее*), стоящей на пороге.

Ольга (*улыбаясь*). Заходи, заходи, Лиза!..

Ольга стоит между Мартином и Лизой, почти закрывая Мартина от девочки. Мартин пытается взять себя в руки. Лиза же, сгорая от любопытства, тянет шею, пытаясь увидеть Мартина. И ей это удается. Мартин улыбается. Ольга объясняет ему.

Ольга (*Мартину*). Это дочка соседки. Она иногда приходит прибраться у меня...

Через открытую дверь доносится строгий голос матери Лизы.

Голос женщины. Лиза... поторапливайся, мне надо уходить...

Лиза, испугавшись, хочет бежать. Ольга останавливает ее, подходит к двери и громко кричит.

Ольга. Она здесь, со мной... можно ей побыть?.. Мне нужна небольшая помощь.

Голос женщины. Хорошо... хорошо...

Ольга закрывает дверь и, вернувшись в комнату, видит... Лиза стоит перед Мартином, она растрогана; Мартин напряженно вглядывается в лицо девочки, он тоже растроган. Они напоминают сверстников, двух детей, которые пытаются выказать друг другу свои симпатии.]

### **Сцена 46**

Колледж Гюнтера. Актовый зал. Интерьер. День. Мужчина преклонных лет с невыразительным, засушенным и бесстрастным лицом монотонным, отсутствующим голосом перечисляет имена.

Ректор. Томас и Генрих Манны.

Некоторые записывают.

Голос ректора. Эрих Мария Ремарк, Арнольд и Стефан Цвейги, Андре Жид, Джек Лондон, Хелен Келлер, Джордж Бернард Шоу, Эмиль Золя, Марсель Пруст...

### **Сцена 47**

Двор колледжа Гюнтера. Натура. Ночь. Книжный дождь падает в костер, из которого вырываются высокие языки пламени. Голос ректора заглушают другие крики. Вокруг костра толпятся профессора и студенты. Некоторые поднимают зажженные факелы. Царит атмосфера всеобщей испуганности и экзальтации. Размахивая флагами и свастиками, все бросают книги в костер. «Песня Хорста Весселя». Гюнтер вместе со своими друзьями стоит на лестнице, ведущей во двор, и наблюдает за этой сценой. К нему подходит служитель, что-то шепчет на ухо. Гюнтер следует за ним.

### **[Сцена 48**

Внутренний двор колледжа Гюнтера, который мы видим из окна его комнаты с высокой точки, как бы его глазами. День. «Песня Хорста Весселя». У студентов военная подготовка под командованием инструктора в нацистской форме. В центре внутреннего двора остатки книжного пепелища. Гюнтер в окне. За кадром стук в дверь. Гюнтер поворачивается и смотрит в направлении... двери, из-за которой появляется служитель.

Служитель. Господин фон Эссенбек, к ректору, пожалуйста.]

### **Сцена 49**

Кабинет ректора. Интерьер. День. Гюнтер стучит в дверь. Входит, снимает берет, здоровается и подходит к столу. За столом сидит ректор, он поднимает глаза и протягивает Гюнтеру конверт.

Ректор. Сожалею, но я обязан был это прочесть.

Гюнтер берет конверт, рассматривает его, изучает почтовый штем-



пель и только тут замечает, что конверт вскрыт. Гюнтер распрямляется. Ректор смущен.

Ректор. Я обязан это делать, особенно в тех случаях, когда корреспонденция поступает из-за границы.

Гюнтер вынимает листок, пробегает несколько строк глазами. Потом говорит.

Гюнтер. Герберт Тальман, мой дядя. Мне кажется абсурдным, что его письмо должно подвергаться...

Ректор (*обрывая его*). Послушайте меня, фон Эссенбек. Если бы у вашего дяди было чувство здравого смысла, он бы не писал вам сюда...

Гюнтер (*волнуясь*). Но в таком случае куда он должен был бы мне писать? (*Переходя на более спокойный и уважительный тон.*) Ему нужна помощь, вы ведь прочитали об этом, не так ли?

Ректор затылком ощущает странный страх.

Ректор. Я не желаю ничего знать и отказываюсь вникать в ваши дела. Я хотел бы только одного, чтобы вы не втянули наш колледж в какую-нибудь неприятность... И потом, не верю я в то, о чем пишет ваш дядя!

Гюнтер пристально смотрит в глаза ректора, который испытывает большое волнение. После паузы он говорит.

Гюнтер. Я могу идти?

Ректор. Идите. И подстригите волосы, фон Эссенбек.

Гюнтер. Слушаюсь, господин ректор.

Гюнтер, слегка наклонив голову, выходит. Ректор снимает очки и, вынув из кармана платок, начинает нервно их протирать. Его лихорадит. Затем он подходит к окну, останавливается, смотрит во двор на книжное пепелище.

## Сцена 50

Здание гестапо. Первый кабинет. Интерьер. День. Сотрудник гестапо перебирает бланки, сложенные в папку.

Первый сотрудник. Да, мне кажется, что здесь все... Посмотрим... запрос о возобновлении, взнос, печать...

Поднимает глаза на просителя, которого мы пока не видим.  
...Мотивы поездки?

Ему отвечает Элизабет.

Элизабет. Каникулы.

Сотрудник делает какую-то пометку.

Первый сотрудник. Каникулы... Вы едете одна, госпожа Тальман?

Элизабет. С моими дочерьми.

Первый сотрудник (*читает*). Тильда, 11 лет, и Эрика, 8 лет. Правильно?..

Элизабет. Да.

Первый сотрудник. Вы хотите ехать к мужу?

Элизабет. Нет.

Первый сотрудник. Нет?.. Может быть, вам просто неизвестно, где он? Хотите узнать это у нас?

Элизабет (*взволнованно*). Я не понимаю, в чем затруднения. Я хочу только уехать.

### **Сцена 51**

Здание гестапо. Второй кабинет. Ингерьер. День. Снова лицо Элизабет. Еще более усталое, более подавленное. Слышится...

Голос второго сотрудника. Вам чинят препятствия?

Элизабет. Нет, не совсем...

Второй сотрудник стоит перед Элизабет.

Второй сотрудник. Вы знаете, что ваш муж обвиняется в убийстве?

Элизабет. Но это абсурдно... это подлость.

Второй сотрудник. Вы уверены в этом?.. Тогда почему вы не убедите его вернуться?.. Только так он сможет доказать свою невиновность.

Элизабет (*дрожая всем телом*). Но я не знаю, где он!.. Какое отношение все это имеет ко мне и к детям?.. Может быть, существует обвинение против нас? Мы хотим только уехать, обратиться отсюда...

### **Сцена 52**

Здание гестапо. Третий кабинет. Ингерьер. Вечер. В полутьме кабинета мы видим грубое и уродливое лицо третьего сотрудника.

Третий сотрудник. Кто-то вынуждает вас уехать?

Элизабет (*совершенно уничтожена*). Нет, напротив... мне мешают...

Третий сотрудник. Кто вам мешает, госпожа?

Элизабет. Тальман, Элизабет Тальман.

Третий офицер. Может быть, вы хотите сделать заявление? Отвечайте... Не бойтесь, говорите...

### **Сцена 53**

Лестница в доме Ольги. Ингерьер. День. Мартин поднимается по лестнице в доме Ольги. Он одет по-весеннему. В руках у него большой сверток. До него доносится пронзительный голос консержки.

М а р т и н. Добрый день.

К о н с ь е р ж к а. Вашей подруги нет дома.

М а р т и н. Хорошо, я понял, спасибо...

К о н с ь е р ж к а. Ей пришлось уйти, и она сказала, что вернется очень поздно.

М а р т и н. Я понял, хорошо, я понял.

Мартин продолжает подниматься. Открывает дверь и входит в квартиру Ольги. Освобождается от перчаток и шляпы, кидает их на кровать, разворачивает сверток, беспорядочно разбрасывая по кровати бумагу, и берет в руки лошадку. Выходит из квартиры Ольги. Пересекает площадку этажа и подходит к соседней квартире.

Мартин входит.

### **Сцена 54**

Квартира матери Лизы. Ингерьер. В комнате, которая одновременно служит и кухней и спальней, Лиза, сидя на табуретке, собирается готовить еду; в кроватке маленький мальчик, наблюдающий за ней. Мартин не видит Лизу. Молча, он остается стоять на пороге. Слушает девочку, которая напевает вполголоса. Песня, неумело исполняемая Лизой. Неслышно ступая, Мартин пересекает комнату и опускается на пол около Лизы.

М а р т и н. Лиза... Посмотри, что я тебе принес... Красивая лошадка...

Мартин, оставаясь сидеть на полу, берет ее руку, целует.

М а р т и н. Ты можешь сесть на нее верхом. Она тебе нравится? Погладь ее. Почему бы тебе не попробовать? Видишь, это седло. Тебе нравится? Разве не красивая лошадка?

Лиза улыбается ему, но не делает никаких движений. Смотрит на руку, которую поцеловал Мартин, затем неожиданно резко встает. В смутном испуге отходит от юноши, который все еще сидит на полу. Доходит до стены. Снова оборачивается и смотрит на Мартина, потом, закрыв лицо руками, отворачивается к стене. Мартин поднимается и идет к двери. Останавливается, поворачивается, чтобы посмотреть на Лизу и ее брата, затем стремительно выходит, хлопнув дверью.

## Сцена 55

Квартира Ольги. Интерьер. Вечер.

Голос матери (*за кадром*). Лиза... Лиза...

Мартин как безумный вбегает в комнату Ольги и запирается изнутри. Он нервничает, не знает, чем занять себя; закуривает сигарету, положив портсигар на комод. Затем начинает слегка прибираться, сбрасывает с кровати бумагу.

Голос матери (*за кадром*). Лиза, можно узнать, почему ты не отвечаешь? Сейчас я накажу тебя за твое безделье. О чем ты думаешь? Ты ни к чему не пригодна, только время тратить попусту умеешь. Хороша, нечего сказать. Целый день одни игры. Смогу ли я хоть раз как следует проучить тебя, хотелось бы знать! Я тебе говорила, пока не приведешь все в порядок, не смей никуда уходить! Как тебе вбить это в голову? Иди.

Неожиданно до него доносится крик матери Лизы. Он с испугом и любопытством приникает к стене, чтобы лучше расслышать; затем идет к двери. Мартину жарко, он весь покрывается потом, он сбрасывает с себя одежду; включает радио и вытягивается на кровати, в паузах напрягая слух, чтобы услышать, что происходит в соседней квартире. Наконец засыпает. Симфония № 8 до минор Брукнера. Из наплыва. Та же сцена. Интерьер. Ночь. В комнате темно. Открывается дверь, зажигается свет. В дверях стоит Ольга и с удивлением смотрит на спящего Мартина. Ольга подходит, Мартин резко просыпается. Он растерян. Осматривается вокруг. Радио включено, только теперь звучит песня...

Песня «UPS'A DAISY» Колло.

Ольга. Мартин, Мартин...

Мартин. О, это ты.

Ольга. Я не ожидала застать тебя здесь.

Раздеваясь, девушка не спускает с Мартина пристального взгляда.

Мартин. Который час?

Ольга. Поздно, два...

Мартин. Два?

Ольга. Умираю хочу спать.

## Сцена 56

Замок. Кабинет Софи. Интерьер. День. Взмолвленное лицо Элизабет.

Голос Элизабет (*в нем отчаяние*). Помоги мне, умоляю тебя, помоги...

Молчание длится долго. Элизабет безвольно сидит в кресле, перед ней, опершись на маленький письменный стол, стоит Софи. После долгой паузы Элизабет, собрав последние силы, всю оставшуюся у нее энергию, поднимается. Она держится спокойно, решительно, достойно.

Элизабет. Я знаю. Я знаю, что вы самые сильные и что вы можете помешать мне уехать. Но какая у вас нужда во мне? Вы, очевидно, боитесь Герберта? Да... прежде... прежде возможно, но сейчас? Сейчас его бумаги не имеют никакой цены... его никто не станет слушать... Германия может поступать как хочет. И сами вы можете делать, что хотите, и нет никого в Европе, кто захотел бы хоть пальцем шевельнуть. Но раз так, зачем вы держите нас здесь? О да... Не потому ли, что придет день и мы, может быть, вспомним и, может быть, расскажем то, что знаем о вас и обо всех остальных?.. Ты в самом деле веришь, что такой день придет? Софи?.. Нет, нет, он не придет... У Герберта еще есть иллюзии, у меня их нет. И ты никогда в это не верила... Тогда почему, почему ты держишь меня здесь? Одно лишь мое присутствие должно быть непереносимо для тебя, потому что оно напоминает тебе о том, о чем ты не хотела бы помнить... И я, я тоже хочу только забыть... Дай нам уехать, Софи. Дай нам уехать... Достаточно одного слова... твоего слова... достаточно того...

Пауза. Элизабет и Софи долго смотрят друг на друга. Затем Софи поворачивается и идет к телефону.

Софи (*жестко*). Уезжай... Если ты этого хочешь.

Поднимает трубку; глаза Элизабет засветились надеждой.

Софи (*с нарастающей экзальтацией*). Но не обольщайся, Элизабет. Не надейся, что ты сможешь вернуться и найти прежнюю Германию, которая так дорога твоему сердцу... С той Германией покончено, навсегда!.. Другой Германии не будет, только эта, и тебе не удастся ни убежать от нее, ни прожить без нее... Потому что скоро она начнет распространяться по всей Европе и дальше!..

Теперь Софи молчит. Она смотрит в глаза Элизабет, будто надеясь, что та передумает. Софи набирает номер.

Софи. Гауптштурмфюрер Ашенбах. Баронесса фон Эссенбек. На лице Элизабет появляется выражение радости и признательности.

## Сцена 57

Дом Ольги. Интерьер. День. Лиза подметает пол. Мартин окликает девочку, и она неохотно идет к нему. Мартин примеряет ей на шею двойную нитку жемчуга. Мартин, словно пленницу, сжимает коленями маленькую Лизу. Девочка улыбается, но вымученной улыбкой, а Мартин тем временем нежно гладит ее.

Мартин. Лиза, иди сюда, иди... посмотри, тебе нравится? Почему ты плакала вчера вечером?.. Знаешь, я ведь все слышал... Мартин смеется и распускает девочке волосы. Девочка молчит, продолжает улыбаться, зачарованно глядя на него.

Мартин. Тебя били? *(Девочка утвердительно кивает головой.)* Мама?.. Она часто это делает?.. Она била тебя по попе?.. *(На все вопросы девочка утвердительно кивает головой.)* Почему?

Мартин целует ее в щеку, в уголок рта. Лиза поднимает плечи, не говоря ни слова. Мартин что-то шепчет ей на ухо. Лиза улыбается, потом неожиданно обнимает Мартина за шею своими худенькими ручками и сама целует его. На лице Мартина экстаз. Из наплыва. Та же сцена. Вечер. На краю кровати сидит Ольга, натягивает чулки. Рука ласково скользит по ее спине; она сердится.

Ольга. Ну хватит уже, Мартин...

Мартин, растянувшийся на кровати, делает прыжок и опрокидывает Ольгу на спину. Ольга вырывается.

Ну хватит, дорогой, я должна идти!

Мартин. Куда ты идешь?

Ольга *(не может отдышаться)*. Я позвирую у фотографа.

Мартин *(изображая страшное удивление)*. Одета? Останься еще ненадолго.

Ольга встает с кровати и начинает одеваться. Мартин, совершенно голый, вылезает из постели и идет за ней, пытаясь уговорить ласками.

Ольга. Я уже опаздываю. Мне надо идти, дорогой. Неужели тебе меня недостаточно? А? Говорю же тебе, я опаздываю... Должна убегать... Перестань! Хватит... Да где же это платье... Ой, ну отдай...

Мартин пользуется этим, пытается снова возбудить в ней желание. Затем медленно опускается перед Ольгой на одно колено.

Мартин. Прошу тебя, прошу тебя...

Ольга. Отстань, отпусти меня, Мартин... Если хочешь сде-

...И мартышка эта заболела.

М а р т и н. Кто?

О л ь г а. Лиза.

Кладет гребень, снова подкрашивает губы, бросает мимолетный взгляд в зеркало, проверяя, все ли в порядке с лицом.

...И еще... мне нужно расплатиться с врачом.

М а р т и н (*скрывая беспокойство*). Что с ней случилось? Что она сделала?

Ольга уже собралась. Идет за перчатками и сумочкой.

О л ь г а. Откуда я знаю!.. Непонятно!.. У нее высокая температура... Сегодня ночью она бредила... Нет, никогда я не прихожу вовремя... Мартин, ну а теперь, что с тобой? Почему ты не делаешь того, о чем я просила? Посмотри, какой мы тут устроили беспорядок! Ох, никакого желания идти... Дорогой, когда будешь уходить, закрой дверь на ключ, не забудь... Привет.

Теперь видно, что Мартин сильно взволнован. Он собирается что-то сказать. Но Ольга уже в дверях. Она торопливо уходит. Мартин в задумчивости. Он поднимается, натягивает только брюки и пиджак и тоже выходит, оставив дверь полуоткрытой.

### Сцена 58

Лестница в доме Ольги. Интерьер. День. Мартин подходит к двери квартиры, где живет Лиза. Дверь притворена. Никаких признаков жизни, Мартин толкает дверь, крадучись, входит.

### Сцена 59

Квартира Лизы. Интерьер. День. Мартин обследует комнату, которая кажется пустой. Он видит Лизу; свернувшись на большой кровати, она выглядит совсем маленькой. Ее глаза обведены тенями, она тупо смотрит на приближающегося Мартина. Не отрывает от него своего пристального, погасшего взгляда. Мартин присаживается на кровать, рядом с девочкой. Нежно зовет ее.

М а р т и н. Лиза...

Девочка медленно поворачивает головку. Мартин склоняется к ней. В глазах малышки светится ужас. Лиза садится, свесив босые

ноги, затем встает, идет вдоль стены к двери, останавливается. Мартин продолжает сидеть на постели. Лиза выскальзывает в полуоткрытую дверь.

### **Сцена 60**

Лестница в доме Ольги. Интерьер. День. Лиза поднимается по темной лестнице, ведущей на чердак. Открывает дверь чердака, которая бесшумно закрывается за ней. Мартин видит, как она поднимается по темной лестнице и входит на чердак. Но Мартин не идет за ней.

### **[Сцена 61**

Квартира Ольги. Интерьер. День. Мартин не спешит. Он неподвижно сидит у окна в кресле, будто ждет чего-то. Мартин сидит неподвижно.]

### **Сцена 62**

Пригородный вокзал. Элизабет и Гюнтер поднимаются из подземного перехода вокзала. За ними следуют гувернантка, две девочки и слуги из дома фон Эссенбеков с багажом. Элизабет и Гюнтер садятся на скамейку. Элизабет улыбается, она выглядит почти счастливой.

Гюнтер (*шутливо поднимая руку*). Свершилось!..

Элизабет. Нам будет не хватать тебя. И если ты приедешь навестить нас, Герберт и я будем рады. Постарайся приехать. Девочки в восторге. Они так давно его не видели. А я больше их.

### **[Сцена 63**

Яхта. Натура. Полдень. Ранний вечер прекрасного весеннего дня. Фридрих и Софи удобно растянулись в шезлонгах на борту «Софи» — маленькой моторной яхты Эссенбеков. Яхта бесшумно скользит по самой середине реки. Ее берега покрыты густыми лесами, которые сменяют равнины или холмы с белыми пятнами крестьянских домов, а иногда где-то там, в вышине, мелькают окруженные башнями романтические замки. Матрос только что принес поднос с чаем и теперь собирается обслужить их. Софи останавливает его.

Софи. Спасибо, я сама...

Матрос (на его безупречно белой майке большими синими буквами написано «Софи») неслышно удаляется, а Софи в это время, скло-



нившись к портативному патефону, ставит пластинку, нажимает «пуск»: звучит французская песня в исполнении Люсьенн Буайе. Софи поглощена мелодией. Фридрих испытующе смотрит на нее какое-то время, затем берет ее руку, молча сжимает, целует.]

#### Сцена 64

Чердак дома. Интерьер. Ночь. На чердаке висит тело маленькой Лизы.

#### Сцена 65

Дом Ольги. Интерьер. Рассвет. Полицейский поднимает занавес на окне. Испуганное лицо Ольги.

Ольга. Что происходит? Что вы здесь делаете? Что вам нужно от меня? Я ничего не знаю, ничего, что вы хотите?

Ольга не понимает, что происходит, она выглядит обезумевшей от этого вторжения. Мужчина средних лет, одетый в гражданский костюм, весьма скользкий тип (инспектор гестапо), рассматривает вещи и украшения на туалетном столике. Инспектор с подобострастием оборачивается к кому-то, кого мы не видим.

Инспектор. Он завалил ее дом подарками. Дорогие вещички.

Берет с комода золотой портсигар Мартина.

Ольга. Я вам сказала, что ничего не знаю. Что еще я должна сказать?

Инспектор подходит к своему собеседнику. Это Константин.

Голос инспектора. Когда я узнал, что речь идет о бароне фон Эссенбеке, я позволил себе пригласить вас. Иначе бы я не осмелился.

Он вынимает портсигар из кармана. Открывает его. Склонившись, предлагает сигарету Константину; тот отказывается. Инспектор держит в руке портсигар Мартина.

...Настоящего обвинения у нас нет... Только показания родственников... и имя, произнесенное в бреду бедной жертвой... То есть девочкой... Ничего другого. Тем не менее час назад молодой барон был задержан при выходе из одного заведения... Знаете, те, что на Граенштрассе...

Константин решительно забирает портсигар Мартина и кладет его в карман.

Константин. Я сам этим займусь.

Инспектор. Доставьте женщину в полицию.

Ольга, услышав эти слова, делает попытку уйти, но два агента, схватив ее за руки, бросают на кровать.

Ольга. Я не пойду в полицию. Я ничего не сделала. Я не хочу идти туда... Нет, отпустите меня.

### Сцена 66

Замок. Комната Софи. Интерьер. День.

Фридрих. Прочти это. Невероятно.

Софи за туалетным столиком. Она заканчивает свой грим. Поворачивается к Фридриху, берет письмо. Читая его, медленно ходит по комнате из угла в угол. Постепенно ее охватывает волнение.

Она останавливается и поворачивается к Фридриху.

Софи (*не веря*). Что это значит?

Фридрих. Именно этот вопрос я задаю себе.

Софи. С каких пор Мартин стал проявлять инициативу?

Фридрих подходит к Софи, забирает письмо.

Фридрих. Экстраординарный созыв Административного совета... У него большая часть акций. (*Софи.*) Он может сделать это, когда пожелает. Но что ему нужно от Административного совета?

Софи. Мы это сейчас выясним.

Софи собирается уйти. Фридрих останавливает ее.

Фридрих (*загадочно*). Ты знаешь, где он?

Софи. Нет.

Софи смотрит на него, не понимая.

Фридрих. Я искал его везде. Безрезультатно, найти его не удалось, Софи... Последний раз его видели три дня назад, в баре, в Дюссельдорфе. Потом следы его теряются.

Софи обескуражена.

Софи. Его необходимо найти. Если понадобится, мы всю Германию вверх дном перевернем.

### Сцена 67

Сталелитейный завод Эссенбеков. Складское помещение. Интерьер. День. Один из руководителей завода с большим беспокойством смотрит на кого-то, кого мы не видим. В руках он держит листы бумаги.

Руководитель (*робко*). Но президент...

Рука решительно отбирает у него листки. Это рука Константина.

Константин. Президента нет. В его отсутствие вы будете поступать так, как сказал я.

Другие представители руководства завода, стоя в стороне, с удивлением наблюдают за этой сценой. Первый руководитель вопросительно смотрит на них, словно ища поддержки, потом отваживается.

Руководитель (*Константину*). Но мы получили точные распоряжения — не отгружать.

Константин (*резко обрывая*). Всю ответственность я беру на себя. (*Константин вынимает ручку и нервно пишет на листках несколько слов.*) Весь груз должен быть отправлен в Штутгарт и предоставлен... (*Протягивает листки руководителю, который берет их, не в шутку волнуясь.*) местному командованию СА. Я ясно говорю?

Решительным шагом он удаляется, и мы следуем за ним вдоль длинного ряда пулеметов. Он направляется к выходу.

### Сцена 68

Замок. Спальня Софи. Интерьер. Ночь. Постель Софи не тронута. Слабый свет ночника освещает один лишь угол, оставляя комнату в полумраке. На комодѣ таинственное письмо Мартина. Софи в ночной рубашке сидит в кресле. Она выглядит усталой, подавленной. Фридрих нервно курит, медленными шагами меряя комнату. Никто не произносит ни слова. Софи сильно сдавливает пальцами виски, чтобы успокоить тяжелую мигрень. Неожиданно звонит телефон. Телефонный звонок. Софи порывисто оборачивается.

Фридрих быстро подходит к аппарату, снимает трубку.

Фридрих (*с надеждой*). Слушаю.

Но надежда почти тотчас исчезает с его лица. Софи подходит к нему, припадает, обхватив его за плечи, словно хочет услышать говорящего. Проходят несколько секунд. Потом Фридрих, покачав головой, кладет трубку. Так они и стоят, неподвижно, будто связанные. Софи с силой сжимает плечи Фридриха.

Софи (*голос дрожит*). Его нашли, Фридрих, его нашли?

Фридрих с удивлением отмечает эту неожиданную слабость Софи.

Фридрих (*спокойно и уверенно*). Постарайся успокоиться, ну, возьми себя в руки, мы найдем его... С помощью всех этих людей, которых я направил по его следу, мы его найдем.

Из напыла. Та же сцена. Ночь. Теперь Фридрих, как был, в одежде, лежит, растянувшись на кровати.

Голос Софи. Попробуй позвонить Ашенбаху.

Фридрих. Еще рано.

Голос Софи (*очень возмущена*). Почти три... Может быть, все-таки попытаешься!

Фридрих рывком поднимается и подходит к телефону. Софи растерянно смотрит в окно.

Голос Фридриха. Офицера Ашенбаха, пожалуйста... Срочно...

Глаза Софи вспыхивают. Она увидела...

### Сцена 69

Наружная сторона замка. Ночь. В окне под самой крышей, в противоположном, нежилом крыле замка, вдруг загорается слабый свет. Потом снова гаснет.

### Сцена 70

Замок. Комната Софи. Интерьер. Ночь. Софи стоит у окна. Она резко поворачивается к Фридриху.

Софи (*в сильном волнении*). Фридрих!.. Фридрих!..

Фридрих, который стоит у аппарата, нервным жестом просит ее замолчать.

Фридрих (*в трубку*). Брукман... Фридрих Брукман из замка Клейсбург. Да, спасибо, подожду...

Софи принимает решение; она идет к двери.

### Сцена 71

Замок. Коридор. Пустые комнаты. Темная лестница. Интерьер. Ночь. Софи минует все эти пространства. Она идет все быстрее.

### [Сцена 72

Замок. Винтовая лестница. Интерьер. Ночь. Софи торопливо поднимается по винтовой лестнице, узкой и бесконечной. Она устала, тяжело дышит, останавливается в темноте, ждет. Напрягает слух.

И снова начинает подниматься.]

### Сцена 73

Замок. Чердак. Интерьер. Ночь. Софи, одолев винтовую лестницу, попадает на чердак. Ищет рукой на стене выключатель, находит его, идет дальше. Не успев ступить в длинный коридор, Софи ви-

дит, как из соседней двери выходит человек. Он появляется на пороге. Затем выходит, запирает дверь. Направляется к лестнице. Софи удается остаться незамеченной. Это Янек, слуга Константина.

#### [Сцена 74

Замок. Второй чердак. Интерьер. Ночь. Софи старается привыкнуть к темноте. Затем ощупью начинает пробираться вперед. Мы на чердаке, заваленном старым хламом, большими и маленькими вещами, мебелью, стульями, ящиками, баулами, игрушками, статуями. Через множество окошечек проникает слабый лунный свет, который помогает Софи ориентироваться. Она идет медленно. Ногой проверяет пол, руками осторожно ощупывая многочисленные предметы. Понемногу, с большими предосторожностями она продвигается вперед. Теперь ее слух фиксирует... постоянное и монотонное жужжание. Софи продолжает свой путь. Жужжание нарастает.]

#### Сцена 75

Замок. Второй чердак. Интерьер. Ночь. Софи поднимается по лестнице на большой чердак. Ждет, когда глаза привыкнут к темноте, затем идет вперед. Обо что-то спотыкается. Наклоняется. Ощупывает руками пол. Поднимает какой-то предмет; останавливается. Софи стоит, затаив дыхание. Теперь она «слышит», что в темноте кто-то есть. Она замирает на несколько секунд, которые кажутся вечностью. Теперь она видит. И порывисто устремляется в самый темный угол, хватая кого-то. Под окошечком, освещенным лунным светом, на полу кто-то спит. Долгий стон.

Голос Софи (*жесткий, настойчивый*). Мартин... Мартин... Чего ты боишься? Ответь мне! Почему Константин держит тебя здесь, взаперти? Чего он хочет от тебя? Что ты ему пообещал?.. Мартин...

Софи хватая сына, всхлипывающего на полу. Рукой взъерошивает волосы, поднимает голову, поворачивает лицом к себе. Смотрит в глаза... Мартина. Юноша сильно напуган; он дрожит. Его взгляд впиивается в глаза матери... Он будто под гипнозом.

Слабым голосом произносит.

Мартин. Константин...

И не может продолжить. Софи еще сильнее впиивается в его волосы, приближает свое лицо к лицу сына, заглядывает прямо в глаза.

Софи. Что произошло, Мартин?.. Что ты натворил?

Мартин. Я боюсь... я в его руках...

Софи прижимает к груди голову Мартина, гладит по волосам.

Мартину холодно, его начинает бить озноб.

...Я боюсь.

Софи. Нет, Мартин, нет... я помогу тебе... но Расскажи мне все... Все... Я должна знать все, чтобы помочь тебе. Ты понял, Мартин? Мартин!

Юноша падает на пол, царапает его руками.

...Говори, Мартин... Говори... Это он заставил тебя написать письмо?

Мартин. Нет!!!

Софи (*мрачно, словно разговаривая сама с собой*). Ты не должен беспокоиться. У тебя есть мать, она защитит тебя.

## Сцена 76

Здание СД. Кабинет. Интерьер. Ночь. Из полутьмы надвигается злая усмешка Ашенбаха, которого едва освещает настольная лампа.

Ашенбах (*вздыхнув, словно сам с собой*). Значит, пришло время раздавить маленький невинный цветок.

Пауза. Затем обращается к... Софи, которая сидит напротив, в кресле. Перед ней за письменным столом Ашенбах. Позади него огромный, выпирающий со стены портрет Гимлера.

...Потому что цветок мешает нашему движению вперед. Эту гипотезу я уже развивал нашему кузену Фридриху. Но Фридрих еще недостаточно хорошо усвоил смысл гегелевской системы. Когда назначен Административный совет?

Софи. Через десять дней, как того требует устав.

Ашенбах. И какова будет процедура?

Софи отвечает уверенно, как и подобает человеку, хорошо знакомому с этими вещами.

Софи (*с ироничной улыбкой*). Все очень просто... Константин потребует подтверждения полномочий. Будет проведено голосование. Мартин, которому принадлежит большая часть акций, откажет Фридриху в своей поддержке.

Ашенбах (*перебивая*). ...и передаст дела Константину.

Софи с трудом удаётся побороть гнев.

Софи (*после паузы*). Но как случилось, что Константину удалось заполучить Мартина?

Ашенбах. У Константина много друзей в полиции. СА. Ге-стапо. Все это пока звенья одной цепочки, которую предстоит порвать... Впрочем, в ближайшее время документы по делу Мартина

перейдут к более влиятельным лицам. (*Ашенбах поднимается и приглашает Софи проследовать за ним.*) Пойдем.

Вместе уходят.

### Сцена 77

Здание С.Д. Вестибюль и лестница. Интерьер. Ночь. Ашенбах показывает дорогу Софи. Караульные, полицейские, СС и служащие встречают его нацистским приветствием. Они входят в вестибюль, и Ашенбах знаком показывает Софи, что надо подниматься по лестнице.

### Сцена 78

Здание С.Д. Архив. Интерьер. Ночь. Огромное помещение. По всей его высоте стеллажи с папками. Обстановка мрачная, жутковатая, почти ирреальная. Раздаются звуки шагов, потом голос Ашенбаха.

А ш е н б а х. Это самый полный архив, который когда-либо был задуман.

Ашенбах и Софи подходят к одному из стеллажей.

А ш е н б а х. Здесь собрана вся частная жизнь Германии. Есть все. Здесь даже можно найти вашу с Фридрихом историю. Представляла ли ты себе такое?

Подходят к картотеке.

...Видишь ли, это совсем не трудно — проникнуть в жизнь людей... сегодня каждый немецкий гражданин — наш потенциальный информатор... коллективный инстинкт нашего народа — это уже участие... Тебе не кажется, что именно в этом и заключено подлинное чудо третьего рейха? (*Ашенбах пальцами перебирает плотный ряд карточек.*) Если хочешь, мы могли бы вместе почитать будущее Константина, если у него есть таковое...

Со ф и. У Константина будет будущее до тех пор, пока сильны его друзья.

А ш е н б а х. На твоём месте я бы не был таким пессимистом! Видишь ли, СА нужны были, чтобы завоевать Германию; чтобы завоевать мир, нужна армия. Но армия ничего не желает знать о СА. Позиция генералов определена четко: или мы, или они. Неужели ты хочешь, чтобы канцлер разочаровал наших храбрых генералов?

Со ф и (*выглядит очень заинтересованной*). Ты и в самом деле веришь, что Гитлер намерен оттеснить от дел своего друга Рёма?

А ш е н б а х (*изображая страшное удивление*). Оттеснить от дел...

Такого человека, как Рём?.. Это было бы и слишком мало, и слишком рискованно...

Ашенбах и Софи снова начинают просматривать картотеку.  
...Некоторые вещи нельзя делать наполовину.

Софи улыбается.

Софи. Константин вам враг не меньше, чем нам. Для вас ведь не составило бы никакого труда разрешить этот вопрос... без...

Ашенбах (*учтиво перебивая*). Нет, кузина Софи. Это не так... Это прекрасно, что ты со своей стороны пытаешься оградить Фридриха от такого неприятного дела. Но мы заключили определенные соглашения, так поделим и издержки нашего союза.

Пауза. Что-то тревожит Софи. Но она снова начинает говорить.

Софи. Фридрих сделает все... что он должен сделать... но... При этом «но» Ашенбах внимательно вглядывается в Софи. Софи продолжает.

...Я бы хотела, чтобы ты помог мне не подвергать его больше неприятностям такого рода...

Ашенбах. Объяснись лучше.

Софи (*пытаясь улыбкой смягчить непомерность своей просьбы*). Тебе следовало бы помочь нам превратить дело Эссенбеков из семейного предприятия в предприятие, которое находилось бы в руках одного владельца, но поскольку Фридрих не носит имени фон Эссенбек...

Ашенбах (*решительно*). Это невозможно.

Софи (*вставая*). В этой стране нет ничего невозможного!.. (*С большой убежденностью, почти со страстью.*) Достаточно одного указа, и ты мог бы добиться для Фридриха имени и титула фон Эссенбек.

Ашенбах (*холодно*). Тебе не кажется, что ты просишь слишком многого?

Софи (*сухо*). Вы тоже требовательны!..

Она все ближе подходит к Ашенбаху и говорит все более горячо.

Ашенбах берет ее руку, затянутую в перчатку, целует.

...Ты знаешь, как враждебно относятся к нашему браку...

Ашенбах. О, Софи, история вашей любви восхитительна. История, достойная подражания. Но я не вижу, какая здесь связь с жизнью третьего рейха.

Софи (*пылко*). Это не только история любви!.. Чтобы вести войну, нужны пушки, которых у вас не будет в достаточном количестве без сталелитейных заводов Эссенбеков... Смотри, кузен Ашенбах, в этом противоборстве у меня не меньше аргументов, чем у тебя.

Молчание. Потом Софи спрашивает:

...Отчего это вдруг ты стал таким скрягой и не хочешь уступить?



Ашенбах (*после недолгих раздумий*). При любых обстоятельствах власти необходима альтернатива, пусть даже гипотетическая. Это первое условие искусства управления.

Софи останавливает его жестом руки.

Софи. Хватит, итак, я поняла...

Смотрит прямо в глаза Ашенбаха с вызовом.

Ашенбах (*настойчиво*). Я хочу сказать, что мне не кажется своевременным передавать что бы то ни было в руки Фридриха... Даже то, что принадлежит Мартину.

Софи останавливается. Поворачивается к Ашенбаху, который добавляет:

...Он твой сын, Софи. Возможно ли, чтобы я напоминал тебе об этом?

Софи не отвечает. Она прячет злую усмешку и рукой прикрывает рот Ашенбаху.

### Сцена 79

Замок. Комната Софи. Интерьер. Ночь. Фридрих, в одежде растянувшись на кровати, читает «Майн кампф» Гитлера. Софи, лучащаяся счастьем, входит в комнату, подходит к Фридриху, обнимает его, целует. Потом высвобождается из объятий, чтобы заглянуть ему в глаза.

Фридрих. Я не могу в это поверить... Когда?

Софи. Скоро, Фридрих... Прежде, чем ты успеешь в это поверить!

Фридрих (*озабоченно*). Но Ашенбах...

Софи (*помрачнев*). Ашенбах против. Но какое это имеет значение? Он тоже окажется перед свершившимся фактом. Ты даже не понимаешь, что у тебя веса больше, чем у него! Ашенбах только говорить умеет, ты же производишь пушки... Это дело большой важности, поверь мне... особенно для канцелярии!.. Указ, Фридрих!.. Ты не думал об этом?.. Фридрих фон Эссенбек... (*Воодушевляясь*). Ах! Власть! Ты забыл о ней? Вся власть — или ничего! И потом мы поженимся, Фридрих, очень скоро. Ты и я, вместе... до конца.

Фридрих. А Мартин?

Софи. Мартин никогда не был препятствием.

Даже Фридриха поражает жестокость Софи.

Фридрих (*с тревогой*). А Константин?.. Он тоже не препятствие?

Софи (*после паузы, решительно*). Ты должен сделать это. Это остается за тобой.

Фридрих. Это не страх, Софи, это не то... страх...

Софи пристально смотрит ему в глаза.

...Иоахим, Константин... А завтра?.. Трудности продолжаются, и я знаю, что в конце концов попаду в руки Ашенбаха.

Софи. Когда ты будешь на вершине пирамиды, даже у Ашенбаха не будет уже над тобой власти.

Фридрих (*тряся головой*). О, мой бог! Я принял безжалостную логику и никогда не вырвусь из нее. (*Долгое молчание.*) О, Софи... Когда?

Софи (*с улыбкой триумфатора*). Ашенбах скажет тебе, где и когда.

### [Сцена 80

Замок. Комната Константина. Интерьер. День. В чемодан, поверх аккуратно уложенной одежды, очень осторожно кладется пистолет.

Голос Константина (*крича*). Ты с ума сошел! Зальцбург, выбрось все это из головы!

Янек, который стоял, склонившись над чемоданом, разгибает спину. Его движения медлительны и аккуратны, у него вид человека, которому безразличны другие люди и крик, стоящий вокруг. Он отходит от чемодана и направляется к... раскрытому шкафу. Проходит мимо Константина, который натягивает сапог.

Константин. Музыка, консерватория... Дела!.. И где, в доме этого червя Герберга!

Константину не удается натянуть сапог. Он раздражается.  
...Ты, иди сюда, не видишь — не лезет?

Приглашение обращено к Янеку, который раскладывает в шкафу вещи. Юноша бежит на помощь к хозяину. Константин поднимает угрожающий взгляд на... Гюнтера, который стоит молча, с мрачным выражением на лице. С помощью Янека Константин натягивает второй сапог. На этот раз все складывается удачно.

Константин (*Янеку*). Давай заканчивай!

Янек возвращается к шкафу. Гюнтер поворачивается к отцу.

Гюнтер. Я бы хотел поговорить с тобой минуту, одну только минуту.

Константин тяжело поднимается, делает несколько шагов, разминая сапоги.

Константин. Слушаю.

Гюнтер дает понять, что его стесняет присутствие Янека, который

перекладывает вещи из шкафа в чемодан. Но Константин не обращает на это внимания.

...Что же ты молчишь?

Гюнтер (*в нерешительности*). Я... я хочу уехать хотя бы на какое-то время... Это необходимо, папа... Мне нужно... Попробуй понять!

Константин натягивает пиджак. Янек, заметив это, торопится на подмогу.

Константин. Тебе и в самом деле так отвратительна эта страна? Зажми нос, сынок, и перетерпи.

Надев пиджак, Константин подходит к сыну, а Янек тем временем возвращается к чемодану, закрывает его и прижимает коленом крышку.

...И еще постарайся и отца своего стерпеть...

Теперь отец и сын стоят лицом к лицу.

Константин. Я знаю, что ты меня терпеть не можешь... И я, заметь, совершенно не прошу тебя любить меня... Совсем наоборот!.. Я бы хотел, чтобы ты действительно меня ненавидел, чтобы обкрадывал меня, чтобы мог ударить в спину, впиться мне в горло и вырвать все, что принадлежит мне! (*Константин с силой встряхивает сына.*) Но ради бога! Хоть раз покажи, что ты можешь не быть клячей!

Он сожалеет о своем поступке и о крике. Ослабляет хватку. Кладет свои ручки на плечи сына и подыскивает более теплый, отеческий тон.

...Выслушай меня хорошенько. Сейчас я должен быть вместе с моими друзьями в Виссее... Они все там, ты слышал... Он отправил их отдохнуть, наш канцлер!.. Но закончится вся эта история!.. Представь себе, если они таким образом намереваются провести нас... Тогда я вернусь, и здесь вся эта музыка тоже изменится! Я, Гюнтер... я буду хозяином в этом доме... Но зачем все это, если тебе наплевать и на завод, и на все остальное.

Гюнтер вежливо, но решительно снимает руки отца, словно обретая свободу, и они тяжело падают.

Гюнтер (*спокойно и решительно*). Ты можешь держать меня здесь до тех пор, пока я не смогу распоряжаться собой сам. Но в конце концов ты должен будешь смириться.

Константин. Ты хочешь всю жизнь прятаться за этим твоим проклятым инструментом?.. Напомню тебе, ты — фон Эссенбек. И в конце концов ты сам это поймешь.

Гюнтер не отвечает, он долго смотрит на отца, словно желая этим опровергнуть его пророчество.

Константин прощается с ним.

...Мы еще поговорим об этом после моего возвращения.

Гюнтер продолжает молчать.

Константин еще немного смотрит на сына, затем выходит вместе с Янеком, который трусит позади с огромным и тяжелым чемоданом. Гюнтер остается один. Его холодный взгляд блуждает где-то далеко отсюда.]

### Сцена 81<sup>1</sup>

Общий план отеля «Хансельбауер». Висзее. Натура. День. К входу в отель подъезжают три машины. Останавливаются, из них выходят Константин, несколько офицеров и Янек.

Константин. Я не был в Висзее со времен Мюнхена.

Первый офицер. Гнусное время. Сейчас лучше, вам не кажется?

Второй офицер. Мои воспоминания о Мюнхене — это путч, шлюхи и карцер с клопами.

Третий офицер. Согласен. Путч и карцер должны были быть одним и тем же... *(Разражается хохотом.)*

Первый офицер. И шлюхи, замечу, тоже!

Теперь смеются все вместе. Константин тоже. Входят в отель.

### Сцена 82

Висзее. Пивная терраса. Натура. День. Около полудюжины солдат СА, как карательный взвод, нацеливают ружья в ожидании команды «огонь». Офицер поднимает вверх тросточку. Резко опускает ее. Сухой ружейный залп. Несколько картонных фигур, изображающих крупных политических и государственных деятелей Германии, падают одна за другой под пулями. Стоять остается только фигура Гинденбурга. Молодой солдат стремглав несетя через все поле, будто за ним гонятся. Подбегает к стене, на которой висели пять мужских портретов, изрешеченных пулями. Изучает их один за другим. Затем поворачивается и, приложив руки ко рту, наподобие рупора, кричит.

Молодой солдат. А старый-то хрен уцелел! *(Показывает рукой в сторону... картонного Гинденбурга, целого и невредимого.)*

<sup>1</sup> В итальянской версии фильма все эпизоды сцены «Ночь длинных ножей» (с 81 по 97 включительно) сохранены в оригинале.

За кадром. Дружный хохот.  
Среди присутствующих два офицера СА.

Первый офицер (*смеясь*). Сегодня они воздают должное Гинденбургу... Завтра будут способны подвесить самого канцлера.

Второй офицер. Совсем не дурная идея. Лично мне он уже надоел.

### Сцена 83

Виссее. Отель «Хансельбауер» и небольшая площадь перед ним. Натура. День. Отель разукрашен флагами со свастики. Площадь запружена народом (в основном это штурмовики СА). Толпа расступается, чтобы освободить место... большому черному «хорху» с откинутым верхом. В машине в окружении юношей стоит офицер, приветствующий толпу. Рука вытянута в нацистском приветствии.

В толпе разговаривают двое военных.

Первый военный. Командир.

Второй военный. Сам на машине приехал. От поезда его тошнит.

Машина останавливается. Офицер выходит и в окружении других офицеров направляется в отель. Его обступают штурмовики.

### Сцена 84

Окрестности Виссее. Заросли кустарника на берегу озера. Натура. День. Ватага голых солдат выбегает из кустарника, несется к озеру и бросается в воду.

### Сцена 85

Виссее. Озеро Тегернзее. Натура. День. Небольшие прогулочные лодки пересекают озеро во всех направлениях, сталкиваются друг с другом и с купающимися. В одной из лодок Константин с молодым парнем, почти мальчиком. Голос Константина, поющего арию — плач на смерть Изольды. Озеро. Одна из лодок берет на бордаж другую лодку. Солдат, стоявший на ее корме, падает в воду. Крики, хохот. Несколько купающихся молодых людей импровизируют небольшое соревнование по плаванию.

### Сцена 86

Виссее. Отель «Хансельбауер». Зал. Интерьер. Ночь. Странный тип в штатском: вся грудь в медалях, живот налит пивом, с видом

опытного оратора держит речь.

Человек в штатском. Если наши сапоги были хороши, когда надо было дать пинок под зад демократии, то они должны быть хороши и для ковров канцелярии. Я вам скажу...

Но сказать он ничего не успевает, потому что его силой стаскивают вниз и он кубарем валится на пол.

Мы видим, что стоял он на большом столе, за которым восседают его сотрапезники. Огромный зал заставлен множеством шумных столов. Основная масса присутствующих одета в форму. Но есть и другие, в штатском, без пиджаков, может быть, только военные береты на головах. Крики, песни, смех.

За столом.

Один из солдат завалил девицу, которая болтает ногами в воздухе. Приятели подзадоривают его. Девиде удастся подняться и смыться.

Она смеется. Убегая, она получает град шлепков по заду.

Из кухни в зал входят «официантки», несущие на огромных подносах кислую капусту и кружки с пивом.

Одни целуют женщин, другие отплясывают с танцовщицами польку. Повсюду неразбериха и веселье. Неожиданно один из офицеров запекает гимн СА — «Песню Хорста Весселя». Все застывают и хором подхватывают гимн.

Поднимается и Константин вместе с офицерами, сидящими с ним за одним столом. Стоя, они поют вместе со всеми.

В несколько секунд набирает мощь мотив... военной песенки. Он нарастает, становится плотным. И в конце концов превращается в нестройный, но оглушающий хор. Кто-то влезает на самый длинный стол и, сбивая ногами стаканы и тарелки, пускается в пляс в ритме военной песенки. Трех девиц насильно втаскивают на стол и вовлекают в танец. По всей длине стола мелькают пьяные лица, перед которыми ноги танцующих выдвывают пируэты. Среди зрителей тщедушный офицерик, он так разительно отличается от них, что кажется, будто очутился здесь случайно. Его глаза мутны от выпитого, и он сам для себя читает Шиллера.

Тщедушный офицерик. «Я тоже не рожден был пастухом. Без усталы гонюсь за беглой целью...

Две руки вдавливают его голову в ворот мундира до тех пор, пока он не валится под стол, где и продолжает свою декламацию:

...И упиваюсь жизнью лишь тогда, когда все вновь я цели достигаю»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Избранные стихотворения и драмы. М.: ГИХЛ, 1937. Пер. О. Мандельштама.

Очутившись на полу, юноша впадает в протрацию. Но в этот момент раздаётся чудовищный грохот, стол, находящийся над его головой, поднимают и относят в сторону, и тщедушный офицерик предстает на всеобщее обозрение в полной неподвижности. Его поднимают за руки и за ноги и отволакивают в сторону. Остальные столы тоже сдвигаются или опрокидываются. Пока наконец в центре зала не образуется подходящая танцплощадка. Весьма скромный оркестр, расположившийся в углу, начинает играть. Около десятка штурмовиков выскакивают на площадку. Некоторые из них успевают прихватить немногих присутствующих девиц. Все танцуют. Одни мужчины танцуют друг с другом, другие развалились на полу, некоторые поют. Одна из девиц мечется в руках дорожного партнера, пытаясь оказать ему сопротивление. Ей удается вырваться, она убегает. Бегают по залу и другие девицы, преследуемые офицерами СА. Преследования, крики, хохот. Молодой солдат размахивает руками, пытаясь привлечь к себе внимание присутствующих.

Молодой солдат. Эй!.. Я вам говорю!

Срывает со стола скатерть, набрасывает ее на себя и, вихляя задом, прохаживается, подражая кинодиве. Покачивая бедрами, он выбирает себе партнера на танец и делает ему несколько поклонов. Они начинают танцевать, прижавшись щекой к щеке.

## Сцена 87

Виссее. Берег озера и задняя стена отеля «Хансельбауер». Натура, Ночь. Два офицера выходят из пивного зала. Останавливаются на берегу озера.

Первый офицер. Рем был бы большим кретином, если бы позволил Гитлеру провести нас.

Второй офицер. Кретином, черт побери! Договорится эта парочка, как ты думаешь?

Первый офицер. Да брось!.. Я тебе говорю, что если он не перестанет нас дожимать, то от него, от этого канцлера, даже усов не останется!.. Поганый мир, мы своими руками посадили его на это место, а теперь он нас же хочет вышвырнуть в угоду армии!

В дверях появляется Константин.

Константин. Так когда, вы говорите, закончатся эти каникулы?

Подходит к ним.

Второй офицер. Э-э!.. Они будут держать нас здесь вместе с командиром, пока не договорятся.

Константин (*второму офицеру*). А если не договорятся?  
Второй офицер. Стреляться. Что еще ты собираешься делать?

Двое офицеров поджидают, когда он их догонит. Открывается служебный выход, из которого доносятся... шум и музыка. На пороге появляется третий офицер.

Третий офицер. Идете вы или нет, в самом деле... Вы пропускаете самое интересное!

Первый офицер. Да здесь мы!.. (*Константину*.) Ну давай, пошевеливайся!

Первый и второй офицеры уходят, за ними идет Константин.

### Сцена 88

Виссее. Отель «Хансельбауер». Зал. Интерьер. Ночь. Издалека в танцующих парах нет ничего необыкновенного. Но, приблизившись, мы замечаем, что большая часть молодых людей переодеты в женское платье. Другие полураздеты. По их спинам струится пот. Некоторые гости ползают под столами, не находя в себе сил подняться на ноги. Какой-то старый офицер ласкает мальчика. Небольшая группка штурмовиков сгрудилась вокруг дивана, будто врачи, собравшиеся на консилиум. На диване голая девица. Вокруг нее лица товарищей по приключению, горящие звериной похотью. Столы и стулья опрокинуты. На полу осколки разбитых бутылок, напоминающие стоячее болото. Оркестрика больше нет. На пианино бренчит юноша гимн СА. «Песня Хорста Весселя». Появляются несколько переодетых в танцовщиц юнцов; выстроившись в линейку, они неуклюже пытаются изобразить танцевальный номер мюзик-холла под хлопки присутствующих. Группа офицеров и переодетых молодых солдат, окружив пианино, запевают песню: *Es zittern die morschen Knochen*<sup>1</sup>.

### Сцена 89

Виссее. Отель. Коридор и лестница. Интерьер. Рассвет. Неумело распевая, первый и второй офицеры поднимаются по ступенькам, которые ведут в их комнаты. В коридоре, куда выходят двери номеров, оживленно: одни солдаты входят, другие обмениваются приветствиями, третьи выходят из туалета. Константин, поддерживаемый переодетым юношей, тоже поднимается в свою комнату, за

---

<sup>1</sup> «Гремят старые кости...» (*нем.*)



ним следует Янек. Янек не входит в комнату хозяина, а устраивается на диване, который стоит здесь же, в коридоре.

### Сцена 90

Висзее. Отель «Хансельбауер». Зал. Интерьер. Рассвет. Чем-то вроде деревянных грабель остатки праздника сгребаются в одну кучу. Этим приспособлением орудует старый и заспанный слуга. Зал почти пуст и пребывает в ужасном беспорядке. Стулья на столах. За пианино солдат, он все еще продолжает играть, а совершенно пьяный Константин поет арию Изольды. Плач на смерть Изольды (Вагнер).

### Сцена 91

Висзее. Наружная сторона террасы. Натура. Рассвет. Юноша, тот, что читал стихи, все еще переодетый в женское платье, сидит на террасе, положив одну ногу на столик. Из помещения выходит Янек, подходит к парапету и смотрит на озеро. Юноша заспанно потягивается, затем вдруг весь обращается в слух, как если бы он услышал какой-то странный гул в ночной тиши.

### Сцена 92

Баварский пейзаж. Рассвет. Колонна из мотоциклов, автомобилей и грузовиков с солдатами СС движется по дороге. Автоколонна останавливается. Из грузовиков выпрыгивают солдаты и двумя шеренгами выстраиваются вдоль мотоциклистов.

### Сцена 93

Висзее. Мол на дальнем берегу озера. Рассвет. По озеру передвигаются две баржи с эсэсовцами. Как только баржи стучаются о берег, солдаты быстро высаживаются, держа автоматы на взводе.

### Сцена 94

Висзее. Отель. И небольшая площадь перед ним. Натура. Рассвет. По всем дорожкам, впадающим в площадь, движутся мотоциклы и автомобили. Резкое торможение. Со стороны мола подходят эсэсовцы. Из большого черного автомобиля выходят два человека в штатском. Накапывает дождь; один из них надевает длинный белый плащ. Из других машин продолжают высыпать эсэсовцы, вооруженные автоматами. Грузовики и мотоциклы выключают моторы. Двумя шеренгами солдаты входят в отель.

## **Сцена 95**

Виссее. Отель «Хансельбауер». Разные коридоры. Интерьер. Рассвет. Эсэсовцы входят в отель. Бегом поднимаются по деревянной лестнице, ведущей в коридор. Первая группа входит в ближнюю комнату, вторая направляется к комнате Константина. Третья группа эсэсовцев, выбив дверь, врывается в большую комнату. Образовав полукруг, эсэсовцы нацеливают автоматы. Офицер отдает приказ.

Офицер СС. Всем встать!

Первый офицер СА. В чем дело?!

Штурмовики вскакивают, кто с кроватей, кто с матрацев, расстеленных прямо на полу. Эсэсовцы обрушивают на них огневой шквал. Выстрелы; все убиты.

Крики, стрельба.

Офицер СС, переступая через тела, осматривается вокруг.

Офицер СС. Все мертвы. Идем!

Янек поднимается, пытается убежать, но его настигает выстрел, и он, бездыханный, падает на пол.

Крики, стрельба.

Офицер СА в пижаме выходит из своей комнаты и тут же падает на диван, принадлежавший Янеку. К нему подходит эсэсовец, ногой переворачивает тело, чтобы убедиться, что он мертв. Двое эсэсовцев тащат из комнаты полуодетого, кричащего человека. Остальные прикладами бьют офицера по голове. Офицер падает, поднимается и падает снова. Он лежит на полу. В глазах его застыл ужас... Один из эсэсовцев, как палицу, заносит над ним автомат и убивает. Другие эсэсовцы толпятся вокруг жертвы, пиная ее ногами с невыносимой жестокостью. Эсэсовец перед дверью туалета: автоматная очередь... и штурмовик, спрятавшийся в туалете, убит.

## **Сцена 96**

Виссее. Задняя стена отеля и берег озера. Натура. Рассвет. Человек в форме старшего офицера СА с группой штурмовиков спускается по наружной стене пивной. Их преследуют эсэсовцы с офицером.

Офицер СС. Halt!

Бежавшие останавливаются как раз у самой кромки берега, поворачиваются к карателям. Кажется, никто из них не понимает, что же все-таки происходит.

Офицер СА. Господа, я не понимаю, что происходит, но, пожалуйста, цельтесь точнее!

Офицер С.С. Цельсь!

Эсэсовцы выполняют команду.

Огонь!

Автоматные очереди.

Офицер и штурмовики, сраженные насмерть, падают на землю. Тем временем группам штурмовиков, разбросанным по всему отелю, удастся собраться перед дверьми, выходящими на террасу. На террасе, заняв огневую позицию, длинная цепь эсэсовцев.

Офицер С.С. Огонь!

Штурмовики падают на землю, сраженные пулями.

### Сцена 97

Виссее. Интерьер отеля «Хансельбауер». Комната. Рассвет. Испуганное лицо мальчика, дружка Константина. Юноша лежит в кровати. Он натягивает простыню по самый нос. Потом решительно накрывается с головой. Автоматная очередь. Черные пятна расплываются по простыне, будто прошел лапильевый дождь. Никакого крика. Только конвульсивные подергивания. А потом полный покой. Константин встает и отходит от кровати. Две пары мужских ног. Они рядом с кроватью, на которой покоится тело убитого юноши. У окна, в глубине комнаты, Константин. Он полугол, вид у него заспанный, отупевший после животной ночи. На его лице нет ни страха, ни удивления, лишь абсурдное безразличие. Он смотрит на дуло автомата, наведенного прямо на него.

Константин. Стреляй!.. Стреляй!..

И опять лицо Константина. Теперь на нем вспыхивает вызывающая улыбка. Улыбка застывает на его губах почти в тот самый момент, когда... слышится выстрел. Затем второй. Лицо Константина искажается гримасой, и он падает. И снова ноги двух неизвестных посетителей. Один из них приближается... *(За кадром. Шумное падение.)* к распростертому на полу телу Константина. Лицо Константина. Он еще жив. Он глазами молит об одолжении — о скорейшей смерти. Его взгляд обращен к... Фридриху, который опустил свой автомат и пребывает в состоянии глубочайшего шока. Фридрих оборачивается к... Ашенбаху и встречает его жесткий взгляд. Фридрих подчиняется. Он склоняется над Константином. Они долго смотрят друг на друга. Невозмутимое лицо Ашенбаха, и в это время... снова звучит выстрел.

[Сцена 98

Замок. Сад. Натура. День. Солнце. Дирижер широко и вдохновенно размахивает своей палочкой... Маленький смычковый оркестр исполняет Allegro Моцарта. Оркестр разместился на небольшом помосте.

Мартин в группе гостей. Юноше весело. Судя по всему, он рассказывает какую-то остроумную историю, потому что его слова встречаются смехом.

По лестнице спускается Софи под руку с Фридрихом. Она выглядит счастливой. Один поцелуй руки, другой...

Мартин больше не смеется. Он неприязненно смотрит на... Фридриха, который с нескрываемым упоением принимает рукопожатия и приветствия.

Наплыв. Та же сцена. Вечер.

Неожиданно над головами приглашенных вспыхивает множество лампочек. Чопорный генерал прогуливается с таким же чопорным промышленником.

Генерал. Кровопускание было необходимо. Канцлер проявил большое благоразумие и выбрал исключительно удобный момент.

Промышленник (*напыщенно*). Это было похоже на освобождение здорового и могучего тела от гангренозной конечности.

Переход на лицо Фридриха, который пытается уловить, что о нем думают все эти люди в разных концах парка. Он бродит взад и вперед, оглядываясь с подозрительностью и тревогой. Стоило ему пройти мимо двух гостей, как между теми немедленно возникает короткий диалог.

Первый гость. Удар мастерский... Имя, титул, сталелитейные заводы...

Второй гость. Э-эх!

Второй гость кивком головы показывает на Софи, вокруг которой кружится основная масса гостей, будто планеты в Солнечной системе.

Постепенно гул голосов затихает. Любопытство, удивление, ожидание можно прочесть на лицах гостей, окружающих Фридриха. Чувствуется, что ему что-то мешает, он бледнеет. Ищет глазами Софи. У нее тоже обескураженный вид, но держится она превосходно. Оба увидели... Гюнтера. Юноша останавливается среди гостей. На его мрачном, напряженном лице написан вызов. Он смотрит на Фридриха. Его окружают умолкшие гости.

И снова звучат абсурдные, гротесковые ноты... Allegro, оркестранты невозмутимо продолжают играть. Гюнтер делает несколько ша-

гов к Фридриху. Останавливается. И снова делает несколько шагов. Немногочисленная толпа гостей расступается, чтобы пропустить его.

Теперь все взгляды устремлены на него... Затем на Фридриха, которому не удастся совладать со своими чувствами. В отличие от него Софи превосходно владеет собой. Она встает рядом с Фридрихом и с решимостью обращает свой взор на юношу. Гюнтер приближается. Затем останавливается перед ними. Софи с большим присутствием духа, дружелюбно улыбнувшись, обращается к мальчику.

Софи. Гюнтер... (*Подходит к нему.*) Спасибо, что ты пришел... Обнимает его, целует в щеку. Отходит. Поворачивается к Фридриху, приглашая его последовать ее примеру. Гости поражены, вовлеченные в это непредусмотренное действие, они стоят, будто их ноги приросли к земле. Фридрих делает несколько шагов. Останавливается, потерянно озираясь вокруг. Гюнтер продолжает стоять, не сводя с Фридриха пристального взгляда. Затем уходит. Гости расступаются, отодвигаясь как можно дальше, как будто имеют дело с призраком. Некоторые, отдалившись, собираются группками. Гюнтер быстро поднимается по лестнице. Вокруг Фридриха образуется пустота. Софи смотрит на него с осуждением: в ее взгляде жестокость и злость. Она направляется к... Мартину, который стоит в отдалении, будто ожидая ее. За спиной Фридриха, словно из ниоткуда, возникает лицо Ашенбаха.

Ашенбах. В чем дело?

Фридрих не находит, что ответить.

...Возвращайся к своим гостям...

Фридрих колеблется. Ашенбах взглядом заставляет его повиноваться. Фридрих направляется к гостям, которые не могут скрыть замешательства. Софи с Мартином.

Софи. И сделай так, чтобы никаких новых выходов!

Мартин покоряется.]

### [Сцена 99

Замок. Библиотека. Вечер. Гюнтер, опустив голову, стоит, облокотившись на спинку кресла. Тихо. Затем за его спиной раздается голос.

Голос Мартина. Великолепная сцена, в самом деле! Гюнтер стоит молча, не шелохнувшись. Сзади к нему подходит Мартин. Вдруг Гюнтер, резко повернувшись, смотрит на кузена, затем собирается уйти, Мартин рукой останавливает его.

Мартин. Куда ты?

Гюнтер вырывается и идет к выходу. Мартин следует за ним... подходит к двери, запирает ее и облакачивается спиной. Улыбается подленькой улыбкой. Гюнтер дрожит от гнева. Но сдерживается и, сделав несколько шагов, снова поворачивается спиной к Мартину, который тем временем продолжает:

...Ты понимаешь, что это был поступок идиота?

Мартин подходит к Гюнтеру.

...Садись... Будем вместе ждать конца праздника.

Гюнтер не садится. Снова опирается на спинку кресла. Склоняет голову. Кажется, он сломлен. Наконец его начинают сотрясать рыдания. Мартин смотрит на кузена совершенно равнодушно. Подходит к нему, кладет руку на плечо. Жест этот полностью противоречит душевному состоянию Мартина. От прикосновения Гюнтер вздрагивает, как от удара.]

### [Сцена 100

Замок. Парк. Аллеи. Натура. Ночь. Софи и Фридрих прощаются с гостями, которые явно торопятся уйти. Люди расходятся группами. Вокруг полупустых столов снуют слуги. Оркестранты прячут в чехлы свои инструменты. Парк почти опустел. Фридрих и Софи поднимаются по лестнице. Софи держится уверенно. Фридрих подавлен. Вдалеке, словно тень, стоит человек, пристально следящий за этой парой. Это Ашенбах. Вид у него еще более зловещий и коварный. Затемнение.]

### Сцена 101

Рабочий кабинет Ашенбаха. Интерьер. Ночь. С невозмутимым видом Ашенбах слушает голос Мартина, звучащий с магнитной ленты. Взволнованное лицо Мартина. Юноша взмок, тяжело дышит. Неожиданно мы обнаруживаем, что говорит не он сам: его голос доходит до нас из-за кадра.

Голос Мартина. Но я не пошевелился, я не сделал ничего, чтобы воспрепятствовать этому. Я оставался в комнате Ольги, я даже пальцем двинуть не мог... Это было молчание смерти. Я оставался там всю ночь и ждал... ждал...

Рука Ашенбаха выключает магнитофон, который стоит на его столе. Мартин впивается руками в подлокотники своего кресла. Ашенбах пронизательно смотрит на него.

Ашенбах. Не волнуйся, я пригласил тебя сюда не для того,

чтобы шантажировать. Это уже попытался сделать Константин... (смеется) ...но попытка не принесла ему удачи.

Мартин смотрит недоверчиво, подозревая какой-нибудь новый подвох.

Ашенбах (с иронией и цинизмом). И потом, валить несчастья на тебя, сына героя, настоящего героя... единственного фон Эссенбека... только потому, что у маленькой еврейки...

При этих словах Мартина передергивает.  
...был дурной вкус и она повесилась! (Ашенбах наблюдает за изумлением юноши.) Ты не знал?.. Еврейка!.. А по новому закону... Твое дело--- даже не преступление. И более того...

Мартин отчаянно хватается за это открытие. Ашенбах жестоко отнимает у него неожиданную надежду.

...Но этого слишком мало, чтобы я мог сказать: мы друзья и союзники.

Мартин. Союзники?..

Ашенбах. Если ты этого хочешь.

Мартин (выдавливая беспечную улыбку). Но я думал, что ты с Фридрихом.

Ашенбах. И я так думал до вчерашнего дня. Однако Фридрих решил, что он незаменим... А это заблуждение.

Слова Ашенбаха начинают кое-что прояснять для Мартина.

...Только тот, кто смог примириться с мыслью потерять в один прекрасный день все, что он получил при нашей поддержке, — только тот верный друг... Тот же, кто хочет быть хозяином всего и даже распорядиться самим собой... тот, у кого есть иллюзия, что он может принимать самостоятельные решения, думать по-своему, тот — нет.

Теперь Мартина переполняют надежда и нетерпение.

...У тебя ведь нет таких притязаний, верно, Мартин?

Юноша дрожит от радости, дикарской, злой.

Мартин. А не слишком ли поздно?.. Этот указ...

Ашенбах. Указ!.. Конечно, ценность этого клочка бумаги безмерна, но лишь до тех пор... пока лицо, которому он принадлежит, может им пользоваться. Они превратили национал-социализм в инструмент для удовлетворения собственных амбиций. Они еще недостаточно хорошо усвоили, что такое национал-социализм.

Мартин (горячась). Но они меня уже вышвырнули вон... Теперь Фридрих может назначать своего преемника.

Ашенбах. Насколько мне известно, Фридрих не имеет детей... пока!

Лицо Мартина светлеет. Ашенбах ведет наступление.

Ашенбах. У твоей же матери есть ребенок... ты, Мартин. Мартин дрожит. Он чувствует: пришло его время, но от охватившего волнения он теряет дар речи. (*После паузы.*) Это было бы так просто... но если ты боишься...

Мартин (*подскокив, в чрезмерном возбуждении*). Я не боюсь!.. Я ждал этого годы.

Ашенбах (*перебивая*). Я говорю не о страхе перед Фридрихом, но... твоя мать.

Ашенбах протягивает Мартину портсигар, забытый им в доме Ольги. Мартин злоеде улыбається, он натянут как струна, будто собирает всю свою ярость, копившуюся годами. Потом говорит; сначала с ледяным спокойствием, затем все более возбужденно и, наконец, переходит на крик.

Мартин. Я сделаю все, чтобы уничтожить ее уверенность, силу, власть. Все... Она всегда держала меня в отдалении. Она старалась только унижать меня... Она никогда не замечала, как я любил ее, как нуждался в ней. Но сегодня я чувствую одну только ненависть. Как просто. Я хочу видеть ее слабой, раздавленной, одинокой. Помогите мне. Я сделаю все, что ты захочешь, все, все, чтобы добиться этого.

Ашенбах дает Мартину успокоиться. Теперь юноша расслаблен, он выглядит усталым, обессиленным от внутренней борьбы, но счастливым. Молчание. Мартин поднимает глаза на Ашенбаха: никакого страха и даже более того, впервые в своей жизни он чувствует уверенность. Ашенбах говорит твердо, но очень тихо.

Ашенбах. Да, Мартин, я помогу тебе... Я не оставляю его больше в покое.

## Сцена 102

Замок. Столовая. Ночь. За большим обеденным столом собралось всего пять человек, которые сидят так:

	Фридрих	
Мартин		Ашенбах
	Софи	Гюнтер

Все сидят довольно далеко друг от друга. Едят медленно, неохотно. Атмосфера напряжена, кажется, достаточно ничтожного повода, чтобы разразилась буря. Звон бокала о бокал, стук неловко положенного прибора — единственные редкие звуки, которые придают этому тягостному молчанию особый смысл. Вокруг под строгим присмотром мажордома, согласно заведенному порядку, двигаются слуги. Фридрих мрачен, его гне-



тут темные мысли. Голова ушла в плечи, спина слегка сутулится, под глазами круги, появились новые складки морщин. Кажется, будто он становится все больше похож на старого Иоахима, место которого за столом он теперь занимает. Неожиданно Фридрих мягко ударяет ладонью по столу; повторяет движение; собирается сделать это в третий раз, но останавливает себя. Убирает руку, как бы не желая подражать привычкам старого Иоахима. Вместе с тем он испытывает ужасную неловкость, потому что теперь на него обращены взгляды всех присутствующих, кроме Гюнтера, который выглядит безучастным. Мартин оборачивается к кузену, его голос выдает человека, который выпил больше положенного.

Мартин. Гюнтер!..

Гюнтер смотрит на него, Мартин с иронической вежливостью продолжает:

...Прояви немного внимания. Дядя Фридрих собирается что-то сказать.

Ледяное молчание. Фридрих содрогается. Мартин делает вид, что не замечает этого, и продолжает:

...(Фридриху.) Держу пари, что ты собираешься объявить день свадьбы. (Мартин поднимает бокал.) Постараюсь не пропустить! (Пьет.)

Фридрих взрывается. Он с силой ударяет кулаком по столу.

Фридрих. Ты уж конечно не пропустишь! И другие тоже! Произнося «и другие тоже», Фридрих намеренно смотрит на Гюнтера и Ашенбаха. Все выглядят равнодушными и уставшими, пока Фридрих пытается взять себя в руки.

Мартин. Ты, вероятно, хотел сказать, «другие, которые еще остались»...

Фридрих (не обращая внимания на Мартина). Я взял на себя всю тяжесть ответственности не только за сталелитейные заводы, но и за семью... Поэтому я хочу, чтобы с привычкой к вольности было покончено...

Ашенбах (обрывая, с издевкой). Прости меня, Фридрих... Не хочешь ли ты и меня включить в число твоих подданных!.. Я гость.

Фридрих (иронически). О нет, нет, дорогой кузен... я бы не посмел. Но имей немного терпения.

Гюнтер распрямляется, как пружина.

Гюнтер. Простите меня.

Собирается уйти, но Фридрих его останавливает.

Фридрих. Гюнтер, я еще не закончил.

Гюнтер. Все эти вопросы меня не касаются.

Фридрих. Касаются и тебя, поскольку ты живешь в этом доме.

Гюнтер. Я не просил вас оставлять меня, и я задержусь здесь недолго.

Фридрих (*кричит*). Я приказываю тебе! Вернись на свое место.

Гюнтер дрожит от гнева, но возвращается. Садится. Фридрих, прежде чем начать говорить, пытается взять себя в руки. Он не может совладать с собой, не найдя глазами Софи, которая выглядит совершенно спокойной.

Фридрих. Возможно, сейчас пришло время сказать правду. (*Указывая на Мартина и Гюнтера.*) Ни один из вас не удостоился явиться на открытие новых цехов... По той или иной причине, но каждый из вас пренебрег строгими семейными обязательствами. Ваше отсутствие было мною замечено, и я хочу, чтобы подобное больше не повторялось.

Его тон безапелляционен. Пока Фридрих говорит, камера следит за равнодушным лицом Ашенбаха — лицом предателя.

Фридрих, все более возбуждаясь, продолжает говорить.

Фридрих. Что означают все эти расследования, неожиданные проверки, визиты, шпионы, слежки, установленные секретной службой за моими доверенными сотрудниками? Что это значит? Последнее время заводы будто на осадном положении, невозможно, чтобы все это происходило без вашего ведома!.. Объясните мне! Уверяю вас, что никто не покинет этой комнаты до тех пор, пока не будет сказано все, что должно быть сказано.

### [Сцена 103

Площадь перед замком и вход. Натура. Ночь. Открываются большие ворота; в них въезжает автомобиль, который останавливается у главного входа. Выходит шофер, подходит к боковой двери и открывает ее. Из автомобиля выходит человек, которого мы не можем узнать. Сторож выходит к нему навстречу. Останавливается в замешательстве. Затем с почтением приветствует. К незнакомцу подходят две собаки, обнюхивают его, радостно виляя хвостами. Человек направляется к входу.]

### [Сцена 104

Замок. Коридор и проходная комната, ведущая в столовую. Интерьер. Ночь. Человек, приехавший в автомобиле, оставляет

шарф и пальто мажордому, который принимает их с уважительным поклоном, и направляется в столовую, откуда доносится голос Ашенбаха.

Г о л о с. А ш е н б а х а. Но ведь ты сам этого хотел, ты нарушил наш союз...

Человек останавливается на пороге и смотрит в столовую.  
Издалека мы видим собравшихся.

А ш е н б а х (*все время держится спокойно*). Ты должен был ожидать моей реакции... Ты должен был предвидеть, что указ, подобный тому, что ты получил, всего лишь клочок бумаги, в то время как мы... мы, СС,— реальность.

Ф р и д р и х. Ну скажи тогда!.. Что ты намерен делать, что ты еще от меня хочешь?]

### Сцена 105

Замок. Столовая. Интерьер. Ночь. Фридрих уже не в состоянии контролировать себя. Он кричит на Ашенбаха. Все поворачиваются и с удивлением смотрят на дверь. Фридрих и Софи бледнеют. Гюнтер делает несколько шагов навстречу вновь прибывшему, которым оказывается не кто иной, как Герберт. Он постарел, исхудал, устал, но не утратил ни спокойствия, ни силы характера. На приветствие Гюнтера он отвечает улыбкой. Медленно идет вперед.

Подходит к столу. Останавливается рядом с Мартином.

Г е р б е р т. Мне можно сесть?

Никто не осмеливается ответить. Герберт занимает место между Мартином и Фридрихом напротив Ашенбаха. Поворачивается к Фридриху.

Г е р б е р т. В тот вечер я сидел здесь.

Фридрих молчит. Герберт, воспользовавшись этим, продолжает.

Г е р б е р т. Я хочу сказать совсем немного... Элизабет и девочки сели в поезд на Зальцбург утром 18 июня.

Смотрит на Фридриха, потом на Софи и добавляет:

...Они не доехали до пункта назначения.

Тягостное молчание. Гюнтер поражен.

...(Софи.) Знаешь, куда их привезли?

Софи молчит.

...(Фридриху.) И ты не знаешь? Их отвезли туда, куда вы решили. В Дахау, в лагерь для интернированных. (Софи, иронически.) Да, я знаю, вы не желали им зла, вы только хотели заставить меня

вернуться, в интересах справедливости, разумеется, и... дела. Вы хотели избавиться от человека, который мог бы в один прекрасный день явиться и сказать: да, действительно, Иоахим фон Эссенбек был убит из пистолета Герберта; но рука, державшая пистолет, была не его, а другого человека.

Фридрих, пытаясь защититься, переходит в наступление.

Фридрих. Чего же ты хочешь?

Герберт. Ничего... *(В тоне его обреченность, но ему удастся сохранить поразительное спокойствие.)* Вы достигли цели... Я вернулся, чтобы сдать в руки гестапо... Взамен они оставят девочек...

Софи и Фридрих переглядываются.

...Дети не станут рассказывать... никакой опасности...

Фридрих и Софи обеспокоены, они хотят узнать что-то другое.

Герберт наблюдает за выражением их лиц и замечает это.

...И Элизабет будет молчать. *(Пауза.)* Она умерла...

Долгое молчание. Гюнтер потрясен, он смотрит на Софи и Фридриха. Он хотел бы кричать, но его губы лишь слегка шевелятся. Он умоляюще смотрит на Герберта, потому что не верит услышанному.

Медленно трясет головой.

Герберт *(очень тихо, словно сам с собой)*. Это так, Гюнтер. Необходимо, чтобы кто-то знал это, и помнил, и рассказал об этом другим, чтобы и другие тоже знали и не смогли забыть.

Долгое молчание. Потом Герберт поднимается и медленно уходит. Гюнтер окаменел. Вдруг он срывается, хочет догнать Герберта, кричит.

Гюнтер. Дядя Герберт! Подожди меня!

Мартин бежит за ним, хватая его, не пускает. Гюнтер вырывается. ...оставь меня...

Короткая борьба.

Мартин. Гюнтер! Куда ты? Гюнтер! Гюнтер! Остановись! Куда ты собрался идти, идиот?!

Мартину удается обхватить и удержать Гюнтера.

...Ты хочешь уйти с самого интересного? Идиот.

Софи вскакивает.

Софи. Мартин!..

Мартин. Пойдем со мной, пойдем, пойдем...

Мартин заставляет Гюнтера посмотреть на Фридриха.

Мартин. Посмотри на него! *(Гюнтеру.)* Это он убил твоего отца! Он, своими руками!.. Ты не веришь мне?.. Почему же ты его самого не спросишь? *(Фридриху.)* Скажи ему... Сколько раз ты стрелял,

один, два?.. три? Теперь-то можешь ему сказать! Кто проверит? Все словно парализованы. Только Ашенбах равнодушен. Гюнтер с ненавистью и отчаянием смотрит на Фридриха. Мартин, заметив, что юноша больше не вырывается, слегка ослабляет хватку. Софи в гневе. Она бешено и жестоко смотрит на Мартина.

Софи (*очень тихо, шипя*). Зачем ты это сделал?.. Зачем ты это сделал? Зачем?

Мартин. Но ведь Фридрих сам сказал (*показывая на Фридриха*)... что сегодня должно быть сказано все, что необходимо сказать... (*Софи*.) Я вел себя соответственно! Разве не этого хотел от нас хозяин...

Фридрих встает и подходит к Мартину.

Фридрих. Я заставлю тебя заплатить за это, грязный интриган.

Мартин улыбается ему, провоцируя.

Мартин. Ты все еще не понимаешь, что здесь, в нашем доме, кое-что меняется?.. (*С абсолютным спокойствием*.) Я больше не боюсь тебя, Фридрих... и хотя тебе это покажется парадоксальным, если и есть среди нас кто-то, кому следовало бы бояться... так это тебе... с этой минуты и навсегда. (*Спокойно обращаясь к Софи*.) И тебе, мама. Фридрих вопросительно смотрит на Ашенбаха. Тот выглядит безучастным. Ашенбах встает. Фридрих пылливо вглядывается в холодное и злое лицо Мартина. И неожиданно чувствует, что оно вызывает в нем страх. Он облокачивается на стол. Софи впервые поддается панике. Она подходит к сыну.

Мартин продолжает улыбаться. Софи хватает его за плечи.

Софи. Что ты хочешь от Фридриха?

Напряженное молчание. Затем Мартин, продолжая улыбаться, спокойно отвечает.

Мартин. Все.

Софи не верит услышанному. Она смотрит на Ашенбаха, словно надеясь на опровержение. Но на лице Ашенбаха можно прочесть только беспорное подтверждение. Софи еще сильнее сжимает сына, встряхивает его.

Софи. Ты безумец, Мартин!

Мартин, все с тем же абсолютным спокойствием.

Мартин. Я хочу все, мама. И я возьму все. Все, что принадлежит мне.

Софи взрывается. Она виснет на плечах сына.

Софи (*кричит*). Я не позволю тебе этого!..

Мартин. Мама...

Мартин продолжает улыбаться, она бессмысленно пытается заставить его опуститься на колени.

Софи. Проси прощения... На колени, проси прощения!..

Мартин. Мама!

Мартин перехватывает ее руки, жестоко стискивает запястья. Софи снова кричит.

Софи (*за кадром*): Встань на колени! И проси прощения. (*Софи оседает, соскальзывает вдоль тела сына, пока сама не оказывается на коленях.*) Встань на колени!.. (*Она уже не кричит, умоляет, просит.*) Встань на колени...

Мартин. Нет...

Молчание. Мартин помогает матери подняться. Софи поворачивается к Фридриху; ее глаза широко раскрыты: в них пустота и отчаяние. Фридрих подходит к ней, поддерживает ее.

Софи (*Фридриху, с нелепой, безумной безмятежностью*). Завтра Мартин передумает, ты увидишь...

Фридрих нежно ведет ее к двери.

...И он попросит у меня прощения... Он раскается...

Мартин со зловещей улыбкой наблюдает, как Фридрих и Софи выходят из комнаты.

Фридрих. Пойдем, пойдем.

Гюнтер все это время стоит молча и неподвижно. Мартин обменивается взглядами с Ашенбахом, потом подходит к кузену. Но Гюнтер, кажется, не замечает его.

Мартин. Гюнтер...

Юноша не отвечает.

Наплыв. Та же сцена. Первые рассветные лучи. Мартин и Ашенбах все еще там. Гюнтер все так же неподвижен. Только его глаза необычайно оживлены: в них нет прежней нежности, только ненависть и гнев, которые могут испугать. Он подходит к Мартину и умоляюще просит.

Гюнтер (*словно сам с собой*). Я убью его... Если ты хочешь, я убью его.

Он ждет ответа. Мартин смотрит на него долгим, удовлетворенным взглядом. Потом поворачивается к Ашенбаху. Тот кивает. Подходит к Гюнтеру, по-отечески кладет ему на плечо руку. Отходит с ним вместе. Юноша покорно следует за ним, смотрит на него доверчиво, как человек, который жаждет иметь защитника и наставника. Ашенбах говорит убедительно.

Ашенбах. Видишь ли, Гюнтер, сегодня ночью ты выиграл нечто совершенно необычайное... Жестокость твоего отца, честолюбие Фридриха, жестокость того же Мартина...

Мартин безразличной ухмылкой реагирует на эти слова.  
...ничто по сравнению с тем, что есть теперь у тебя.

Гюнтер внимательно слушает Ашенбаха, речи которого приводят его в состояние экзальтации.

...Ненависть, Гюнтер... у тебя есть ненависть. Молодая ненависть... чистая... абсолютная... Но будь осторожен. Этот кладезь гнева и энергии слишком огромен, чтобы превращать его в повод для личной мести... Это была бы слишком большая роскошь, бессмысленная трата времени... Чтобы уничтожить Фридриха, достаточно укуса ядовитой змеи.

Злобная и торжествующая гримаса искажает лицо Мартина.  
...Ты пойдешь со мной, Гюнтер. Мы научим тебя владеть этим твоим беспредельным богатством, использовать его как можно правильнее... Ты ведь понимаешь, не так ли?

Гюнтер механически кивает головой в знак согласия.

Гюнтер. Конечно.

Гюнтер смотрит на Ашенбаха с благоговейной признательностью.

Мартин. Гюнтер! Иди!

Гюнтер механически кивает головой: да. Идет, останавливается, поворачивается к Мартину. Кузен для него больше не враг. Гюнтер доверчиво смотрит ему в глаза, словно узнавая в нем себя. Мартин принимает этот взгляд. Раскрывает объятия, ждет. Высвободившись из объятий кузена, Гюнтер уходит, за ним, как тень, следует Ашенбах. Мартин глазами провожает их, затем подходит к огромному опустевшему столу, обводит его властным взглядом. Преувеличенно торжественным шагом направляется к месту, которое занимали Иоахим и Фридрих. Поглаживает высокую спинку монументального кресла. Садится. Смотрит прямо перед собой, потом направо, налево; он удовлетворен, словно по обе стороны от него сидят многочисленные гости. Кладет руку на стол. Улыбается, будто ему вспомнилось или привиделось нечто очень значительное, удивительное. Медленно трижды ударяет ладонью по столу.

## Сцена 106

Замок. Гостиная. Интерьер. День. В гостиную входят Эрика и Тильда, дочери Герберта и Элизабет. Они возвращаются в свой дом. Их сопровождает гувернантка. Слуги торопливо забирают у них

багаж. Лица Эрики и Тильды. Девочки похудели, бледны, изнурены. Их глаза, полные растерянности и страха, блуждают по сторонам.

### Сцена 107

Замок. Комната Иоахима. Интерьер. Ночь. Комната старого Иоахима слабо освещена ночником.

Мартин обследует комнату, отчаянно ищет ампулу с морфием. Наконец находит. Руки его дрожат, пока он вскрывает ее и наполняет шприц. Он оглядывается, не следит ли кто за ним. Затем делает себе укол в ногу. Когда мать входит в комнату, наркотик уже оказывает свое действие.

Софи. Мартин, чем ты здесь занимаешься? Мартин, что ты здесь делаешь?

За его спиной легкий шум шагов. Потом тишина. Он даже не поворачивает головы. На его лице вспыхивает неприязненная ледяная улыбка.

Мартин. Уходи отсюда, мама, уходи... Это он тебя прислал?..

В глазах Мартина давняя глубокая обида.

Софи. Почему ты так ненавидишь его?

Мартин гадко улыбается. Софи упорствует.

...И меня, свою мать, ты тоже ненавидишь?

Мартин продолжает молчать и улыбаться. Софи чувствует, что первая попытка провалилась.

Мартин отходит. Повторяет очень тихо.

Мартин. Я тебе сказал: уходи, прошу тебя, уходи, прошу тебя...

Софи не двигается. Долгое молчание. Мартин идет к кровати, но опускается на пол. Он сидит скрючившись, понуря голову; если бы не его ненавидящий взгляд, могло бы показаться, что это обиженный ребенок. И именно таким, должно быть, увидела его Софи, потому что она подходит к нему, по-матерински желая защитить, ложится на кровать, чтобы быть ближе и поговорить.

Софи. Ты не понимаешь, как это рискованно — попасться в руки Ашенбаха... Как ты мог довериться ему?

Мартин *(не поднимая головы)*. Мне следовало бы довериться тебе?

Софи. Послушай, Мартин...

Но Мартин, который так долго ждал, неожиданно взрывается: он поворачивается к ней, его лицо искажено гневом.



М а р т и н. Послушай ты, мама. Не Ашенбах меня пугает... И не Фридрих... А ты, мама... ты всегда была моим кошмаром... твой гнет, твоё желание поработить меня любой ценой, любым способом, твоими париками и покрашенными губами...

Софи хочет возразить, но бешенство Мартина не знает границ. ...Ты никогда не любила меня... Ты всегда предпочитала его... ты ему отдала все... все, что принадлежало мне... Мой завод, мои деньги, мой дом... Кусок за куском!.. И даже мое имя!.. И свою любовь... Ты самая плохая, и я ненавижу тебя! (*Кричит.*)

Мартин поднимается, отходит от кровати; затем, секунду помолчав, он оборачивается к матери и начинает раздеваться, швыряя одежду на кровать, рядом с матерью. Потом подходит к кровати и двумя сильными движениями рвет на Софи платье.

...Ты даже не можешь себе представить, сколько зла я желаю тебе!.. И я уничтожу тебя!

С о ф и. Мартин!.. Нет!..

Руки сына подавили сопротивление Софи; с этого момента между ними все происходит почти механически. Оба продолжают, не зная почему. У Софи отсутствующий, потусторонний взгляд, хотя она и отвечает на ласки сына.

### Сцена 108

Замок. Комната Софи. Интерьер. Рассвет. Две руки долго играют с завитком белых волос; фотография Мартина, пара детских ботиночек, матросская бескозырка, тетрадь.

Это Софи, она уже безумна.

Софи совершенно неподвижно лежит на большой кровати. Она одна. Глаза открыты: во взгляде оцепенение, как у человека, страдающего галлюцинациями. Медленно поднимается, будто влекомая чужой силой. [Софи медленно поднимается с кровати. Остекленевший взгляд, беспорядочные движения, волосы распущены, платье в беспорядке. Короткими, вялыми, неуверенными шагами подходит к большому зеркалу. Останавливается, смотрит в него и как будто не узнает себя.]

### Сцена 109

Замок. Библиотека. Интерьер. Натура. День. Вместе с Фридрихом мы смотрим на парк, окружающий замок. У ворот в карауле стоят несколько эсэсовцев. По аллее подъезжает автомобиль. Останавливается, из него выходят эсэсовцы, которые сменяют прежнюю охра-

ну. Те, что были в карауле, садятся в автомобиль и уезжают. Новые караульные заступают на свой пост у дверей замка.

### Сцена 110

Замок. Комната Софи. Интерьер. Рассвет. Открывается дверь, и входит Фридрих. Останавливается, смотрит на... Софи, которая, лежа на кровати, все еще пытается играть с предметами, напоминающими ей сына.

Фридрих. Софи...

Она не отвечает. Фридрих подходит ближе. Говорит громче. Из дверей, вслух в смежную комнату, выходит сиделка. Потрясенный, Фридрих в растерянности останавливается. Потом говорит снова:

...Надо что-то делать... Мы не можем здесь оставаться, мы отрезаны от мира, мы арестанты в собственном доме... Люди Ашенбаха следят за нами! Софи!

Софи продолжает молчать, Фридрих подходит к кровати и садится рядом с Софи.

...*(Решившись.)* Я не позволю, чтобы нас уничтожили таким образом. Я научился убивать, Софи, я... игра еще не сделана, и я пойду до конца... Но ты тоже должна этого хотеть. Ты должна помочь мне.

Фридрих еще ближе придвигается к Софи.

...*(С нарастающим воодушевлением.)* И Мартину не удастся отнять у меня то, чего я достиг... Я уничтожу его.

Слова Фридриха оставляют Софи равнодушной.

...Но ты нужна мне, Софи... Только ты...

Софи не отвечает. Она смотрит на него, не понимая. Фридрих встряхивает ее.

...*(Кричит, умоляет.)* Софи!.. Ты нужна мне! Софи... Без тебя я ничего не смогу... Не оставляй меня сейчас... Не оставляй меня одного. Заклинаю тебя, не покидай меня и ты, не покидай...

Софи долго и тупо смотрит на него, на миг в ее глазах появляется проблеск света; она пытается собраться с силами, удержать этот свет. Но это только миг: она отказывается от попытки, качает головой. Подходит сиделка, готовит все для укола, который Софи с покорностью позволяет сделать. Фридрих потрясен, он плачет, голос измняет ему, он издает почти нечеловеческий вой, который резко обрывает, услышав стук в дверь. Это доктор, который пришел с обычным визитом. Фридрих выходит. Доктор проверяет пульс Софи. Медленная панорама с рук доктора вверх на лицо Софи, на те-

традки маленького Мартина, которые раскрыты таким образом, что можно разглядеть рисунки и подписи под ними.

Мартин и мама. (Martin und Mutter)

Мартин убивает маму. (Martin todd Mutter)

Два детских рисунка. На одном из них нарисована женщина, пронзенная кинжалом.

### Сцена 111

Замок. Площадь перед ним и вестибюль. Натура. Интерьер. Ночь. Тихо шуршит гравий аллея, из темноты парка появляются несколько автомобилей и останавливаются неподалеку от главного входа. Дверцы распахиваются, и из машин выходят очень странные типы: парни, прожигающие жизнь, распутные девки — люди вульгарные и недостойные знакомства. Это странное общество возглавляет Мартин. По всей вероятности, он подцепил их в пользующихся дурной репутацией заведениях Мюнхена. Мартин подходит к главному входу, изо всех сил толкает дверь. Затем поворачивается к остальным, приглашая их войти.

Мартин. Заходите!

И входит первым, поднимается по монументальной лестнице, которая ведет в верхние этажи замка, волоча за руку девицу. Это Ольга.

### Сцена 112

Замок. Комната Фридриха. Интерьер. Ночь. Фридрих сидит за письменным столом. Он почти закончил одеваться. Неожиданно: шум, отдаленные голоса за кадром. Фридрих поднимает глаза на открытую дверь... из которой появляется Мартин в форме СС. Он закрывает за собой дверь. Снова становится тихо. Мартин подходит к Фридриху.

Мартин. Я прихватил нескольких друзей. Иначе что за праздник.

Фридрих горько улыбается.

...Ты подавлен. А ведь это день твоей свадьбы... Фридрих фон Эссенбек.

Фридрих не отвечает, он идет в соседнюю комнату. Роеся в бумагах, берет папку и протягивает ее Мартину.

Мартин. Спасибо. Премного благодарен.

Юноша, довольно улыбаясь, перелистывает бумаги, потом аккуратно складывает листочки, рвет их и бросает в воздух.

Мартин. Это была всего лишь бумага, Фридрих, ты ошибся,

придавая ей такое большое значение. В наше время не стоит доверять указам.

Мартин смотрит на Фридриха.

М а р т и н (*язвительно*). Ашенбах говорит, что ты ничего не понял в национал-социализме... Хотя это и не трудно. Даже я теперь понял.

Фридрих не знает, как реагировать. Он выглядит состарившимся, уничтоженным. Мартин идет к двери, но останавливается, чтобы сказать Фридриху последнее слово.

М а р т и н. Теперь поторопись, Фридрих. Мама ждет тебя.

### Сцена 113

Замок. Вход, прихожая и комната Софи. Интерьер. Ночь. Мартин подходит к комнате матери. Входит. На мгновение останавливается, чтобы посмотреть на мать, потом подходит к ней. В руке у него роза. Он подходит ближе и деликатно вставляет розу за край декольте. Софи стоит перед зеркалом. Сиделка заканчивает ее туалет. Софи дает привести себя в порядок, как манекен. Надевает замшевые туфли, вечернее платье из матового шелка того же цвета. Грим Софи выбран специально, чтобы резко подчеркнуть контраст с бледностью лица и угасшим взглядом. Сиделка вставляет ей в волосы золотые шпильки.

### Сцена 114

Замок. Библиотека. Гостиная. Лоджия. Интерьер. Ночь. Странное общество заполняет комнаты замка, роится то в библиотеке, то в гостиной. Эти странные гости поначалу, кажется, испытывали робость, как от обстановки замка, так и от незримого присутствия хозяев, силу личности которых они ощущают во всем.

Музыка. Неизвестно где раздобытый старый патефон приведен в действие. Старая грубоватая песня разнесится по дому. Постепенно гости Мартина осваиваются в замке, некоторые развалились на диванах и в креслах, другие, их меньше, танцуют. Все происходит в неестественном молчании, как будто здесь собрались призраки. Мартин входит в гостиную, останавливается, осматривается. Потом решительно направляется к массивному подсвечнику.

М а р т и н. Зажигайте свечи, ну... Давайте, ну...

Кое-кто следует его примеру. Едва зажжены свечи, как Мартин снова начинает торопить друзей, которые было вернулись к своим бокалам и танцам. Он приглашает их к месту церемонии, на этот

раз все следуют за ним. Ольга с досадой разбивает об пол свой бокал и выходит из гостиной последней.

### **Сцена 115**

Замок. Большая лестница и большая гостиная. Интерьер. Ночь. Софи под руку с Фридрихом входит в лоджию. Мартин устремляется навстречу супружеской чете и поправляет черную вуаль на лице матери. Тщательно проверяет детали, будто он режиссер спектакля. Мартин приглашает их спускаться и сам идет впереди. Софи все время держит под руку Фридриха. За ними следует сиделка. Они спускаются по лестнице, ведущей в гостиную. Завидев гостей, Софи на миг приходит в замешательство и останавливается. Теперь редкая толпа гостей расступается, чтобы пропустить новобрачных. Они медленно идут вперед. Софи с необычайной серьезностью и смиренной улыбкой идет, как королева, между двумя флангами гостей. Мартин впереди новобрачных, глазами он подает команды друзьям, следующим за кортежем, как себя вести, какие делать жесты.

### **Сцена 116**

Замок. Небольшая гостиная, примыкающая к залу. Интерьер. Ночь. В гостиной, превращенной в капеллу, перед чем-то вроде алтаря стоит священник.

Это типичный обрядовый алтарь наци. Нет ни крестов, ни образов, никакой другой религиозной символики. На стене свастика. На алтаре: справа — «Майн кампф», слева — шпага. Чета подходит к алтарю. Священник приближается к новобрачным. Странные гости толпятся у двери. С удивлением и любопытством взирают на эту зловещую церемонию.

Священник обращается к жениху и невесте.

Священник. Уточните, принадлежите ли вы к арийской расе?

Софи. Да.

Фридрих. Да.

Фридрих с отчаянием смотрит на Софи. Священник берет в руки толстую книгу и ручку; подходит к новобрачным. Софи и Фридрих расписываются. Поставив свои подписи, новобрачные надолго застыбают. Мартин, откупорив бутылку шампанского, наполняет два бокала и подносит супругам.

Гости смущенно поднимают бокалы, молча пьют, окружив супругов... Затянувшееся молчание. Затем Фридрих и Софи под

руку направляются в соседнюю гостиную. По пути Софи иногда протягивает руку, которую кто-то пожимает.

Софи. Спасибо, что пришли. Спасибо.

Мартин идет впереди. Открывает дверь гостиной, пропускает их и останавливает сиделку. Сам входит за ними.

### Сцена 117

Замок. Комната Софи. Интерьер. Рассвет. Фридрих и Софи входят в комнату. Софи устало опускается на кушетку. Фридрих подходит к окну. Мартин, который все это время неотступно шел за ними, проходит в комнату, вынимает из портсигара два изящных флакончика с цианистым калием и ставит их на стол перед Софи и Фридрихом, которые теперь одеревенело сидят на диване. Потом отходит. Смотрит на обоих со значением и решительно удаляется. Из гостиной доносится музыка. Звучит песня Колло *Nachts ging das Telefon*<sup>1</sup>.

### Сцена 118

Замок. Гостиная. Интерьер. Ночь, потом рассвет. Мартин возвращается в гостиную. Кто-то все еще танцует, остальные разбрелись. Мартин в большом напряжении, он весь взмок; он тушит канделябры, потом приказывает двум эсэсовцам встать у дверей в комнату Софи и Фридриха. Песня Колло *Nachts Ging Das Telefon*. Мартин нервничает, он мечется по гостиной. Он один, без женщины и без бокала в руке.

Занимается рассвет. На диване и на полу спят гости. Гостиная кажется пустой. В углу Мартин, танцующий с Ольгой. Взгляд Мартина неподвижен, он механически повторяет движения Ольги. Неожиданно Мартин обрывает танец. Берет фуражку и, почти не скрывая любопытства, решительно направляется в комнату Софи.

### Сцена 119

Замок. Коридор. Прихожая в апартаментах Софи. Интерьер. Рассвет. Медленный проход Мартина через залы замка. Мартин подходит к двери, которая ведет в гостиную, где он оставил Софи и Фридриха. Мартин входит. На минуту его охватывают замешательство и смятение. Он останавливается у двери.

---

<sup>1</sup> «Ночью позвонил телефон...» (нем.)

### **Сцена 120**

Замок. Гостиная Софи. Интерьер. Рассвет. Фридрих вытянулся на диване. Рука его касается пола, рядом пустая склянка. Глаза открыты и уставлены в пол. Софи сидит на кушетке, голова ее откинута и упирается в стену. Даже в этой зловещей, нелепой позе она сохраняет аристократическое достоинство. На полу две пустые склянки. Лицо Мартина искажается надменной и ироничной улыбкой. Мартин выходит на середину гостиной и медленно поднимает руку в нацистском приветствии. И в этой гротесковой позе застывает.

## ГОВОРIT ХЕЛЬМУТ БЕРГЕР

Сценария я не читал. Лукино только предупредил меня: «Хельмут, ты будешь играть с Дирком Богартом и Ингрид Тулин!» А потом каким-то странным образом этот фильм стал моим фильмом! От Лукино я этого не слышал, и сценария он мне читать не давал. Сказал просто: «Доверься мне, учи свою роль!» Пробы сделал на немецком, а потом предложил: «Теперь давай по-английски!» Мне было очень трудно. К тому же тяжело было играть с Богартом и Ингрид Тулин: они известные актеры, а я — новичок. И все-таки это было легче, чем в «Людвиге», ведь весь риск взял на себя Лукино Висконти, а он — гений. Когда ему не удавалось добиться нужного результата, он страшно сердился, но никогда не кричал. У него был очень властный голос, и ему не нужно было кричать. Он просто говорил: «Если ты не сделаешь это сейчас, то уже не сделаешь никогда». Сцена, в которой я пародировал Марлен Дитрих из «Голубого ангела», снималась в «Чинечитта». Чтобы добраться до нашей съемочной площадки, мне приходилось идти через всю студию в гриме, на высоких каблуках, а рядом Феллини снимал свой «Сатирикон». И никто не знал, с кем из них я работаю. А когда мы наконец начали снимать этот эпизод, я вдруг почувствовал себя не в своей тарелке, у меня ничего не получалось, потому что все вокруг смеялись, — смеялись ассистенты, осветители. Я никак не мог собраться, а дублей становилось все больше — 10, 11, 20... Висконти нервничал и ругался: «Катись домой! Проваливай в свою Австрию! Возвращайся обратно в школу! Засранец!» На следующее утро, в 9 часов, он отвел меня в кинозал и показал эту сцену с Марлен из «Голубого ангела». «Вот чего я хочу! — сказал он. — В тебе должно быть что-то декадентское, вульгарное». Днем я сыграл этот эпизод со второго дубля.

1987



**Стефано Ронкорони**

## **ДИАЛОГ С АВТОРОМ**

Ронкорони. Как у вас возник замысел последнего фильма?

Ви сконти. Мне захотелось рассказать историю семьи, в которой совершаются преступления, остающиеся безнаказанными. Где, как и когда, в наше время или в недалеком прошлом могло происходить подобное? Только во времена нацизма. При нацистах совершались массовые и одиночные убийства, которые легко сходили им с рук. И поэтому я решил рассказать историю семьи немецких сталепромышленников в годы, когда к власти пришли нацисты. Вместе с Медиоли и Нотарианни мы написали заявку и отнесли ее в Италноледжио<sup>1</sup>. Марио Галло, президент Италноледжио, предложил мне в качестве сценариста Никола Бадалукко, считая, что он не только прекрасный сценарист, но и талантливый писатель. Тогда я попросил Нотарианни поговорить с Бадалукко. «Объясни Бадалукко ситуацию, — напутствовал я его, — скажи, что есть семья, живущая в Германии в годы зарождения нацизма. И в этой семье совершаются преступления. Пусть набросает сюжет». Бадалукко написал несколько страничек, из которых я понял, что он верно почувствовал мой замысел. Тогда мы приступили к более подробному изложению этой истории и закончили работу довольно быстро, всего за каких-нибудь пару дней. Уже в середине ноября 1967 года рукопись была представлена в административный совет Италноледжио, единодушно принята, и мы засели за сценарий. Вначале работа шла медленно, и, как это часто бывает, особенно трудно давались сюжетные линии: то вдруг становилась заметна слабость одних узлов и нелепость других, то неожиданно приобретали значение третьи. Кроме того, я вспоминаю, что, дойдя до смерти Иоахима, мы остановились и начали все сначала. Пересмотрели и переписали первую часть, но, вновь дойдя до смерти Иоахима, стали буксовать. И так несколько раз, пока я не сообразил ввести эпизод

---

<sup>1</sup> Итальянский кинопрокат.

с девочкой, который позволял вырваться за пределы семьи и в то же время давал возможность уточнить характер Мартина. Это во всех отношениях была очень хорошая идея, позволившая продолжить нашу историю. Вообще, дольше всего мы провозились с логическими мотивировками линий сюжета: этот этап длился до середины февраля, после чего окончательный вариант мы написали быстро. Таким образом, не было промежуточной фазы, как это часто случается, когда проигрываются разные варианты, нередко противоположные. Первый, он же последний, вариант сценария мы написали по канве литературного сюжета, ничего не меняя по существу.

**Ронкорони.** А почему вы не захотели вписать эту историю «монстров» в нашу историю? Например, в годы фашизма?

**Висконти.** Этот вопрос мне уже задавали, и я отвечаю вам так же, как отвечал раньше, напомнив о различии между комедией и трагедией. Вернее, так: фашизм был для Италии трагедией, несомненно. Но мне казалось, что в масштабе истории преступления нацистов были страшнее и грандиознее, чем преступления фашистов. Нацизм стал чуть ли не вселенской трагедией. Он, как кровавое пятно, расплылся по всему миру. Фашизм не затронул весь мир, оставшись фактом местного значения в Италии, в Албании и в некоторых других странах. Вот что я имел в виду, когда говорил, что если нацизм — это трагедия, то фашизм — лишь фарс. Между оперой и опереттой тоже есть разница. Я считаю, что опера как жанр значительнее, чем оперетта.

**Ронкорони.** Другими словами, вы руководствовались вашими собственными представлениями об итальянской истории и, полностью доверившись своим воспоминаниям или впечатлениям, даже не потрудились перепроверить, так ли это на самом деле, — разве не было в Италии настоящих трагедий?

**Висконти.** Да. Безусловно. Об итальянском фашизме тоже можно сделать десятки тысяч фильмов. Об убийстве Маттеотти, об итальянской «ночи длинных ножей», 25 июля, о республике Сало, о смерти Грамши. Но мне все-таки кажется, что для создания с помощью трех с половиной тысяч метров пленки ощущения исторического переворота нацизм подходит больше.

**Ронкорони.** Обратившись к теме нацизма, вы должны были снимать за границей. Это не первый, скажем так, ваш исторический, или костюмный, фильм, но всего лишь второй неитальянский.

**Висконти.** Да, верно, если вы имеете в виду место действия фильма. Я решил сделать фильм о нацизме, потому что был хорошо к этому подготовлен. То есть его идея родилась не на пустом месте, но в процессе чтения различных материалов, посвященных истории

третьего рейха, в результате изучения документов, фактов, которые давно меня интересовали. Кроме того, один из эпизодов фильма — речь идет о «ночи длинных ножей» — связан с моим непосредственным воспоминанием, именно в это время я находился в Германии и до сих пор хорошо помню атмосферу тех дней. И если бы завтра я решил, например, снять фильм о конце дома Романовых, это тоже не было бы случайным решением, потому что я очень много читал о России, о династии Романовых, об Октябрьской революции, о Ленине, о Временном правительстве, о Керенском, Распутине, о большевиках, о гибели царской семьи. Конечно, мне пришлось бы уточнить некоторые подробности, поднабраться деталей, но в целом я для этого достаточно подготовлен. Другими словами, подобные замыслы возникают не случайно, скорее, это потребность, которая зреет в нас постепенно и в один прекрасный день выплескивается наружу, требуя своей реализации.

Ронкорони. Мне кажется, что это первый ваш значительный фильм после почти пятилетнего перерыва, — «Постороннего» и новеллу в «Ведьмах» я не считаю, поскольку они выбиваются из больших тем...

Висконти. Нет. В «Постороннем» заявлена большая тема, по крайней мере в сценарии, по которому я должен был снимать, но на него наложила запрет вдова писателя. Она сказала, что не может позволить мне экранизировать «Постороннего», поскольку он уже не будет «Посторонним» ее мужа, а будет современной интерпретацией романа. И не хотела слышать никаких резонов, никаких доводов, как я ни пытался объяснить ей, что при экранизации роман пропадет, если размышления Мерсо не будут переведены в кинообразы, не будут конкретизированы в фактах. Требования вдовы писателя, контракт, связывающий меня с Де Лаурентисом, который во что бы то ни стало хотел сделать этот фильм, и отсутствие Делона, на мой взгляд более подходящего на роль Мерсо, чем Мاستроянни, — все это вынудило меня снимать фильм так, как хотели они, строго придерживаясь сюжетной линии романа. И это лучше, чем ничего. Но моя версия, мой сценарий, написанный вместе с Жоржем Коншоном, был совсем другим. Мой «Посторонний» должен был быть осовременен, ассоциироваться с сегодняшним днем, с борьбой за независимость в Алжире. Ведь именно в этом и заключается значение романа Камю сегодня. Я бы сказал, роман Камю во многом предвосхитил будущее, а я с помощью кино хотел как бы конкретизировать или материализовать это предвидение. Сегодня фильм «Посторонний» получился всего лишь иллюстрацией к книге, в нем нет моего подлинного «я», как в других картинах, в том числе и в смысле интерпретации действительности. Поэтому «Посторонний» — не просто ущербный ребенок, а ребе-

нок с родовыми травмами. Но как бы там ни было, я не считаю этот фильм ни слабым, ни малозначительным. Мне передавали, что несколько человек, которые посмотрели фильм лишь недавно, лучше поняли замысел. Конечно, если бы мне удалось снять фильм таким, как я задумал, он оказался бы, быть может, более значительным. А так получилась иллюстрация к прекрасной, нужной книге. Но мне по крайней мере удалось проиллюстрировать значительность самой книги.

Что касается «Ведьмы, сожженной заживо», то эта новелла в «Ведьмах» получилась вполне удачной, но Де Лаурентис все испортил. Устав от бесконечных споров с ним, я в конце концов уступил, и эпизод утратил свой первоначальный смысл. Де Лаурентис просто ничего не понял. Эпизод казался ему слишком длинным по сравнению с остальными, и однажды он предложил мне сделать из него фильм. Я отказался, потому что эпизод есть эпизод, у него своя структура, новеллистическая, а не романная. Де Лаурентис никак не хотел оставлять его в первоначальной версии, в том виде, в каком он был снят. И в результате эпизод во многом потерял остроту.

Другим несостоявшимся проектом были «Страдания молодого Тёрлесса»<sup>1</sup> — эту книгу я очень люблю, хотел ее экранизировать, и у меня даже была договоренность с итальянскими продюсерами. Но, к сожалению, это народ малообязательный, ленивый и непрактичный, позволяющий «таскать у себя кости прямо из-под носа». В результате роман экранизировал немецкий режиссер Шлёндорф. Фильм у него получился очень хороший, хотя, может быть, и менее смелый, чем был бы мой. Фильм о Тарновской — проект почти двадцатипятилетней давности. Я собирался снимать его с Изой Мирандой в главной роли. Мы с Антониони, Пьовене и Пьетранджели уже написали сценарий, но фильм не состоялся. Сценарий до сих пор хранится у меня. Конечно, он уже устарел, но тогда в нем были новые и оригинальные идеи. Много позднее, наверно года два назад, Роми Шнайдер купила права на экранизацию романа — по-итальянски он, кажется, назывался «Графиня» — и предложила мне экранизировать его. Я согласился, мы приступили к работе. Адвокат Дриусси, мой друг и сын защитника — только вот не помню кого, Тарновской или Прилюкова, — предоставил в мое распоряжение все документы процесса, которые помогли мне понять эту странную женщину лучше, чем «Цирцея» Анны Виванти, посвященная истории Тарновской. В романе героиня сильно идеализи-

<sup>1</sup> «Молодой Тёрлесс» Р. Музиля.

рована, тогда как действительность, или истина, открывшаяся в ходе процесса, не давала к тому никаких оснований. Может быть, существует даже какое-то сходство между Тарновской и моей Софи, тоже очень жестокой и решительной женщиной, склонной к преступлению. Но Тарновская даже хуже Софи, так как у Софи были по крайней мере хоть какие-то мотивы — стремление к власти, — тогда как Тарновская руководствовалась лишь своими капризами и страстями. По сути, она была просто авантюристкой, способной увлечь и соблазнить любого мужчину. И даже карабинеров, приставленных к ней во время процесса, приходилось менять каждый день, потому что они влюблялись в нее. Так гласит легенда.

У меня были довольно длительные периоды, когда я отходил от кино и занимался театром. Но в те годы<sup>1</sup> не сделал ничего заметного. Поставил в Нью-Йорке «Женитьбу Фигаро», что было нетрудно, так как за год до того ставил этот спектакль в «Оперá».

Ронкорони. Посмотрев «Гибель богов», приходишь к мысли, что в последнее время вы стали более мрачно смотреть на вещи, ожесточились, потому что впервые в ваших фильмах отсутствует...

Висконти. Надежда...

Ронкорони. ...надежда и положительный герой: в этой картине — полная безысходность и тотальное зло, нарастающее в финале.

Висконти. Но я и не мог связывать никаких надежд с семьей монстров, это было бы слишком нелепо, все равно что сказать: «Будем надеяться, что эти чудовища еще вернутся к жизни». Нет, таких надо травить в газовой камере, не оставляя им никаких надежд на спасение. И поэтому рассказ в «Гибели богов» обрывается на том месте, с которого начинается история нацизма: мы знаем, что случится потом. Вначале я собирался спасти Гюнтера, единственного из всей семьи, но постепенно понял, что это не соответствовало бы действительности. А действительность такова, что Гюнтер уже отравлен нацизмом и его тоже следует уничтожить вместе с остальными. В фильме есть сцена, когда Мартин сообщает Гюнтеру, что его отца убил Фридрих, и одержимый ненавистью Гюнтер решает мстить. Эту внезапно вспыхнувшую ненависть тут же использует Ашенбах. Он говорит Гюнтеру: «Ты обладаешь редким даром — ненавистью, — но это слишком большая роскошь, чтобы использо-

---

<sup>1</sup> Приблизительно 1964—1965 гг.

вать ее для удовлетворения личной мести. Мы знаем, как употребить твою ненависть, иди с нами, и ты станешь одним из нас, частью нас, ты станешь нацистом». Так вот, эта сцена очень важна. Она свидетельствует о том, что даже Гюнтер, который на протяжении почти двух третей фильма единственный из всей семьи казался нормальным, в конце концов тоже «вбирается» системой. Остальные просто гибнут: Элизабет умирает, Герберт отдается в руки гестапо. Даже эти трое — а ведь только они положительные герои фильма — люди пропащие, и в этом логика нацизма: спасения нет ни для кого. Кто-то, посмотрев мой фильм одновременно с картиной «Сатирикон», спросил меня: «Что же это вы с Феллини сделали два таких мрачных, похоронных фильма, не оставляющих никаких надежд?» Это не совсем так. У Феллини бесконечное, как в плутовском романе, странствие двух героев все-таки создает ощущение движения в незамкнутом пространстве, оставляя надежду на возможность выхода за пределы этого мира. Но тогда я еще не видел фильм Феллини и ответил, что ничего не могу сказать о нем, хотя и слышал от многих, что это похороны римского духа. Что касается моего фильма, то, как я уже говорил, в нем нет даже проблеска надежды. То, что происходит в финальных кадрах, мы, к сожалению, все пережили и знаем, что это такое.

**Ронкорони.** Итак, Мартин и Гюнтер — это как бы «черная поросль», сохранившаяся до самого конца войны, а отчасти и до нашего времени? А Фридрих, Герберт и старый Иоахим — представители прошлой Германии, Веймарской республики?

**Висконти.** Да. Мартин и Гюнтер представляют собой тех, кто довел нацизм до кульминационной точки, до второй мировой войны, гибели целого мира, «окончательного» решения еврейского вопроса, до взятия Берлина, до самоубийства в бункере Гитлера и уничтожения его канцелярии. Погибнут и немногие, случайно уцелевшие, представители Веймарской республики: останутся только совсем молодые, юные, но и они уже присягнули на верность нацизму. Это те молодые, которые станут главной силой Гитлера завтра.

**Ронкорони.** Смерть старого Иоахима имеет тот же смысл, что и смерть отца Сильвии в «Туманных звездах Большой Медведицы», смерть отца в семье Валастро или в семье Пафунди? Иными словами, смерть — это своего рода пролог к последующей драме?

**Висконти.** Да, это, пожалуй, верно. Оказывается, в моих фильмах всегда есть такой отец, умерший как бы в прологе... Вот сейчас вы обратили мое внимание, сам я этого как-то не замечал. Отец, умерший до того, как начинает раскручиваться основной сю-

жет, отчасти символизирует прошлое, а отчасти является первопричиной новой истории. Но в каждом отдельном случае эта смерть имеет свой особый смысл. В последней картине она имеет политическое значение, а в других фильмах — общечеловеческое или социальное. Например, смерть отца в семье Пафунди вынуждает их к эмиграции; смерть в море отца семьи Валастро, так же как в «Семье Малаволя», — пример для оставшихся в живых... Есть подобная тема и в «Туманных звездах Большой Медведицы», только в символическом значении, как смерть Агамемнона. Хотя здесь, пожалуй, важнее мотив мести брата и сестры за смерть отца — прямая параллель с «Орестеей». В моем новом фильме смерть Иоахима — событие политическое: уничтожение в Германии свободомыслящих, независимых людей. Ключом здесь может служить реплика Ашенбаха: «Прежде чем будет потушен пожар рейхстага, люди старой Германии обратятся в прах», то есть либералы, все те, кто еще верил в идеи свободы, были связаны с Веймарской республикой, не были нацистами. И именно с той ночи, когда был подожжен рейхстаг, нацизм зажал в свой железный кулак всю страну.

**Р о н к о р о н и.** Что для вас значит немецкая культура, та немецкая культура, которая стала частью вашего «я»?

**В и с к о н т и.** Очень многое. Это философия, литература, музыка. Я считаю, что немецкая культура — одна из наиболее значительных и серьезных в Европе, что она обогатила другие европейские культуры и мировую культуру в целом. Манна, например, надо не просто читать, его надо понимать, и тогда доберешься до сути, основы основ мироздания, хотя он житель Любека, а мы, например, миланцы, то есть по сравнению с ним южане, к которым он сам некоторое время относился с холодностью, если не с презрением. Вспомним описание Венеции в «Смерти в Венеции» — эту вещь я очень люблю, — венецианцев, итальянского беспорядка, грязи, коварства, вообще другого образа жизни по сравнению с немецким. В этом ином взгляде, ином образе жизни тоже заключается значение немецкой культуры. Но подобные соображения не имели никакого отношения к идее снимать фильм в Германии. Я хотел перенести действие в Германию только потому, что решил рассказать историю рождения нацизма, считал это очень важным. Но фильм не был историческим. Вернее, он получился не только историческим. В какой-то момент его персонажи становятся фигурами символическими, то есть это уже не просто рассказ о рождении нацизма, но рассказ о людях вообще, а то, что действие происходит во времена нацизма, позволяет заострить проблемы, столкновения характеров, добиться ощущения трагического катарсиса. Лично я очень доволен фильмом, и мне кажется, что он может иметь определенный ре-

зонанс, подхлестнуть гражданское, политическое чувство. В наше время, когда кино предпочитает развлекательные сюжеты, секс и порнографию, мой фильм заставляет зрителя задуматься и как бы напоминает: «Дорогие синьоры, есть очень серьезные темы». Кроме того, если не считать «Свинарника», в котором Пазолини дает символическое изображение нацизма и положения человека в нацистском государстве, мой фильм впервые затрагивает эту тему.

**Ронкорони.** По-моему, в вашем фильме нацизм или национафашизм, если говорить шире, больше интересовал вас как один из моментов жизни духа, скажем так, или как ситуация, которую каждый из нас наедине с собой или коллективно должен обязательно пережить. Другими словами, нацизм как доктрина или идея насилия, а не как исторический факт, вполне конкретный, точно ограниченный во времени. Так вот, не кажется ли вам, что, пытаясь обобщить и тем самым деисторизировать проблему, вы рискуете сделать разговор излишне отвлеченным, символическим?

**Висконти.** Но у меня разговор совсем не символический...

**Ронкорони.** Вы сказали, что деисторизировали персонажей...

**Висконти.** Я этого не говорил. Кто-то из моих знакомых, посмотрев фильм, сказал мне, причем с похвалой, что он больше чем исторический, в том смысле, что я избежал опасности снять обычный костюмный фильм, и не потому, что персонажи в нем абстрактные или символические, а потому, что смысл не исчерпывается рассказом об определенном историческом периоде. Да и сам я не собирался делать исторический фильм в обычном понимании. Кроме того, из всех возможных объяснений национафашизма, в том числе во фрейдистском и психоаналитическом ключе, мне кажется, самое верное — считать нацизм конечной стадией мирового капитализма, классовой борьбы. Нацизм, как и фашизм, по самой своей природе не способен к дальнейшему развитию, не может стать ступенью какой-либо иной общественно-экономической формации, кроме прямо противоположной, то есть с неизбежностью ведет к социалистической революции. Я исходил из двойного толкования природы фашизма, и, если бы меня обвинили в том, будто я раздуваю только одну его сторону, абстрагирую, обобщаю, я бы стал это отрицать, потому что опирался на объективные факты. Правда, потом эти факты в силу логики их собственного развития приобрели иной смысл, символическое значение, но это уже произошло независимо от меня, если вообще не против моей воли.

**Ронкорони.** Если бы у меня, зрителя вашего фильма, спросили, как, на мой взгляд, трактуется вами проблема нацизма, я бы от-



ветил, что нацизм в фильме понимается прежде всего как сексуальное извращение, и это меня потрясло.

**Висконти.** Да, это было сделано сознательно, чтобы потрясти зрителя самым фактом рождения нацизма как дебила, как монстра. В финале моего фильма нацизм только начинает развиваться. Не надо забывать, что после этого нацизм просуществовал еще целых девять лет. Я же стремился показать, что и рождение его было ужасным, чудовищным, чтобы сразу, едва он появился на свет, заклеить последующие девять лет его существования и все его будуще преступления.

**Ронкорони.** Итак, чтобы эпатировать, шокировать зрителя, вы интерпретировали фашизм как сексуальное извращение,— это не исторический подход и, уж во всяком случае, излишне механистичный и упрощенный.

**Висконти.** Нацизм был негативен во всех своих проявлениях, но, снимая фильм о нацизме, следовало выбрать один из его негативных аспектов, иначе мне пришлось бы воссоздать всю историю третьего рейха. Я же хотел показать лишь часть от целого и, взяв для примера одну семью, проследил, как в ней постепенно пробуждаются самые низменные инстинкты.

**Ронкорони.** Впервые в жизни вы снимали фильм в Германии и о Германии, но не о той Германии, которую любите, которая, по вашим словам, внесла огромный вклад в мировую культуру, а о самом негативном периоде немецкой истории, о самых негативных традициях немецкой культуры и их последствиях: пруссаки, Фихте, Гегель, Ницше...

**Висконти.** Чтобы снять фильм, нужны сюжет, история, место действия. Конечно, есть Гёте, Шиллер, великая немецкая литература, которая кончается на Томасе Манне, но ни одна из книг названных авторов не дает выигрышных возможностей для кинематографа, за исключением «Вильгельма Мейстера», о котором я не раз подумывал в молодости. Короче, очень немногие немецкие авторы, кроме, может быть, Манна или Цвейга, годятся для экранизации. Нельзя же, в самом деле, экранизировать трактаты немецких философов. Но я давно ношусь с идеей поставить «Будденброков», не говоря уже о «Волшебной горе». Так вот, за исключением этих двух романов и «Смерти в Венеции», которую, может быть, теперь я наконец-то сниму, я не вижу других произведений для экранизации, тогда как, например, во французской литературе их гораздо больше. Начиная с Бальзака и дальше во французской литературе кинематографично все или почти все. Не последнее место занимают и произведения Пруста. Экранизировать Пруста — это тоже один из моих давнишних проектов, осуществлением которого я, может, займусь в самое ближайшее время. Кстати говоря, не исключено,

что именно потому, что я был воспитан на французской культуре, так как в молодости подолгу жил во Франции, для меня такое значение приобрела культура немецкая, с которой я познакомился значительно позже, уже в зрелом, я бы сказал — сознательном возрасте. В период более серьезного, глубокого переосмысления жизни она стала для меня откровением и, разумеется, очень повлияла на мою работу. Это влияние сохраняется до сих пор. Но повторяю: я хотел сделать фильм о Германии и избрал один из наиболее показательных, симптоматичных, на мой взгляд, периодов ее истории: чудовищный, страшный период, годы зарождения нацизма. Вот почему в моем фильме воспеваются «негативные ценности» немецкой культуры. Кстати говоря, может быть, даже легче снять фильм о таком страшном, трагическом периоде истории, чем о счастливом, безоблачном. Я, между прочим, ни разу не упоминал о Ницше, даже имени его не называл.

**Ронкорони.** Ну так я вам его назову: Ашенбах — типичный ницшеанец.

**Висконти.** Он ницшеанец, потому что нацист. Только в каком смысле? С таким же успехом можно сказать, что он вагнерианец или гегельянец. Просто ницшеанец больше подходит, потому что он нацист, и к тому же убежденный, как Гиммлер или любой другой из тех ужасных персонажей, которых вызвал к жизни нацизм. Конечно, Ашенбах, такой, каким он предстает в фильме, то есть проповедник насилия, знает Ницше, как и прочие подобные теории. Но чтобы понять, что он из себя представляет, достаточно знать, что он исповедует «Майн кампф». Остальные стали тем, что они есть, в силу обстоятельств, по иным причинам и соображениям. И снова повторю, что фильм о нацизме может быть только критическим, разоблачительным, что в нем нельзя было пройти мимо соответствующих тенденций в немецкой культуре. Гюнтер тоже начинает с того, что играет Баха, а кончает чтением «Майн кампф».

**Ронкорони.** В начале фильма все персонажи, уединившись в своих комнатах, готовятся принять участие в семейном торжестве. Это напоминает начало «Будденброков», а затем неожиданно разыгрывается трагедия.

**Висконти.** Столовая как место встречи семьи, встречи-столкновения участников традиционного ритуала, присутствует почти во всех моих картинах: и в «Леопарде», и в «Рокко и его братьях». В «Гибели богов» начальный эпизод действительно организован так, как вы говорите: это своего рода улей, где каждый трудится в своей маленькой ячейке, но потом все слетаются в одно место, где царит пчеломатка. И здесь же, в столовой, разыгрываются семейные драмы: в больших семьях почти всегда так и происходит.

Этот первый обед и в самом деле навеян «Будденброками», хотя в сюжетах нет ничего общего. Семейный обед, чествование старика, торжественность — все это, несомненно, из «Будденброков». Мне хотелось, чтобы все происходящее выглядело типично немецким, но, к сожалению, я, вероятно, недостаточно знал Германию. Зато я хорошо знаю Манна. Иначе мне пришлось бы какое-то время пожить в патриархальной немецкой семье, чтобы лучше понять некоторые вещи.

**Ронкорони.** Вы внесли значительные изменения в сценарий по сравнению с первоначальной разработкой, многое меняли уже в процессе съемки. Чем это было вызвано?

**Висконти.** Судя по вашему вопросу, вы считаете, что изменений было много. Да, изменения были. Но только одно из них я считаю по-настоящему существенным. Может быть, даже имеет смысл опубликовать предварительную разработку, чтобы было с чем сравнивать. Мы предполагали включить в нашу картину фрагменты хроники тех лет, но не включили. И это изменение гораздо важнее, чем, например, исчезновение в окончательном варианте сценария персонажа типа Кунце или то, что Амалия, которая в синопсисе была матерью Мартина, и Софи, которая была женой Фридриха, слились в одном персонаже, объединившем в себе обе функции, то есть матери Мартина и жены Фридриха. Эти изменения возникли по ходу развития сюжета, когда нам стало ясно, что образ Софи будет выглядеть значительно лучше, если вберет в себя черты другой героини. Нам нужна была женщина с решительным, сильным характером, а оттенить его в полной мере могла Элизабет, Амалия оказалась лишней. Мы предполагали начать и закончить фильм документальными кадрами, а историю семьи свести в четыре блока, или в четыре акта, как в классической трагедии. Но когда мы начали писать сценарий, эта идея отпала сама собой: мы отказались и от кинохроники, и от деления на акты. Правда, идея эта не оставяла меня до конца съемок, мне казалось, что использование хроники может дать дополнительный эффект. И, только просмотрев окончательный вариант фильма, я убедился в том, что документальные кадры были бы в нем лишними и не только не усилили бы действенность фильма, но, напротив, снизили бы ее. Реальность, воссозданная в картине, должна была оставаться единственной реальностью, ее не следовало ослаблять сравнением с реальностью хроники, к тому же черно-белой. Уже в процессе работы над сценарием мы отказались от мысли вписать историю наших персонажей в хронику реальных исторических событий, ограничившись чисто художественной повествовательной структурой, вымышленным сюжетом. В этом и заключалось принципиальное изменение по сравнению с первоначальным замыслом: история присутствовала в кар-

тине отраженно, а не вводилась напрямую с помощью документальных кадров.

**Ронкорони.** По-моему, версия с Константином, который попадает на вечеринку штурмовиков не потому, что он один из них, а потому, что пришел искать помощи у своих могущественных друзей, и который гибнет по доносу Фридриха, осведомленного о предстоящей резне, выглядит более убедительной.

**Висконти.** Я уже говорил вам о трудностях, с которыми мы столкнулись, работая над сценарием, о необходимости вырваться из узких рамок семьи. У меня возникла идея ввести в фильм «ночь длинных ножей», но для этого мы должны были найти повод для участия в этом эпизоде одного из персонажей. Так Константин стал штурмовиком. Для наших целей он больше всего подходил именно в этом качестве, то есть как активно действующий член СА. Это оправдывает и его стычки с Гербертом, объясняет его назначение вице-президентом, поскольку старый Иоахим считает, что во главе предприятия должен стоять человек заметный, влиятельный, связанный с национал-социалистским движением. Так же действовал и Густав Крупп, сначала назначивший своим заместителем человека, связанного с Вильгельмом II, потом с Веймарской республикой, потому что только так он мог осуществлять свою главную и единственную цель — производство пушек и господство в сталелитейной промышленности при любых режимах. Иоахим поступает так, как в подобной ситуации поступали крупные промышленники типа Тиссена, Круппа и т. д. И хотя семья Иоахима — это не семья Круппа, действуют они одинаково.

**Ронкорони.** В первоначальной разработке сюжета фильма в отличие от сценария не было типичных и очень важных для вас тем, как, например, тема инцеста, которая есть в «Туманных звездах Большой Медведицы». В «Гибели богов» инцест воспринимается как символ окончательного морального падения Мартина и его матери.

**Висконти.** Идея инцеста возникла у нас во время работы над сценарием, в ходе развития повествования, а вовсе не случайно. Инцест для Мартина — это действительно та последняя грань, которую он переступает, чтобы завоевать себе право называться настоящим нацистом, не останавливающимся ни перед чем, даже перед преступлением. Поначалу орудием нацизма из всей семьи становится Константин, жестокий, шумный, необузданный, но, по сути, не сознающий до конца ни того, что происходит, ни того, что сам он творит, — его используют как пешку. Затем нацисты делают ставку на Фридриха, прежде всего как на специалиста, хорошего инженера. Но и он, с их точки зрения, имеет серьезный недостаток — его излишняя изощренность в разработке и осуществлении

преступлений свидетельствует об определенном уровне интеллекта, да и вообще он стремится жить своим умом. И наконец, последняя ставка нацистов — Мартин. Безмозглый мальчишка, ничтожество, выродец, дегенерат, совершенно аморальный тип, которому все равно, кто перед ним, — собственная малолетняя кузина или любая другая девочка; он-то и становится безвольным орудием в руках нацистов. Однако и Мартин — персонаж отнюдь не простой и не однозначный, загубленный собственной матерью, которая любит и одновременно ненавидит сына, превратив его в орудие своих честолюбивых замыслов ради карьеры любовника. И потому Мартин давно вынашивает идею мести. Таким образом, инцест возникает не случайно: он является как бы кульминацией ненависти и протеста Мартина. Запись и рисунок в его тетради подтверждают это, возвращая нас к исходным мотивам поступка: сын уже давно убил мать в своем воображении. Софи перебирает детские книжки и игрушки Мартина (гладит его ботиночки, фотографию маленького Мартина в матроске), то есть возвращается к своим прежним материнским чувствам к сыну-ребенку, после того как Мартин надругался над ней. Это возвращение строится по Фрейд: маленький мальчик, светлые волосы, которые она сравнивает со своими, точно такими же. Идея с рисунком пришла мне в голову уже на съемочной площадке, когда я ощутил потребность завершить эту сцену образом, который говорил бы о том, что ненависть к матери была заложена еще в ребенке, и служил бы зловещим предостережением. Я попросил привести ребенка, умеющего рисовать. Мне нашли девочку, прямо тут же, в Чинечитта, и я сказал ей: «Нарисуй, как мальчик убивает какую-то тетю». Она нарисовала мальчика с мамой, а нож мне пришлось дорисовать самому, она ни за что не хотела этого делать. Под рисунком я написал, как написал бы ребенок: *Martin todd Mutter*, а под другим — *Martin und Mutter*<sup>1</sup>.

Р о н к о р о н и. Какой смысл вы вкладываете в эпизод на чердаке, месте убежища Мартина?

В и с к о н т и. В детстве я часто прятался на чердаке, когда ссорился с домашними или с отцом. Может быть, это засело во мне, как фрейдистский комплекс... Вообще в моих фильмах почти всегда можно найти литературные реминисценции. Так, например, историю Мартина и Лизы, когда он совращает девочку, а потом признается в этом и в том, что был причиной ее самоубийства,

<sup>1</sup> «Мартин убивает маму», «Мартин и мама» (нем.).

я снимал под впечатлением исповеди Ставрогина в «Бесах» Достоевского.

Ронкорони. Мне кажется, начиная с «Туманных звезд Большой Медведицы» и далее ваши фильмы легче поддаются толкованию с помощью Фрейда, чем Маркса.

Висконти. Марксистское понимание истории в «Гибели богов» не поверхностное, а более глубокое. Обстоятельства жизни семьи рассматриваются здесь именно с марксистских позиций. Это видно хотя бы из того, что мы явно даем понять, — у этой семьи нет будущего, нет перспективы. Пожалуй, из всех моих фильмов этот — самый марксистский. Все происходящее излагается здесь с позиций человека, который органично усвоил и осознал марксистскую философию, без романтического позерства, без уклонов вправо или влево. Да и сама проблема исследуется в фильме четко и конкретно. А о Фрейде я вообще не стал бы говорить, потому что, если поставить себе такую цель, Фрейд можно увидеть везде и во всем, в том числе и в этом фильме. И не только в финальной сцене между Мартином и Софи, где доводится до логического завершения классический эдипов комплекс — отношения между Мартином, матерью и ее любовником.

Ронкорони. Правда ли, и если да, то до какой степени, будто семья фон Эссенбек — копия семьи Крупп?

Висконти. Книгу Манчестера я прочел только теперь, в итальянском переводе, уже после того, как снял фильм. Однако я очень хорошо знаю историю их семьи, по крайней мере в XX веке, ведь Манчестер начинает свой рассказ с XVII века. Его книга читается с огромным интересом, как настоящий роман. Это тоже история вырождения семьи, как и «Будденброки», только другая. И в моем фильме семья — другая; другой эпизод, другое время, другая модель. Немецкие журналисты критиковали мой фильм, считая, что я не только ничего не понял в их истории, но был к тому же излишне пессимистичен. Но фильм о нацизме и не мог быть оптимистичным. Достаточно прочесть историю Круппов, написанную Манчестером. Трудно быть более жестким и правдивым, чем Манчестер. То, что происходит в семье Эссенбеков (которая, повторяю, не имеет ничего общего с семьей Крупп и с таким же успехом могла бы быть списана с фон Тиссенев, Борсигов и т. д.), да еще помноженное на тысячу, — ничто по сравнению с тем, что происходило в семье Крупп, по сравнению с тем, что совершили они: я имею в виду их моральную ответственность перед человечеством, политическую, социальную, перед Европой, перед всем миром как поставщиков пушек, новых рабовладельцев, финансистов нацистской партии...

Ронкорони. Значит, вы утверждаете, что образ Мартина не был навеян публикацией отрывков из книги Манчестера, которые появились в «Эспрессо» как раз в то время, когда вы работали над сценарием, и в которых шла речь о некоем Круппе-бездельнике, проводившем все свое время на Капри, о его оргиях?

Висконти. Я не читал тогда этих публикаций, и вряд ли их читали мои сотрудники. Во всяком случае, мне об этом никто не говорил. Но тот Крупп вовсе не был бездельником, более того, он был отличным промышленником. Именно он двинул вперед производство. Он был очень талантливым промышленником, может быть, даже лучше своего отца, так как был тоньше, умнее, образованнее. Однако позднее, на Капри, он действительно попал в скандальную историю, раздутую прессой. Кайзер пытался его защитить. Уж если вы непременно хотите проводить параллели, Мартин больше похож на последнего Круппа, современного отпрыска Круппов, который действительно бездельничает, катается на яхтах, ездит на фестивале в Рио с Лоллобриджидой.

Ронкорони. А какие вы читали книги о нацизме, чтобы, как вы говорите, «поднабраться деталей»?

Висконти. Нашей Библией была «История третьего рейха» Ширера, из нее мы черпали всю информацию. Эта книга позволила нам свободно ориентироваться в материале, варьировать персонажей и ситуации. Потом я читал книги о Геринге, Геббельсе, о СА, СС, книгу фон Тиссена «Я оплатил Гитлера», Бюллока «Гитлер, исследование тирании», огромное количество документов о различных версиях смерти Гитлера. Смерть Софи и Фридриха в фильме — это в чем-то и смерть Гитлера и Евы Браун после их свадьбы в бункере.

Ронкорони. Фильм начинается с самых трудных эпизодов, в том числе со сцены «ночи длинных ножей», которая также претерпела серьезные изменения по сравнению со сценарием.

Висконти. Да, я всегда начинаю с самых сложных эпизодов, чтобы обеспечить ритмичную работу, так как обычно под конец съемок производительность падает, продюсер пытается экономить, и, когда после трех месяцев работы тебе надо снять эпизод, в котором занято пятьсот человек, он говорит: «Может быть, обойдемся двумя сотнями?» И потом, начинать всегда следует с шока, с удара, с выигрышного эпизода. Что касается «ночи длинных ножей», в сценарии я мог набросать лишь общий контур сцены, не вдаваясь в подробности, хотя бы потому, что не знал, какими возможностями располагаю. Подобные сцены я всегда записываю в общих чертах.

Ронкорони. А что вы думаете о современном кино?

**Висконти.** Об этом в другой раз. Какое это имеет отношение к моему фильму?

**Ронкорони.** Самое прямое. Насколько этот погребальный тон, тема насилия типичны вообще для современного кино? Как бы вы определили царящую в нем атмосферу?

**Висконти.** Я об этом не задумывался. Кино есть, существует, и этого достаточно. Мне кажется, что наиболее значительные фильмы делаются сегодня в жанре трагедии. Одна из таких трагедий произошла недавно в семье Поланского. Фильмы, подобные тем, что делает он, не только отражают действительность, но и предвосхищают ее. Вам не кажется, что трагедия, разыгравшаяся в доме Поланского, как будто перенесена в жизнь из его фильма? Иными словами, кино может быть более аутентичным, чем сама реальность. Но в целом кино сегодня, к сожалению, малоаутентично, малозначительно, глухо и слепо к жизни. В молодых, даже в самых юных, не чувствуется оригинальности, самобытности. Какие-то мыльные пузыри. Годар — глава школы, но я не выношу годаристов. Меня не убеждают фильмы Кармело Бене, Фаэнца, Сампери. А вот поколения режиссеров, предшествовавших нам, приняли, я уверен, «Пайзу», «Похитителей велосипедов», а может быть, и «Земля дрожит». Мы создали целое направление. А что изобрели нынешние молодые? Если это завтрашний день кино, то его ждет унылое будущее. Может быть, у них еще все впереди, но пока их фильмы не впечатляют.

**Ронкорони.** Теперь о цензуре. Каково ваше мнение?

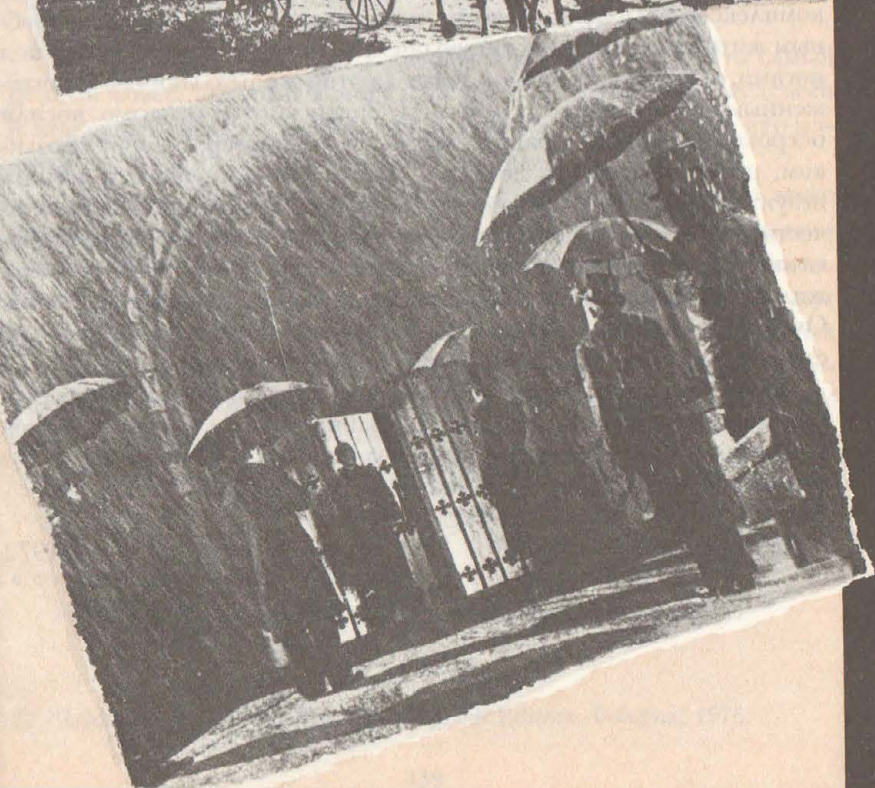
**Висконти.** Разумеется, отрицательное. Довольно униженно держать экзамен и, не будучи ни в чем виноватым, ощущать себя в роли подсудимого, оправдываться перед судьями, которые упиваются своей мнимой честностью, неподкупностью и с высоты непререкаемого авторитета судят о том, о чем ты будто бы судить не смеешь. Кроме того, цензура сама подчас не знает, чего хочет, и не имеет четких критериев. Цензоры могут пропустить какую-то сцену в слабой, малоинтересной картине и запретить подобную сцену в фильме более значительном. Например, меня попросили сделать маленькую купюру в финальной сцене между Мартином и Софи. И я ее сделал. Тогда меня попросили сделать еще одну купюру, которая полностью разрушила бы этот эпизод. Я наотрез отказался. А потом согласился подрезать еще, но постельную сцену снял с противоположной точки, отчего она стала гораздо откровеннее. Смонтировал этот новый эпизод, показал его, и по обоюдному согласию мы вернулись к первой и единственной купюре. Все это лишний раз доказывает, насколько смутны и собственные представления цензоров, как произвольно они действуют и судят. Никогда художник и цензор не поймут друг друга. С тех пор как су-



ществуют цензоры и авторы, существует и непреодолимая пропасть между ними. И совершенно очевидно, что, пытаясь запретить «Мадам Бовари», ошибались цензоры, а не Флобер. История давно доказала, что автор всегда прав.



• Людвиг



## ЛУКИНО ВИСКОНТИ О «ЛЮДВИГЕ»

Мысль о «Людвиге» зародилась во мне задолго до «Гибели богов», но, прежде чем снимать фильм, предстояло многое постичь.

Исследование жизни Людвига выводило на разные важные темы, касающиеся экономических, политических и социальных аспектов жизни Европы того времени: войны 1866-го, 1870 годов, падение Баварии как самостоятельного государства, рождение Германской империи, укрепление власти Бисмарка.

Людвиг — это величайшее поражение.

Я люблю рассказывать истории поражений. Я люблю описывать одинокие души, судьбы, разрушенные реальностью.

Людвиг вызывает огромную симпатию, потому что он — исключительная личность, потому что он — побежденный, потому что он — жертва реальности, беспомощная перед лицом интриг, опутавших его двор.

Баварский монарх страдал многими комплексами, в том числе комплексом величия, ненавидел мать. Будучи абсолютно неспособным жить в реальности и трезво оценивать ее, он утратил почву под ногами, потерял надежду и оказался этой же реальностью уничтоженным. Отношения Людвига II Баварского с матерью носили остроконфликтный характер: когда он, например, будучи католиком, решил отвергнуть догмат о непогрешимости папы и изгнать иезуитов из Баварии, именно в этот момент его мать приняла католичество. Он мечтал быть монархом возрожденческого типа, современным Лоренцо Медичи, но не понимал, что мир, в котором он жил, был совершенно не похож на мир итальянского Возрождения. Очень привлекательны для меня и его отношения с Вагнером — не случайно я уделяю им в фильме большое внимание.

Обычно я рассказываю о персонажах, история жизни которых мне хорошо знакома. Возможно, в каждом моем фильме кроется следующий фильм; но главный мой фильм так и не был снят — это фильм обо мне самом, о Висконти вчера и сегодня.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

### Сцена 1

Апартаменты Людвига в замке Нимфенбург. Интерьер. Утро. Людвиг стоит на коленях перед священником. Он исповедуется. Звук его голоса почти не слышно, но постепенно он усиливается, возникает, как внезапно проступающее изображение. В окно пробиваются первые предрассветные лучи. В комнате еще горят свечи.

Голос Людвига. Да, святой отец, я слушаю вас.

Голос отца Хоффмана (*приглушенно*). Смири гордыню, сын мой, страшись выпавшей тебе чести, потому что отныне путь к спасению станет для тебя еще труднее.

Голос Людвига (*шепотом*). Да, святой отец.

Отец Хоффман. Учись довольствоваться малым. Это самый ценный совет, который я могу тебе дать. Окружи себя мудрыми и знающими людьми, потому что по-настоящему велик тот, кто малыми средствами добивается великих целей.

Людвиг. Да, святой отец. Да. Я... с таким страхом ждал этого дня, вы знаете... Но в последнее время я чувствую себя гораздо спокойнее. Я понял, как смогу распорядиться своей будущей властью. (*Восторженно*.) Это так просто! И так прекрасно! Я соберу вокруг себя настоящих ученых, людей великого ума и таланта, знаменитых художников, артистов и буду смиренно просить их помощи. Именно они, а не я, прославят мое правление. Так поступали все великие монархи прошлого. Да и сам я стану лучше...

Отец Хоффман снисходительно улыбается пылким словам молодого государя.

Отец Хоффман. С Божьей помощью, в страхе Божьем, в служении Господу... Покаяние.

Людвиг (*торопливо шепчет*). Каюсь, от всего сердца...



## Сцена 2

Мюнхен. Просторный зал резиденции. Интерьер. День. Приглушенный шум голосов перекрывается властным голосом отца Хоффмана: *Ego te absolvo in nomine Patris et Filii et Spiritui Sancti...*<sup>1</sup> Утро. Суетится прислуга, парикмахеры, лакеи. Сменяются на карауле офицеры охраны. Посреди зала в окружении беспокойной, непрерывно движущейся толпы придворных, каждый из которых, однако, исполняет свою особую роль, предписанную ему этикетом, неподвижно стоит юный принц Людвиг. Он в мундире офицера артиллерии, причесан, завит. Молодой человек бледен, слегка взволнован. С улицы доносятся звуки военного марша. Ему набрасывают на плечи длинную королевскую мантию, подбитую горностаем. Юный офицер Дуркхейм, адъютант принца, приблизительно одного с ним возраста, замечает нервозность будущего монарха. А может быть, предвидел ее заранее. Подозвав лакея, он шепчет ему что-то на ухо. Спустя несколько минут лакей появляется с подносом, на котором стоит бутылка шампанского в ведерке со льдом и бокал. Нарушая церемониал, Дуркхейм наполняет бокал и с улыбкой протягивает его Людвигу. Людвиг выпивает шампанское залпом. Высшие сановники, которые, казалось, поначалу восприняли этот поступок с неудовольствием, теперь снисходительно улыбаются. Людвиг тоже улыбается, возвращая пустой бокал Дуркхейму. Открываются двери, в зал вступает королева-мать, тоже в парадном облачении. Королева Мария приближается к Людвигу и склоняется перед ним в глубоком реверансе. Людвиг протягивает ей руку, помогая подняться, и одновременно целует в лоб. За королевой-матерью следует принц Отто, брат Людвига. Он щелкает каблуками и склоняет голову, приветствуя будущего монарха Баварии. К Людвигу подходят другие принцы: Луитпольд, Карл. Затем следуют министры, высшие сановники королевства. Архиепископ со своей свитой. Секретарь кабинета Пфистермайстер и остальные. Секретарь кабинета приближается к Людвигу и с поклоном протягивает ему свиток. Это речь, которую Людвиг должен произнести во время коронации.

Людвиг берет свиток, разворачивает его и рассеянным взглядом пробегает текст. Улыбаясь, Людвиг показывает жестом, что хочет еще шампанского, которое вновь выпивает залпом. Королева-мать наблюдает за ним с явным беспокойством. Ее окружают придворные дамы и несколько священников-иезуитов.

Входят офицеры королевской гвардии и выстраиваются в две шеренги, образуя живой коридор для выхода Людвига. Из большого

<sup>1</sup> Отпускаю тебе грехи во имя Отца, Сына и Святого Духа (*лат.*).

## «ГИБЕЛЬ БОГОВ»

*Барон Константин фон Эсенбек (Рене Кольдехоф)*

*Герберт Тальман (Умберто Орсини)*



*Мартин фон Эссенбек (Хельмут Бергер)*

*Барон Иоахим фон Эссенбек (Альбрехт Шёнхальс)*

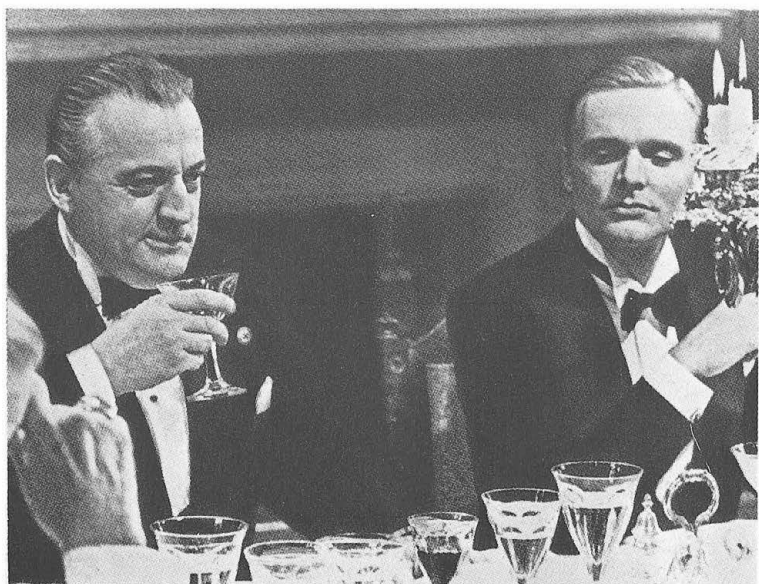
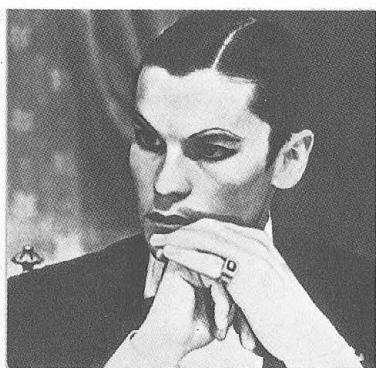
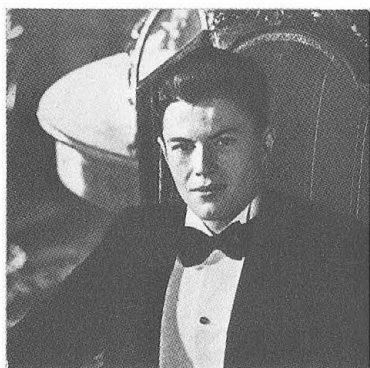
*Элизабет Тальман (Шарлотта Рэмплинг)*

*Гюнтер (Рено Верлэ)*

*Константин (Рене Кольдехофф) и Лиенбах (Хельмут Грим)*

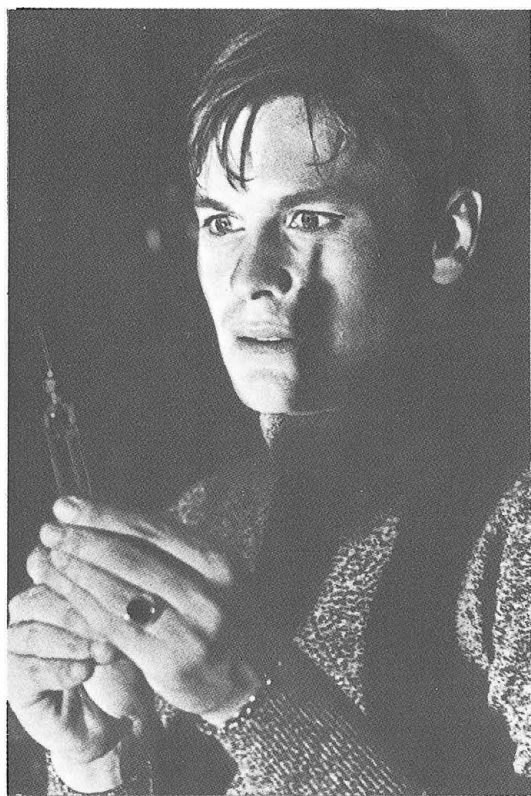


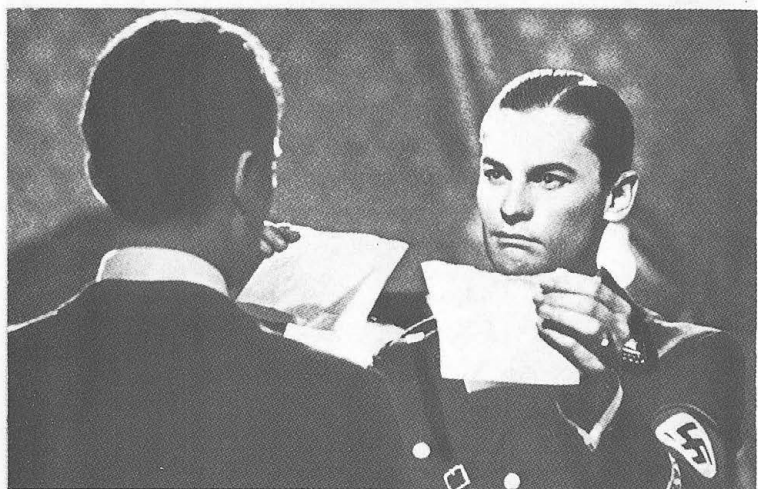
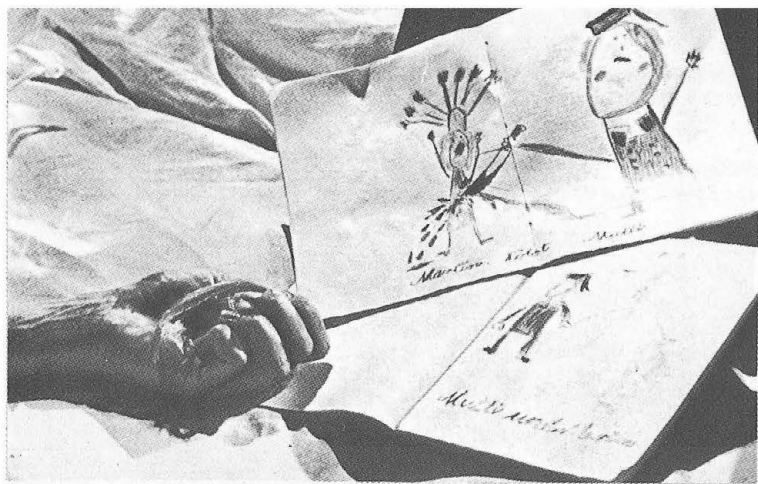














*Мартин и Софи фон Эссенбек (Хельмут Бергер и Ингрид Туллин)*



зала церемоний доносится звук трубы. Кorteж готов, все присутствующие застывают в поклоне, и Людвиг медленно идет к выходу. Придворные следуют за ним. Появление молодого государя сопровождается несмолкаемое громкое «ура!». Вновь звучит труба. И вот наконец в наступившей тишине раздается звонкий голос Людвиг, который обращается к своим подданным со словами приветствия.

Голос Людвиг продолжает звучать под высокими сводами резиденции.

### Сцена 3

Спальня Людвиг в Нойшванштейне. Интерьер. Ночь. 10 июля 1886 г. Звучат последние слова из тронной речи (1864 г.) молодого короля. Постепенно голос Людвиг слабеет и пропадает совсем, в то время как... неожиданно распахивается дверь, и какой-то юноша (Остерхольцер) с перекошенным от волнения лицом, бледный, мокрый от дождя, испуганно крича, вбегает в комнату.

Остерхольцер. Они хотят арестовать короля.

Людвиг, который стоит посреди комнаты (камердинер Вебер помогает ему одеваться), порывисто оборачивается. И хотя в комнате полумрак, горят лишь несколько свечей и крошечная лампадка рядом с гигантской кроватью в неоготическом стиле, мы все-таки успеваем рассмотреть, как сильно он изменился: постаревшее, одутловатое лицо, запущенные борода и усы.

Остерхольцер делает несколько шагов вперед и бросается перед королем на колени. Он запыхался, говорит заикаясь.

Остерхольцер. Они прибыли из Мюнхена... Заговор... Я убежал. Они не заметили.

Людвиг. Кто они?

Остерхольцер. Они приехали в трех каретах. Завтра, а может быть, уже сегодня вечером, они будут здесь. Ваше величество больше не будет править. Так сказал граф фон Гольштейн.

Людвиг (*утишим голосом*). Фон Гольштейн в Готтеншвангау?

### [Сцена 4

Людвиг ходит взад и вперед по галерее. За ним следует министр Пфистермайстер с большой папкой под мышкой. Всякий раз, как они проходят мимо открытой двери, часовые вытягиваются по стойке «смирно». Пфистермайстер делает вид, что не придает большого значения такому способу совещания с министром, который избрал

молодой король. Слегка задыхаясь, он старается не отставать от Людвига, на ходу излагая ему свою точку зрения.

Пфистермайстер. Наш министр иностранных дел настоятельно рекомендует поездку в Бад-Ишль. В настоящее время в Бад-Ишле кроме императора Австрии и императрицы Елизаветы находятся также наследный принц Пруссии и...

Людвиг неожиданно оборачивается к министру.

Людвиг. Простите, что я перебиваю вас, ваше превосходительство. Но я хочу знать, получили ли вы ответ на вопрос, который я задал вам вчера. Вагнер в Мюнхене?

Пфистермайстер, кажется, недоволен тем, что его прервали.

Пфистермайстер. Нет еще, Ваше величество.

Людвиг. Могу я просить вас об одной любезности?

Пфистермайстер кланяется.

Пфистермайстер. Вашему величеству надлежит приказывать.

Людвиг. Я хочу встретиться с Вагнером как можно скорее. И хочу, чтобы вы лично исполнили это поручение...

Тень недовольства омрачает лицо министра.

Людвиг. Это мое самое страстное желание. И в наших общих интересах. *(С нарастающим возбуждением.)* Я завидую вам, ведь вы встретитесь с Рихардом Вагнером раньше меня. Уверен, господин министр, что вы сумеете должным образом описать Маэстро то волнение, с которым мы все ожидаем ответа на вопрос, когда он почтит нас своим визитом. Для нас будет большой честью, если величайший музыкант и поэт...

Людвиг неожиданно умолкает, смущенный собственной горячностью.

Пфистермайстер. Да, Ваше величество... А что вы решили по поводу визита в Бад-Ишль?

Людвиг. Мы еще вернемся к этому разговору. А пока займитесь Вагнером. Это гораздо более важное и срочное дело.]

## [Сцена 5

Дом в деревне. Натура. День. Секретарь министра беседует со сторожем, а Пфистермайстер, высунувшись из окна кареты, прислушивается к их разговору.

Сторож. Маэстро уехал из Вены две недели тому назад.

Секретарь. И не оставил адреса?

Сторож *(с усмешкой)*. Нет. Никакого адреса.

Секретарь собирается сесть в карету, сторож трогает его за рукав.



Сторож. Если господа приезжали за пианино, то имейте в виду, у меня приказ не разрешать ничего вывозить из дома, пока не будет оплачена аренда...

Последние слова сторож произносит в одиночестве. Карета отъехала и уже далеко.]

### [Сцена 6

Полицейский участок в Штутгарте. Интерьер. День. Пфистермайстер и секретарь беседуют с начальником полицейского участка.

Пфистермайстер. После Вены мы гонялись за ним по всей Швейцарии. Его величество продолжает забрасывать меня телеграммами. Больше месяца я в постоянных разъездах. Уже не говоря обо всем остальном, я все-таки первый министр, а не частный детектив...]

### [Сцена 7

Холл маленькой гостиницы в Штутгарте. Интерьер. День. Слуга с собакой на поводке медленно спускается по лестнице. Сходит в холл. Настороженно осматривается.

Швейцар. Приезжал какой-то господин, искал маэстро... Поручил мне передать ему вот это...

С этими словами швейцар протягивает визитную карточку, на которой написано «Секретарь Короля Баварии», и маленький сверток.

Слуга. Он что-нибудь сказал?

Швейцар. Только спросил, живет ли маэстро в гостинице.

Слуга разворачивает сверток. В нем фотография Людвиг и перстень с большим бриллиантом. Потрясенный швейцар не может отвести от него глаз.]

### Сцена 8

Манеж. Интерьер. Ночь. В маленьком и пустом манеже амазонка отрабатывает элементы высшей школы верховой езды. Заставив лошадь опуститься на колени и снова подняв ее, наездница (императрица Елизавета) дважды объезжает круг малым галопом. Неожиданно оборачивается, как будто что-то услышала или заметила, но тут же снова возвращается к своим занятиям. Внимание Елизаветы привлек Людвиг, который, сделав несколько нерешительных шагов вперед, пытается спрятаться за одним из расписных столбов, поддерживающих купол.

Елизавета (*громко, не оборачиваясь*). Мы давно не виделись, кузен. Ты очень изменился.

Людвиг смущенно выходит из-за столба и приближается к манежу. Елизавета, круто развернув лошадь, направляет ее прямо на Людвига, но в последний момент резко осаживает и ставит на колени.

Елизавета. Кузен...

Все еще смущенный, как человек, застигнутый врасплох, он кланяется.

Людвиг. Кузина...

Елизавета поднимает лошадь и пускает ее гарцующим шагом, как в начале сцены. Обращаясь к Людвигу, она не смотрит на него, и ему приходится отвечать ей прямо на ходу, чуть ли не бежать, принаравливаясь к шагу лошади.

Елизавета. Сколько времени мы уже не виделись?

Людвиг. Больше пяти лет. Пять лет и шесть месяцев.

Елизавета. Какая память!

Людвиг в последний момент успевает отскочить от едва не наехавшей на него лошади. Неожиданно Елизавета вновь пускает лошадь галопом и объехав круг, останавливается рядом с ним.

Елизавета. Жаль, что я не смогла присутствовать на твоей коронации. Я была... Где же я была?

Людвиг. Твой посол сообщил, что ты была нездорова.

Елизавета. Это неправда. Я собиралась приехать. А потом вспомнила обо всех этих родственниках и... передумала.

Людвиг (*оживляясь*). Я тоже передумал сегодня вечером. Собирался идти на ужин, но мне сказали, что ты здесь...

Елизавета. А кто тебе сказал?

Людвиг. Я посылал своего адъютанта узнать, кто там будет. Оказывается, ты предупредила, что будешь ужинать у себя, так как неважно себя чувствуешь. Но в действительности... И вот... мне было любопытно... но я не хотел тебе мешать...

Людвиг снова смущается. Елизавета легко соскакивает с седла. Впервые за все это время смотрит на Людвига, разглядывает его с откровенным любопытством, интересом, почти с удивлением.

Елизавета. Конечно, ты изменился. Ты стал еще красивее. Самый красивый король в Европе. Правда, это не трудно, но все-таки...

Елизавета держит лошадь под уздцы, а Людвиг по правилам придворного этикета склоняется в низком приветственном поклоне.

Елизавета. Значит, ты пришел подсматривать за мной? Или поздороваться?

Людвиг качает головой, улыбается, смущенно проводит рукой по волосам.

Людвиг. Не знаю... Наверно, и то и другое. И потом, это был повод не ходить на ужин... Не люблю я этих официальных церемоний. Конечно, я понимаю, что все дело в привычке. Но ведь и ты...

Елизавета. О, это совсем другое дело. Я сбегаяю, когда хочу сбежать. И на глазах у всех.

Елизавета смотрит Людвигу прямо в глаза, и Людвиг снова робеет.

Елизавета. Верно. Мне говорили. Ты все больше становишься похож на меня. Ты тоже считаешь, что мы с тобой похожи?

Людвиг. Не знаю... Я был бы счастлив.

Елизавета смотрит на него с легкой иронией. Ида Ференци, придворная дама Елизаветы, появляется у входа в манеж и сразу исчезает. На лице Елизаветы проступает выражение досады. Но вот, снова улыбнувшись, она обращается к Людвигу с видом заговорщицы.

Елизавета. Я очень рада, что ты пришел. У меня нет никакого желания возвращаться. А у тебя?

### [Сцена 9

У входа в манеж. Натура. Ночь. Графиня Ференци собирается последовать за Елизаветой в карету, Елизавета даже не смотрит в ее сторону. Неподалеку Елизавета замечает двухколесный экипаж Людвига. Кучер держит лошадь под уздцы.

Елизавета (*показав на кучера*). Его отошли... Или, может быть, ты боишься, если я сама буду править?

Не дожидаясь ответа, Елизавета подходит к двуколке, садится на козлы и берет поводья. Потрясенный, счастливый Людвиг следует за ней.

Елизавета (*графине Ференци*). Возвращайтесь, графиня. Вы мне больше не нужны.

Легким ударом хлыста Елизавета трогает экипаж с места. Лошадь идет рысью.]

### Сцена 10

Просека. Натура. Ночь. Экипаж стоит на тропинке. Людвиг и Елизавета, беседуя, прогуливаются неподалеку. Елизавета растеряла всю свою веселость, и теперь на ее лице появляется выражение глубокой печали.

Елизавета. ...и вдруг ты замечаешь, что дом, который ты

считала своим, на самом деле мрачный и зловецкий замок... и ты не понимаешь, как можно было просидеть в нем в добровольном затворничестве больше десяти лет... Тебя сводят с ума топот сапог охранных, соглядатаи за каждым кустом... И муж, который всегда в военном мундире, говорит только о войне, уходит на войну, приходит с войны, проигрывает войну, вдруг начинает казаться тебе чужим. Чужим... с той минуты, как ты понимаешь, что твоя любовь к нему не способна завоевать даже его доверия... и теперь ты видишь, какие гнусные у него советчики, как он зависит от своей матери. Однажды я вдруг заметила все это и как будто пробудилась от долгого сна. С тех пор меня одолевает тоска. Пока в один прекрасный день я не уехала. Испания, Греция, Кипр, Италия... страна, где цветут лимоны... С тех пор я спасаюсь только бегством. Говорят, что у меня причуды. Но они и раньше это говорили, когда я жаловалась, что в Шёнбрунне нет ванны, протестовала против неправильного воспитания моих детей и когда предупреждала, что Грюн приведет Австрию к разрухе... Меня порицали за все, что бы я ни говорила, что бы ни делала... Впрочем, мне это все совершенно безразлично...

Людвиг. Я всегда слышал о тебе только восторженные отзывы.

Елизавета пожимает плечами.

Елизавета. Раненые солдаты аплодируют мне и плачут, когда я навещаю их в госпитале. Мною восхищаются на официальных приемах, когда нужно быть красивой, очаровать того или другого... Кстати, ты тоже должен уметь это делать...

Елизавета, неожиданно оборачиваясь к Людвигу, с насмешкой спрашивает.

...А кого ты должен очаровать? Русского царя? Я слышала, они хотят женить тебя на его дочери...

Людвиг смеется.

Людвиг. Я тоже об этом слышал. Только я не собираюсь жениться. Пока. Мне всего девятнадцать лет.

Елизавета. Я вышла замуж в пятнадцать. Говорят, что тогда я была слишком молода и быстро утомилась, а вот теперь наверстываю упущенное, что у меня много любовников, даже среди конюхов. Как ты думаешь, это правда?

Людвиг наклоняется к кухне. Теперь его лицо почти касается ее лица.

Людвиг. Я думаю, что все мужчины влюблены в тебя.

Елизавета откидывает голову, отстраняясь от Людвига.

Елизавета. Очень мило с твоей стороны. Но ты так и не ответил. Правда это или нет?

Людвиг. Я этого не слышал.

Елизавета делает нетерпеливый жест. Берет его лицо в свои ладони и пристально смотрит в глаза.

Елизавета. Ты не хочешь отвечать. Тогда я задам тебе другой вопрос. А то, что говорят о тебе, правда?

Какое-то мгновение Людвиг выдерживает пристальный взгляд кузины. Затем отводит глаза.

Людвиг. А что тебе говорили?

Елизавета смеется. Кладет ему руки на плечи.

Елизавета. Что у тебя еще не было женщин.

Людвиг стискивает зубы, но на этот раз не отводит взгляда, хотя ответ стоит ему явных усилий.

Людвиг. Я... католик.

Елизавета (*все так же пристально глядя ему в глаза*). И только поэтому?

На этот раз Елизавета отводит глаза первой. И говорит более светским тоном, как будто овладев собой.

Елизавета. Еще говорят, что ты любишь одиночество. Что презираешь людей, которые тебя окружают. Что по ночам едешь верхом, и поэтому тебя прозвали любовником луны. (*После короткой паузы.*) Впрочем, все это делаю и я. И при этом не чувствую себя Зигфридом.

Елизавета заканчивает фразу почти гневным тоном.

Людвиг (*медленно, вполголоса*). Я никогда и не думал о Зигфриде до этой ночи. (*Пауза.*) Знаешь, когда Зигфрид в первый и единственный раз в жизни испытал страх? Когда впервые увидел женщину...

Кузен и кузина стоят неподвижно, глядя в глаза друг другу. Издали слышится звук голосов и топот конских копыт. Елизавета, отпрянув от Людвига, бежит к экипажу.

Елизавета. Нас ищут... Скорее... Пусть не радуются, что нашли. Садись, скорее...

Людвиг садится в двуколку, Елизавета пускает лошадь рысью.

## Сцена 11

Королевская вилла в Ишле. Парк. Natura. День. Людвиг в окружении гостей, все они — почтенные, пожилые люди. Он принуждает себя слушать их с вежливым вниманием, однако не может удержать

ся, чтобы время от времени не посматривать в сторону придворных дам, окружающих Елизавету. Тут же, под присмотром гувернанток, играют дети. Краем глаза Людвиг замечает, что Елизавета отходит от группы дам и идет к детям. Он церемонно кланяется...

Людвиг. Простите...

И, не дослушав, стремительно покидает своего собеседника, который смотрит ему вслед, несколько удивленный и раздосадованный его внезапным уходом. Людвиг подходит к кухне, которая делает вид, что не видит его.

Людвиг. Елизавета.

Елизавета порывисто оборачивается и улыбается.

Елизавета. Она мне не нравится.

Людвиг. Кто?

Елизавета незаметно указывает ему веером на девочку лет десяти, которая играет с остальными детьми.

Елизавета. Дочь царя. Не женись на ней. Я тебе запрещаю.

Людвиг улыбается.

Людвиг. Обещаю. Ты только и делаешь, что командуешь мной... а я повинуюсь.

Елизавета (*смеясь*). Будь осторожен. А то я могу тебе поверить.

Людвиг. Неправда. Ты все время смеешься надо мной.

Елизавета. Просто ты не понимаешь. (*Все тем же игривым тоном.*) Ты очень красивый, но не очень умный.

Людвиг (*серьезно*). Поэтому ты мне и нужна.

Елизавета. Не похоже. Я слышала, ты завтра уезжаешь.

Людвиг. Мне нужно уехать, но...

Елизавета смотрит на гостей, которых Людвиг только что оставил.

Елизавета (*чуть более громким, властным голосом*). Ты поступил крайне бесцеремонно с послем Италии. Возвращайся к нему.

Людвиг пытается протестовать, но Елизавета настаивает.

Елизавета. Иди и будь благоразумен... Добрые отношения с иностранными государствами устанавливаются даже за чашкой чая...

Людвиг готов послушаться ее и уйти, но Елизавета сама удерживает его.

Елизавета. Ты действительно завтра уезжаешь?

Людвиг не успевает ответить утвердительно, и Елизавета продолжает.

Елизавета. Ты знаешь, что через три дня полнолуние? И что

я буду одна? Можем ночью покататься верхом... Не хочешь составить мне компанию?

Наполовину прикрыв лицо веером, Елизавета насмешливо смотрит на кузена.

Елизавета. Какие у тебя могут быть срочные дела в Мюнхене? Кто у тебя там? Я разузнаю у нашего агента секретной службы. Ты что-то от меня скрываешь...

Заметив, что к ней приближаются графиня Ференци и другие дамы, Елизавета поворачивается спиной к Людвигу и идет им навстречу.

## Сцена 12

Дом Вагнера на Байерштрассе. Интерьер. День. Вагнер сидит в кресле, заново обитом дорогим штофом. Сам Маэстро в новом нарядном шлафроке. Во время разговора Вагнер нервными пальцами пианиста поглаживает отвороты шелкового халата и ручку кресла, как будто проверяя на ощупь нежность и красоту ткани. В позе Вагнера, в его спокойном взгляде есть что-то скорбно-возвышенное, как во взгляде умирающего человека. И это сглаживает резкость его слов, в которых иногда проскальзывают высокомерие и спесь.

Вагнер. Слишком красиво, ты говоришь. Да тут еще все надо обставить. Сменить шторы... Мне нужен другой рояль... Из Вены должна прибыть мебель...

Только теперь мы видим собеседников Вагнера, фон Бюлова и его жену Козиму. Фон Бюлов ходит по комнате, оглядываясь по сторонам. Козима сидит на диване в некотором отдалении, сдержанная и молчаливая и, кажется, совершенно безучастная к тому, что происходит вокруг нее. К Козиме мы подойдем постепенно, по ходу сцены, чтобы до поры до времени не раскрывать характер ее отношений с Вагнером, который станет очевиден только в финале сцены, когда, оказавшись с ним лицом к лицу, Козима явится нам совсем другой.

Вагнер. Если вы, как я надеюсь, решитесь переехать сюда, скажите, что вам нужно. Осмотрите те комнаты, которые я могу предоставить в ваше распоряжение...

Фон Бюлов оборачивается к жене, как бы приглашая ее принять участие в разговоре, но Козима словно не замечает его взгляда.

Фон Бюлов. Ради бога, тут все есть. И как я уже говорил... на мой взгляд, здесь даже слишком красиво.

Вагнер (*внезапно всплыв*). Что значит «слишком красиво»? Для меня ничего не может быть слишком красивым, потому что ничто не

может сравниться с красотой творений, которые вызывает к жизни моя фантазия. Почему «слишком красиво»? Или, может быть, я всю свою жизнь должен прожить, как бездомный пес в поисках подстилки? Я не могу довольствоваться скромным положением. Мне нужно все это для работы. Более того, мне нужно много больше. Мне нужна определенность. Неуверенность в завтрашнем дне действует мне на нервы, разрушает мой организм. Я больше не в состоянии написать ни единой ноты, теща себя надеждой, что однажды — может быть, к тому времени я уже давно буду в могиле — кто-нибудь и сыграет ее. Я хочу, чтобы моя музыка исполнялась при моей жизни, и так, как я этого хочу.

Фон Бюлов огорчен тем, что вызвал гнев Вагнера, но не удивлен, поскольку давно привык к перепадам настроения своего друга. Он пытается его успокоить.

Фон Бюлов. Это верно. Но теперь все, о чем вы мечтали, свершилось, как по волшебству.

Вагнер (*желчно*). Свершилось.

Неожиданно Вагнер меняет тон и, взяв под руку фон Бюлова, весело говорит ему:

Вагнер. Как по волшебству, это ты правильно сказал. Не только дом, деньги, постановка «Тристана» (шесть лет ты ждешь, бедный «Тристан»), но скоро у нас будет свой театр, о котором я всегда мечтал. Король выдал мне карт-бланш, и я уже написал Зсмперу, чтобы он приехал сюда со своими проектами. Ты получишь работу! Нужно сразу начинать искать исполнителей для «Тристана». Как ты думаешь, Майер будет свободен? А если мы не сможем его заполучить, кто еще, по-твоему, мог бы...

Фон Бюлов. Лучше бы он был занят. Честно говоря, другая кандидатура меня бы не огорчила. Майер с недавних пор...

И обрывает себя на полуслове, как будто сожалел о том, что всерьез заговорил о работе.

Фон Бюлов. Прости. А ты уверен, что мое имя не вызовет возражений? Здесь есть... хорошие дирижеры. И конечно, им не понравится, что кого-то берут со стороны.

Вагнер. Важно, чтобы это нравилось мне. Говорю тебе, король выдал мне карт-бланш. Когда мы с ним увиделись в первый раз, он обнял меня и был готов встать передо мной на колени. Он растрогал меня. Растрогал по-настоящему. Это необыкновенный мальчик. С нетерпением жду той минуты, когда смогу вас с ним познакомиться. (*Неожиданно раздраженно, резко.*) Конечно, если он вернется. Он сказал мне, что уезжает самое большее на два-три дня, а прошло по крайней мере двадцать. Его сановники пользуются этим,



чтобы не оплачивать мои счета. Ждут распоряжения короля. Все это просто смехотворно. Король очарователен. Настоящий ангел, сошедший с небес. Но он окружен мерзкими, тупыми, подозрительными людьми. И все они таковы, от первого до последнего. Не думаю, что среди них найдется хотя бы один мой доброжелатель. Вы не можете бросить меня здесь одного. Вы должны остаться со мной. Первый раз за все это время Вагнер подходит к Козиме. Он стоит перед ней, спиной к Бюлову, и смотрит прямо в глаза.

Вагнер (*Козиме*). Итак, решено?

Голос фон Бюлова за кадром. Дети будут мешать.

Вагнер полуоборачивается к фон Бюлову, который подходит к роялю и стоя берет один-два аккорда, как будто проверяя качество звучания инструмента.

Вагнер. Дом такой большой, не помешают.

Вагнер вновь смотрит на Козиму, которая в свою очередь пристально смотрит на него и говорит совершенно спокойно, но с внутренним напряжением.

Козима. И скоро будет еще один.

Выражение лица Вагнера меняется. В его глазах читается немой вопрос. Козима, не меняя позы, все так же снизу вверх пристально смотрит на Вагнера. Ее губы лишь чуть-чуть приоткрыты. Она молчит, но ее молчание равнозначно крику: «Он твой». Вагнер с силой сжимает руку женщины.

### Сцена 13

Лес. Натура. Ночь. Полнолуние. Елизавета медленно идет среди деревьев, держа лошадь под уздцы. Опустив голову, она слушает Людвиг, который следует за ней и тоже держит лошадь под уздцы.

Людвиг (*вполголоса, нараспев читает стихи*). Вдыхаешь ли ты вместе со мной нежные ароматы ночи? /О, как сладостно обвевают они все наше существо./Таинственные, они приходят к нам из воздуха,/И ни единый вопрос не слетит больше с моих губ, пока я нахожусь во власти их чар./Те же чары влекут меня к тебе, любимая,/С того дня, как я увидел тебя впервые;/Знай, мне больше ничего не нужно./Глаза мои видели тебя, сердце полюбило<sup>1</sup>.

Короткая пауза. Затем Елизавета оборачивается к Людвигу и, не снимая перчаток, аплодирует. Как будто не улавливая никакой связи между содержанием стихов и смыслом происходящего, говорит ему:

<sup>1</sup> Стихи Вагнера.

Елизавета. Пока мы в царстве поэзии, я следую за тобой. Что касается музыки, я никогда не замечаю ее отсутствия.

Людвиг (*стараясь побороть волнение*). Но поэзия Вагнера стоит его музыки. А музыка — поэзии. И одно не может существовать без другого. Из этого чудесного сплава рождается новый язык, который все будут понимать и с помощью которого смогут выражать любви, самые сокровенные свои мысли и чувства. (*Волнуясь*). Я не знаю, как тебе объяснить... Но я уверен... абсолютно уверен... что самый большой подарок, который можно сделать человечеству, — дать ему возможность развиваться духовно...

Елизавета (*с ласковой иронией*). Ты хочешь создать нацию музыкантов?

Людвиг. Не смейся надо мной. Это очень серьезно. По крайней мере для меня. Я обязан Вагнеру тем, что у меня появилась смелость... уверенность, скажем так... что я смогу что-то сделать в жизни, пусть даже в скромной роли посредника. Так же как я обязан тебе...

Елизавета. А чем же ты мне обязан?

Людвиг. Очень многим. Счастьем этих дней, которые я провел в ожидании минуты, когда смогу тебя увидеть. Это такая чистая, такая светлая радость...

Людвиг берет Елизавету за руку.

Людвиг. Обещай, что всегда будешь мне помогать, что не бросишь меня...

Елизавета отдергивает руку и, смеясь, гладит Людвигу по голове.

Елизавета. Ты и в самом деле еще совсем ребенок, Людвиг. И немного сумасшедший. Как вся наша семья. Вижу, что ты не составляешь исключения.

Людвиг. Обещай, что не оставишь меня. Прошу тебя только об этом. Видеть тебя, когда мне захочется тебя увидеть. Хоть одно мгновение побыть с тобой. Только одно мгновение, но зато мое.

Елизавета (*все так же шутливо*). Согласна. Хотя и не понимаю, как это можно сделать, если ты живешь в Мюнхене, а я — в Вене.

Людвиг. Я примчусь к тебе, где бы ты ни была... К тому же ты часто ездешь в Поссенхоффен, не заезжая к нам. Видишь, я все о тебе знаю... Но отныне... Слушай!

Людвиг очень возбужден и теперь действительно похож на мальчишку. Он сжимает руку Елизаветы, говорит очень быстро, весело и оживленно.

Людвиг. Я знаю, когда ты приедешь. На «Тристана» — это

опера Вагнера, которую мы будем ставить. Уже шесть лет Вагнер ждет этого дня, и вот я, понимаешь, даю ему такую возможность. Ты должна приехать. Это удивительная вещь... Тогда ты поймешь все то, что я не умею тебе сказать. И про меня. О том, что происходит со мной в эти дни. А потом... А потом ты одну минуту побудешь со мной. Ты мне скажешь только: я поняла. Потому что... ты поймешь. Знаешь, где мы встретимся? Помнишь, где мы виделись в последний раз? Тогда я был еще совсем маленьким. На Острове Роз. Я очень хотел, чтобы ты дождалась той минуты, когда я подниму вымпел на флагштоке. Помнишь?.. Скажи мне, что приедешь. Это чудесно. Клянусь тебе. Это... Это как море звуков, в которое ты погружаешься, словно в объятия...

Людвиг внезапно умолкает, заметив улыбку и иронический взгляд Елизаветы. Людвиг отпускает ее руку и обиженно поворачивается к ней спиной. Елизавета удерживает его и, обняв за плечи, притягивает к себе его голову.

#### Сцена 14<sup>1</sup>

Озеро Берг. Натура. Ночь. В воде озера запрокинутая голова Людвиг. Ищут его тело. Слышны возбужденные голоса, отдающие приказы.

Голос за кадром. Смотрите лучше. Проверьте шестом. Берите шест. Осторожнее с веслами...

#### [Сцена 15

Королевская вила в Ишле. Интерьер. Ночь. Рассвет. Входит Елизавета. Идет очень осторожно, стараясь не шуметь. Край ее длинной юбки-амазонки и сапоги забрызганы грязью. Поднявшись по лестнице, она идет по длинному коридору, когда вдруг одна из дверей открывается и в ее проеме мы видим очаровательную девушку. Это Софья.

Софья (*вполголоса*). Елизавета!

Елизавета вздрагивает от неожиданности, оборачивается.

Елизавета. Софья!

Софья улыбается ей, а Елизавета, приложив палец к губам, просит ее говорить тише.

Софья (*вполголоса*). Где ты была?

Софья выходит из своей комнаты. Она в ночной сорочке и пеньюаре. Легко и бесшумно бежит вслед за сестрой.]

<sup>1</sup> Последняя сцена фильма при окончательном монтаже.

[Сцена 16

Апартаменты Елизаветы в Ишле. Интерьер. Ночь.

Елизавета. Когда вы приехали?

Софья. Поздно. Графиня Ференсци сказала, что ты недавно легла и что она не смеет тебя беспокоить. Ты не велела.

Сестры продолжают разговаривать вполголоса.

Елизавета. Да, я неважно себя чувствовала...

Софья с удивлением рассматривает испачканную грязью одежду и растрепавшуюся прическу сестры.

Софья. А где же ты была?

Елизавета. Тсс... Тебя услышат. Я не могла заснуть и решила покататься верхом.

Софья. Одна?

Елизавета. Конечно... Ну, разумеется, со слугой. Помоги мне раздеться.

Елизавета тихо смеется. Софья внимательно смотрит на сестру. Елизавета продолжает улыбаться, берет сестру за подбородок, всматривается в ее лицо.

Елизавета. Ты прекрасно выглядишь... Хорошенькая.

Софья улыбается.

Софья. Правда?

Елизавета. А в эти дни ты должна быть еще красивее...

Софья удивлена.

Софья. Почему?

Софья спрашивает слишком громко. Елизавета прижимает палец к губам.

Елизавета. Тсс... Здесь есть один человек, который ждет тебя с нетерпением.

Софья. Меня?

Елизавета. Он специально отложил на две недели свой отъезд... Хочет увидеть тебя...

Софья. О ком ты говоришь?

Елизавета тихо смеется.

Елизавета. А как ты думаешь? О человеке, который будет твоим мужем. Он красив, очень красив, король...

Софья удивляется все больше.

Софья. Что такое ты говоришь? Кто это?

Елизавета. Твой кузен... Наш кузен Людвиг.

Софья. Людвиг?

Софья радостно смеется.]

### Сцена 17

Кайзервилла. Натура. Бад-Ишль. Утро. Людвиг в седле. В таком же нетерпеливом ожидании, как и его изумительной красоты кобыла. Смотрит в сторону виллы, откуда должна появиться Елизавета. Наконец в дверях появляется женская фигура, но Людвиг разочарован: это не Елизавета, а Ференсси. Графиня подходит к королю и делает реверанс.

Ференсси. Ее величество просит ее извинить, она не совсем здорова и решила сегодня утром не ездить верхом.

На лице Людвига выражение глубокой досады.

Ференсси. Ее величество поручила мне просить Ваше величество быть у нее сегодня вечером на обеде en petite comité<sup>1</sup>.

Последние слова графини возвращают Людвигу душевное равновесие.

Людвиг. Передайте императрице мои наилучшие пожелания и скажите ей, что я с благодарностью принимаю ее приглашение... Графиня вновь делает реверанс и уходит. Людвиг спешивается и подзывает пажа.

### Сцена 18

Апартаменты Елизаветы в Кайзервилле. Бад-Ишль. Интерьер. Ночь. Елизавета встречает короля в большом зале. Но она не одна: с ней ее мать, две сестры — Софья и Елена, братья Карл и Людовик. При появлении Людвига женщины делают реверанс, а молодые люди щелкают каблуками. Елизавета улыбается Людвигу, который в некотором замешательстве созерцает эту семейную группу, ожидающую его знака, чтобы прервать свое затянувшееся приветствие. Наконец Людвиг приближается к герцогине Людвиге и, протянув ей руку, помогает подняться.

Людвиг. Тетя...

Людвиг целует руку герцогине, затем по очереди приветствует обеих сестер, которые снова делают реверанс.

Софья. Ваше величество...

Елена. Ваше величество...

---

<sup>1</sup> В узком кругу (*франц.*).

Кивком головы Людвиг приветствует кузенов и вновь оборачивается к герцогине.

Людвиг. Мне не сообщили, что вы прибыли в Бад-Ишль.

Герцогиня. Ваше величество знает Елизавету — вдруг заскучала по семье. И вот братья и сестры должны бежать к ней, потому что ей грустно.

Взгляд герцогини падает на букетик цветов, который Людвиг продолжает растерянно вертеть в руках. Людвиг замечает ее взгляд и несколько неуклюже протягивает его Елизавете.

Людвиг. Я посылаю курьера в Берг. А так как я знал, что в оранжереях...

Людвиг умолкает, и Елизавета берет цветы из его рук.

Елизавета. У них дивный запах. Поди сюда, Софья...

Говоря это, Елизавета протягивает цветы сестре.

Софья. Да, необычайный...

Софья с восхищением смотрит на короля, в то время как герцогиня обращается к нему светским тоном.

Герцогиня. Давно уже в Бад-Ишле не съезжалось такое блестящее общество. Елизавета сказала мне, что здесь русская царевна и наследный принц Пруссии. А через несколько дней к нам присоединится император. Не так ли, Елизавета?

Елизавета. Франц телеграфировал мне, что будет здесь, как только позволят дела.

Герцогиня. Настоящая семейная встреча...

Говоря это, герцогиня отходит от общей группы и оказывается вместе с Людвигом несколько в стороне.

Герцогиня. Ваше величество, вы очень правильно поступили, обратившись к Елизавете... Здесь, в Бад-Ишле, присутствие Софьи будет выглядеть как отдых на каникулах...

Глаза герцогини излучают радость. Людвиг в замешательстве. Он вопросительно смотрит на Елизавету, присоединившуюся к матери, но лицо кузины непроницаемо. Внезапно она оборачивается к Софье, которая разговаривает с одним из братьев.

Елизавета. Софья...

Софья идет к ним, а Елизавета тем временем обращается к Людвигу. В ее глазах вспыхивает хорошо знакомая кузену насмешка.

Елизавета. Софья, так же как ты, любит музыку Вагнера, кузен. Уверена, что у вас будет о чем поговорить...

Людвиг с обидой смотрит на Елизавету. Пытается овладеть собой.

Людвиг. К сожалению, придется отложить этот разговор до другого раза... Я зашел только для того, чтобы проститься...

Слова Людвига явно огорчают герцогиню и Софию. Елизавету, напротив, кажется, радуют, во всяком случае в первый момент.

Людвиг. Завтра утром я должен быть в Мюнхене и поэтому уезжаю сегодня ночью.

Людвиг кланяется герцогине.

Людвиг. Прошу меня извинить...

Удивленное этим неожиданным прощанием, семейство вновь приседает в обязательном придворном поклоне. Людвиг идет к двери. Елизавета провожает его. Но, сделав несколько шагов, Людвиг останавливается и, как бы уклоняясь от этой чести, подчеркнуто холодно протягивает ей руку, церемонно раскланивается. Непроницаемый взгляд, говорит очень тихо, почти про себя.

Людвиг. Благодарю тебя за эти счастливые дни. Я буду ждать тебя... хотя ты мне ничего и не обещала...

Елизавета долго смотрит вслед Людвигу, который идет по аллее парка, и лакеи застывают в поклоне при его приближении.

### [Сцена 19]

Сцена театра. Интерьер. Ночь. Второй акт «Тристана». Башня, лес, луна. Изольда зовет возлюбленного, с помощью платка подает ему условный знак, что путь свободен, что она его ждет. Тристан появляется на сцене, и они бросаются в объятия друг друга, под мощные звуки музыки, прославляющие величие любви.]

### [Сцена 20]

Королевская ложа. Ночь. Закрыв глаза, Людвиг слушает любовную сцену из второго акта «Тристана». Сходство этой истории любви с его любовью к Елизавете так велико, что на глазах Людвига выступают слезы.]

### Сцена 21

Остров Роз. Натура. Ночь. Вымпел на флагштоке поднят, но в окнах павильончика не видно света. К острову, который кажется необитаемым, причаливает лодка. Лодочник помогает сойти на берег двум женщинам. Приглушенные голоса. Одна из дам направляется к павильону, а другая, закутанная в шаль, остается ждать на пристани. Женщина, оставшаяся на пристани,— графиня Ференци, которая беспокойным взглядом провожает... Елизавету, направляющуюся к павильону. Из темноты выходит часовая.

Часовой (*громко*). Кто идет?

Людвиг. Это ты?

Лицо Людвига озаряется радостью. Посторонившись, он пропускает Елизавету в дверь. Часовой уходит. Но Елизавета не собирается входить. Остановившись на пороге, она сурово смотрит на Людвига.

Елизавета. Не люблю, когда меня ждут. Не люблю разочаровывать... так же как внушать несбыточные надежды.

Людвиг удивлен тоном Елизаветы, но все еще под впечатлением от ее неожиданного визита.

Людвиг (*с робкой улыбкой*). Я и не надеялся. Я был уверен, что ты не придешь, как не пришла в театр. (*Возбужденно*.) Как жаль! Знаешь, это был настоящий триумф! Зрители непрерывно аплодировали. Прямо с самого начала. Когда Вагнер вышел на сцену и сказал... сейчас я постараюсь точно передать тебе его слова... он сказал, что так же, как Тристан и Изольда...

Елизавета (*резко перебивая его*). А сколько все это стоило?

Людвиг (*растерянно*). Что именно?

Елизавета. Этот спектакль, Вагнер, его дирижер, семья дирижера. Дом Вагнера и дирижера, семьи дирижера...

Людвиг (*искренне удивлен*). Что за вопросы ты задаешь? Какое все это имеет значение? Говорю тебе, это был триумф!

Елизавета. Триумфы быстро забываются. И именно триумфы вызывают самую яростную критику. А здесь она началась еще до триумфа. Знаешь, что говорят о тебе? Что ты такой же, как твой дед. Что он разорил страну из-за Лолы Монтез, а ты разоряешь ее в угоду своему Лолотту, так они называют Вагнера.

Людвиг (*возмущенно*). И ты придаешь значение всем этим сплетням?

Елизавета. Да. Когда они соответствуют действительности. (*Пауза*.) Чего ты добиваешься? Войти в историю благодаря Рихарду Вагнеру? (*Презрительно*.) Как моя свекровь со своими дурацкими художниками. Если твой Рихард Вагнер действительно такой гений, как ты говоришь, он обойдется и без тебя. А возня с ним нужна тебе только для того, чтобы тешить себя иллюзией, будто ты что-то делаешь. Так же как я нужна тебе только для того, чтобы ты считал, будто любишь. Имей мужество жить реальной жизнью.

Людвиг совершенно подавлен гневной вспышкой Елизаветы. Заметив это, она старается говорить мягче.

Елизавета. Ты не можешь оставаться один... А я... Я ничем не могу тебе помочь.

Людвиг. Я ничего у тебя и не прошу...

Елизавета (*опять жестко*). Неправда. Я твоя несостоявшаяся



любовь, которая служит тебе оправданием перед самим собой. Тебе нужна помощь. Я не могу тебе помочь. Женись. Женись на Софье.

Людвиг. Я никогда не полюблю другую женщину...

Елизавета (*снова перебивая его*). Любовь — это еще и обязанность. У тебя должна быть реальная жизнь. Забудь мечты о славе. (*С неожиданной горечью.*) Правители, подобные нам, не имеют истории. Мы нужны только для парадов. Будущие потомки вспомнят о нас лишь в том случае, если какой-нибудь чужац, преувеличив наше значение, возьмет на себя неблагодарный труд прикончить кого-нибудь из нас.

### Сцена 22

Спальня Елизаветы. Интерьер. День. [Стремительно мелькающий кадр: рука с ножом, занесенным для удара...] И сразу после: Елизавета под белым покрывалом на смертном ложе. Отель «Бориваж» в Женеве.

### Сцена 23

Кабинет. Дом Вагнера на Байерштрассе. Интерьер. День, потом вечер. Вагнер играет музыку Оффенбаха. Неожиданно обрывает игру, резко опускает крышку рояля и встает. Ходит взад и вперед по комнате. Людвиг, он сидит у стола, на котором разбросаны рисунки и чертежи Земпера для нового театра, не сводит с него глаз.

Вагнер (*гневно*). Вот какую музыку любят немцы, а не мою! Людвиг смеется.

Вагнер. Дня не проходит, чтобы мюнхенские газеты не поносили меня.

Людвиг. А вы их не читайте. Я отдам приказ, чтобы вам не давали газет...

Вагнер. Тогда отдайте заодно приказ, чтобы меня не выпускали из дому. Меня оскорбляют и на улице.

Людвиг. Это моя тайная мечта. Сделать вас своим пленником. Знать, что вы работаете только для себя и для меня...

Вагнер (*нахмурившись*). Сколько раз я спрашивал себя, хватит ли у меня сил.

Слова Вагнера огорчают Людвига.

Людвиг. Хотя бы в вас я должен верить...

Вагнер. Может быть, это страх перед жизнью, который иногда охватывает меня. Той жизнью, которую я вел до встречи с вами, Ваше величество.

Неожиданно оживившись, Вагнер подходит к столу с чертежами.  
Говорит с воодушевлением.

Вагнер. Как может заметить Ваше величество, лож вообще нет. Зал в форме амфитеатра. Таким образом, зрители представляют идеальную общность вместо разрозненной, социально разоб-щенной массы. Оркестровая яма намного ниже сцены — это лучше видно на другом эскизе... и... система освещения зала совершенно новая... Все внимание зрителя должно быть сосредоточено на сцене. Поэтому в зале необходимо добиться полной темноты... Руки Вагнера нервно пробегают по разбросанным на столе бумагам, выхватывая то один, то другой рисунок.

Людвиг, наклонившись, внимательно рассматривает эскизы.

Людвиг. А сколько мест?

Вагнер. Полторы тысячи... (Вагнер тоже наклоняется, чтобы лучше видеть.) Да... 1500... 1700... Потом Земпер рассчитает точнее. По-моему, нужно по крайней мере 2000... Но... Расходы...

Вагнер обеспокоен молчанием и сосредоточенным, почти угрюмым выражением лица Людвига.

Вагнер (неожиданно раздраженным тоном). Потом они все равно их сократят. А скорее всего, вообще провалят проект.

Людвиг. Почему вы так думаете?

Вагнер. Именно этим все и кончится. Я чувствую.

Людвиг пытается что-то возразить, но Вагнер раздражается все сильнее.

Вагнер. Уж если постановка «Тристана» вызвала такую бурю, могу себе представить, что произойдет, когда они узнают о строительстве нового театра! Да они будут считать, что их обокрали! Хорошо еще, если меня не посадят в тюрьму! Какой темный, дикий народ! Какое невежество! Как вообще можно работать для такой публики! Еще во времена Платона говорили о значении музыки в государстве. Но они ничего об этом не знают... и знать не хотят. Они думают, что это выброшенные на ветер деньги. Считают расходы! Расходы! Тенор... бас... оркестр...

Людвиг. Все это пустяки... И не имеет никакого значения...

Вагнер (все так же возбужденно). Может быть! Просто ничтожные, невежественные люди. (Постепенно берет себя в руки.) Прошу прощения. Успех «Тристана» придал мне сил, вселил надежды на будущее, веру в мою работу. Но эти глупые нападки испортили все. И у меня такое впечатление, что и Вашему величеству они тоже не

совсем безразличны. Я вижу вашу растерянность... нерешительность... печаль...

Людвиг (*решительно протестуя*). Мою? Нет, нет! Это не потому! Совсем нет! Как вы могли подумать? Если бы не вы, мне было бы совсем плохо. Вы — мое спасение. Моя радость. Я сделаю все, что от меня зависит, чтобы построить этот театр... употреблю все свои силы... всю свою любовь...

Вагнер смотрит на Людвига. Понимает, что он подавлен, угнетен. Молодой человек вызывает у него симпатию и нежность. Он кладет свою руку на руку Людвига, как бы желая его успокоить.

Вагнер. Я хотел бы пожелать Вашему величеству и других радостей. Тех радостей, которыми я пренебрег из-за своих фантазий, заслонивших от меня все прелести жизни. Жизнь со всеми ее удовольствиями и соблазнами, любовь — все это существует лишь в моем воображении. Вечно одинокий, я ищу прибежища в ночных грезам...

Людвиг (*взволнованно*). Если моя дружба...

Комната постепенно погружается в темноту. Неожиданно раздается робкий стук в дверь, и луч света разгоняет вечерние тени. Входит горничная с чайным подносом, и сразу вслед за ней — Козима. Она несет лампу, которую ставит на столик. Козима делает реверанс.

Козима. Прошу извинить, если мы вам помешали. Но начинало темнеть, а наша служанка Фанни не решалась войти и зажечь свет, пока ее не позовут. И вот пришла ко мне за поддержкой.

Козима зажигает другую лампу, в то время как служанка ставит поднос на специальный столик.

Людвиг (*обращаясь к Козиме*). Это мы должны просить у вас прощения.

Козима улыбается королю и смотрит на Вагнера, как будто ожидая от него подсказки, что ей делать дальше. Но Вагнер молчит. Тогда Козима решительно идет к столику, на котором сервирован чай.

Козима. Разрешите предложить вам чашку чая?

И она начинает разливать чай, взглядом дав понять горничной, что та свободна. После короткого замешательства горничная, следуя молчаливому приказу, выходит из комнаты.

Козима (*разливая чай, Вагнеру*). Как вы чувствуете себя сегодня? Удалось хоть немного отдохнуть? (*Людвигу*.) Молоко, Ваше величество?

Людвиг. Благодарю. (*Вагнеру с беспокойством*.) Вы нездоровы?

Почему вы мне не сказали? Мы могли бы перенести наш разговор на завтра...

Вагнер. Я прекрасно себя чувствую.

Козима (*твердо*). Это неправда.

Вагнер (*раздраженно*). С теми, у кого плохие нервы, как у меня, это случается. Уже много лет не проходит дня, чтобы у меня не болела немного голова...

Козима. Извините. Но у вас не просто немного болит голова. Не вижу причин, почему бы не информировать Его величество о состоянии вашего здоровья.

Вагнер (*Людвигу*). Все это преувеличения. Просто я всегда плохо себя чувствую. (*С наигранной веселостью*.) Однажды, много лет назад, я решил вылечиться раз и навсегда. Отправился на климатический курорт в надежде познать это редкостное счастье — радость бытия, знакомую лишь тем, кто заботится о своем здоровье. Кончилось это тем... (*Обрывая себя*.) Невеселая, однако, история. Так вот, никогда еще я не чувствовал себя так плохо, как там.

Короткая пауза. Козима продолжает стоять. Людвиг, который до сих пор сидел, встает, приглашая ее сесть. Козима качает головой.

Козима. Не хочу вам мешать.

Людвиг. Прошу вас. Пожалуйста, расскажите мне правду о болезни Маэстро.

Козима смотрит на Вагнера.

Вагнер. Я сказал правду.

Козима (*твердо*). Нет.

Козима садится и обращается к Людвигу.

Козима. Я лишь недавно, с тех пор как поселилась в этом доме, вижу Маэстро ежедневно и могу судить о состоянии его здоровья. Но мой муж — его самый близкий друг и помощник. Маэстро действительно страдает хроническим нервным переутомлением. Думаю, что его болезнь можно так назвать. Но в последнее время нервы его совершенно взвинчены, к постоянным головным болям добавились еще бессонница и общее недомогание, так что состояние здоровья Маэстро вызывает серьезное беспокойство. По-моему, в таких случаях от медицины мало проку, нужно устранять причину расстройства...

Людвиг. Я говорил Маэстро, что не стоит обращать внимания на все эти газетенки...

Козима (*прерывая его*). Прошу прощения, Ваше величество. Но вовсе не это беспокоит Маэстро. И даже не судьба театра. Нет, Маэстро тревожит будущее... он обеспокоен тем, что ему не уда-

лось своевременно уладить одно неприятное дело, которое тянется уже очень давно. Старые долги, которые...

Вагнер вскакивает, как будто раздосадованный тем оборотом, который принял разговор.

Козима (*так же твердо*). Простите, Маэстро. Его величество спросил мое мнение, и я считаю своим долгом сказать ему правду.

Людвиг. Но ведь теперь все страхи позади. Я...

Козима (*очень спокойно*). В этом пункте я должна согласиться с Маэстро Вагнером. Положение гостя не дает ощущения полной безопасности и уверенности в будущем.

Людвиг (*с трудом подбирая слова*). Маэстро не гость. Я оплачиваю его услуги как любой наниматель, и даже лучше...

Вагнер. Конечно, конечно. К чему этот разговор?

Козима. Потому что вы очень часто об этом говорите и постоянно думаете. И я не понимаю, почему не рассказать обо всем Его величеству откровенно.

Вагнер (*повысив голос*). Госпожа фон Бюлов!

Козима встает и делает реверанс. Людвиг также встает. Обращается к Козиме, но адресуется к Вагнеру.

Людвиг. В ближайшие дни я проведу тайное совещание с госпожой фон Бюлов, которая станет моей союзницей в заговоре против вас. (*Оборачиваясь к Козиме.*) Вы подскажите мне, что я должен сделать, чтобы мой друг был спокоен.

Прощаясь, Людвиг протягивает Вагнеру руку, одновременно пытаясь удержать его в кресле.

Людвиг. Не вставайте, прошу вас. Я знаю дорогу. К тому же этим вы доставите мне удовольствие думать, что считаете меня одним из ваших близких...

Вагнер, который уже почти поднялся, вновь опускается в кресло, как будто отброшенный взглядом Козимы.

Козима. Я провожу вас, Ваше величество...

Козима пропускает короля вперед и торопливо идет вслед за ним. Уже на пороге комнаты снова возобновляет разговор с Людвигом. Делает это крайне непринужденно.

Козима. Я могу сразу сказать вам, в чем состоит желание Маэстро... Просьба, с которой он собирается обратиться к Вашему величеству... думаю, в письме... во всяком случае, так сказал мне мой муж, касается некоторой денежной суммы, которая позволила бы ему рассчитаться со старыми долгами и уверенно смотреть в будущее. Иначе ему придется уехать из Мюнхена... Так вот, ему нужно двести тысяч гульденов...

Людвиг потрясен величиной названной суммы.

Людвиг. Двести тысяч...

Козима (*невозмутимо*). Двести тысяч гульденов. Часть этой суммы может быть выдана наличными, а другая выплачиваться в счет месячного содержания.

Людвиг машинально продолжает идти вперед, но постепенно замедляет шаг.

Людвиг. Такую сумму я могу получить только из казны. Для этого нужна санкция Пфистермайстера и фон Пфурдена...

Входная дверь открывается. Людвиг целует Козиме руку.

Людвиг. Я сообщу Маэстро свой ответ.

И прежде чем Козима успевает сделать реверанс, король стремительно выходит. Козима медленно закрывает дверь и идет обратно. Навстречу ей выходит Вагнер, который шел за ними и слышал весь разговор.

Вагнер. Вот они, эти меценаты. Сулят моря и горы, клянутся в вечной любви и дружбе, и что же? Безмозглый мальчишка! Последний сумасшедший в семье сумасшедших...

Козима подходит к Вагнеру. Целует его в щеку.

Козима. Он сделает для тебя все, что ты захочешь, я уверена...

## [Сцена 24]

Кабинет директора Баварского национального банка. Мюнхен. Интерьер. День. Директор, низенький толстый человек с острой бородкой и усиками, в строгом форменном костюме, предупредительно выскочив из-за огромного письменного стола, идет навстречу Козиме фон Бюлов, часто кланяясь. Подобострастно целует ей руку, которую она протягивает ему подчеркнуто холодно и надменно.

Директор Баварского банка. Уважаемая госпожа фон Бюлов! Ваш покорный слуга. (*Улыбается галантно и чуть двусмысленно.*) Я и наш банк, которым я имею незаслуженную честь управлять, в полном вашем распоряжении.

Козима отвечает ему приветливой улыбкой. Она опускается в кресло, откинув густую вуаль, закрывавшую красивое, но бледное и озабоченное лицо.

Директор Баварского банка. Прекрасная госпожа, мы уполномочены выдать вам деньги в том количестве и в те сроки, которые вы указали... Но... Есть один пункт, прекрасная госпожа... И поверьте, я в отчаянии от того, что вынужден вам это говорить.

Мы располагаем лишь половиной указанной суммы в бумажных купюрах... Понимаете? Другая половина...

Козима с удивлением смотрит на директора банка.

Директор банка. Мне остается только извиниться перед вами, госпожа фон Бюлов... но что поделашь... вот...

С этими словами директор показывает на кучу мешков, сложенных в углу. Проследив взглядом в указанном направлении, Козима приходит в ужас. Решительно встает.

Козима. Надеюсь, вы не думаете, что я понесу эти мешки?

Директор банка. Госпожа, я лишь следую полученным указаниям.

После минутной растерянности Козима принимает самое разумное, а главное, практичное решение.

Козима. По крайней мере возьмите на себя труд вызвать две кареты и предоставьте в мое распоряжение двух служащих вашего банка...

И, полная достоинства, даже не попрощавшись с директором, который вновь начинает учтиво кланяться, Козима направляется к выходу.]

### [Сцена 25

Фасад Баварского национального банка. Мюнхен. Натура. День. У входа в банк стоят два экипажа и даже небольшой вооруженный эскорт. Вокруг начинают собираться любопытные, привлеченные необычным зрелищем. Служащие банка в соответствующей униформе грузят в кареты тяжелые мешки. Как будто нарочно работа производится крайне медленно. Козима, которая вначале наблюдала за происходящим со стороны, тоже начинает таскать мешки и грузить их в кареты. Любопытных становится все больше, и разумеется, Козима оказывается главным объектом внимания и грубых шуток. Однако, сохраняя полную невозмутимость и спокойствие перед угрозой надвигающейся бури, она лишь снова опускает вуаль. Проследив за погрузкой последнего мешка и назвав адрес Байерштрассе, она садится в первый из двух экипажей, которые с трудом продвигаются в толпе обступающих их зевак.]

### Сцена 26

Кабинет короля в резиденции. Интерьер. День. Король сидит за письменным столом. Фон Гольштейн передает ему папку с бумагами.

Фон Гольштейн. Это копии рапортов и писем, которые вы у меня просили.

В том, как Людвиг принимает бумаги, есть что-то необычное...  
...И сразу бросает их на стол, как будто они жгут ему руки.

Людвиг. Никогда не думал, что наша полиция так оперативна.

Фон Гольштейн. Вполне оправданная мера предосторожности, Ваше величество. Вагнер иностранец, был революционером... С первого дня его приезда сюда переписка маэстро контролируется, а за ним самим установлено наблюдение... Мы действовали по инструкции...

Людвиг. Конечно...

Людвиг продолжает рассматривать бумаги, но издали, не дотрагиваясь до них.

Фон Гольштейн. Письма и отчеты по ним не оставляют никаких сомнений относительно отношений между Вагнером и госпожой фон Бюлов. Все то, что газеты...

Людвиг останавливает его жестом.

Людвиг. Спасибо.

Медленно, с явным отвращением Людвиг открывает папку с бумагами и листает ее, не читая.

Голос фон Гольштейна. В приемной я встретил маэстро Вагнера и супругов фон Бюлов. Они просят их принять.

Людвиг продолжает молча листать бумаги, не читая.

## Сцена 27

Зал резиденции. Интерьер. Ночь.

Вагнер (*бледный, осунувшийся, запинаящийся от волнения*). Его величество король советовал мне не придавать значения газетам... не обращать внимания на те критические выпады и инсинуации, которые каждый день, с тех самых пор, что я здесь, печатают в местной прессе. Я последовал его совету. Терпел. Молчал. И продолжал бы терпеть и молчать, если бы это касалось только меня. Но сейчас оскорбляют уже не только меня...

Лишь теперь мы видим, к кому обращается Вагнер. Рядом с ним стоит Людвиг, который молча слушает и так пристально смотрит на него, что Вагнер нервничает и теряется. Прервав свою речь, он оглядывается назад, как будто ища поддержку у своих друзей. Посреди зала стоят супруги фон Бюлов. Муж Козимы подходит к Людвигу, говорит учтиво, но решительно.



Фон Бюлов. В «Фольксботе» напечатали статью, в которой написано, будто моя жена — любовница Рихарда Вагнера. Я вызвал директора газеты на дуэль.

Людвиг продолжает молчать. Встревоженный фон Бюлов вопросительно смотрит на Вагнера. Вагнер все больше терется под перекрестным огнем пристального взгляда Людвига и подбадривающих взглядов фон Бюлова и Козимы.

Вагнер. Все это очень тяжело, Ваше величество.

Людвиг проводит рукой по волосам. Он все так же неотрывно смотрит на Вагнера и начинает говорить медленно, тихо.

Людвиг. Конечно. Конечно. Тем более что в этой статье кроме упоминания о вашей связи с госпожой фон Бюлов сказано, что господин фон Бюлов знал об этом и терпел, потому что ему это было выгодно.

Людвиг переводит взгляд с Вагнера на супругов фон Бюлов и, повысив голос, говорит с вымученной, горькой усмешкой.

Людвиг. Мы все оказались втянутыми в эту историю. Господин фон Бюлов, который все знает о своей жене, но делает вид, будто ему ничего не известно, потому что, решив расстаться с ней, он должен был бы отказаться от почетной и доходной обязанности дирижировать операми ее любовника. Я, который, как предполагают, тоже знаю все... потому что мой друг Вагнер ничего от меня не скрывает... Я его покровитель... его доверенное лицо... И еще один, как оказалось, очень важный факт... касающийся уже не только лично меня, но в смысле его общественного резонанса... что я, друг, поклонник, доверенное лицо, покровитель, готов на все ради своего любимца.

Лицо Вагнера покрывает мартвенная бледность, он все больше нервничает. Слова Людвига, видимо, настолько задевают его, что он решается перебить короля.

Вагнер (*говорит то фопливо*). Это отвратительная клевета, Ваше величество. Невыносимая клевета. И только вы, Ваше величество, можете помочь нам ее опровергнуть. Если бы вы, Ваше величество, написали письмо господину фон Бюлову... самое обычное письмо, в котором вы выразили бы ему свое уважение и поддержку... и если бы это письмо было опубликовано в газете...

Людвиг вновь пристально смотрит на Вагнера. Тот нервничает, на лбу выступают капли пота.

Людвиг (*вполголоса*). Лоэнгрин защищает Эльзу на поле боя. С оружием в руках сражаться легче, чем с помощью писем.

Избегая взгляда Людвига, все так же волнуясь, испытывая неловкость, Вагнер достает из кармана письмо.

Вагнер. Если позволите, Ваше величество... Я тут набросал черновик... (*Разворачивает листок и читает.*) «Дорогой господин фон Бюлов, имея возможность оценить высокие достоинства вашей уважаемой супруги...»

Людвиг вырывает листок из рук Вагнера.

Людвиг. Хорошо. Я понял. Я это перепишу и передам вам завтра.

Вагнер (*почти униженно*). Ваше величество не желает дочитать до конца?

Людвиг качает головой. У него грустный и усталый вид.

Людвиг. В этом нет необходимости. Я уверен, что это именно то, что нужно.

Козима подходит к нему и делает глубокий реверанс.

Козима. Ваше величество, моя благодарность...

Людвиг усталым жестом руки останавливает ее.

Людвиг. Это мой долг. Вагнер знает, как я ценю настоящую дружбу.

### Сцена 28<sup>1</sup>

Из показаний. Интерьер. День. Пожилой генерал, худой, с беспокойным взглядом светлых глаз и породистым, аристократическим лицом, обезображенным нервным тиком, говорит громким четким голосом, как будто отдает приказы на поле боя.

Генерал. То, что Его величество король Баварии страдает психическим расстройством, я понял еще в 1866 году, когда Ее величество королева-мать пригласила меня принять участие в совете незадолго до нашего неудачного вступления в войну. По общему убеждению, позиция короля, вызвавшая недовольство в народе и не совпадавшая с позицией правительства, которое настаивало на соблюдении союзнического договора с Австрией, явилась следствием влияния на молодого монарха господина Рихарда Вагнера, немецкого подданного. Таким образом, интересы государства диктовали необходимость немедленного удаления из Мюнхена этого человека, который к тому же настроил против себя общественное мнение своим аморальным поведением. Но Его величество король до последней минуты защищал своего друга, не побоявшись поставить себя самого в смешное и двусмысленное положение.

---

<sup>1</sup> В фильме эта сцена была заменена показаниями Гольштейна.

[Сцена 29

Другой зал резиденции. Интерьер. День. Генерал заканчивает свои показания, и мы видим сидящих в ряд, как в суде присяжных, королеву-мать, ее племянника принца Карла, Пфистермайстера, отца Хоффмана, Пфюрдена, начальника полиции Пфеффера, Лутца.

Бледный, потный, возбужденный Людвиг кричит:

Людвиг. Если бы Рихард Вагнер не был артистом, он был бы святым, его талант — от Бога! Его искусство не для услаждения уха и глаз, оно очищает и возвышает душу, это противоядие против испорченности и развращенности нашего века.

С обвиняющим жестом Людвиг обращается к отцу Хоффману.

Людвиг. Музыка, которую Вагнер приносит на алтарь искусства, — ваша музыка. Только вашу музыку творят жалкие посредники, тогда как устами Вагнера говорит сам Создатель. Вы не умеете видеть величие художника, но от вас не укроется ни одна самая ничтожная человеческая слабость. От ваших дел не останется ничего, кроме трупов на поле брани... а творения Вагнера будут жить в веках, потому что искусство — это и есть вечная истина и после художника остаются не его ошибки и слабости, которые вас шокируют, но его шедевры...

Людвиг волнуется, он совершенно мокрый от пота и возбуждается все сильнее.

...Если Вагнеру придется покинуть Баварию, я уеду вместе с ним.

Сказав это, Людвиг поворачивается спиной к высокому собранию.

Его лицо искажает судорога.

Пфистермайстер (*вполголоса*). Это будет еще одно злодеяние на совести Вагнера.

И тогда выступает принц Карл.

Принц. У баварцев были все основания считать, что вы поставили интересы Вагнера превыше интересов государства, и это накануне войны!

Людвиг тяжело вздыхает. Он растерян. Теперь к Людвигу потечески обращается иезуит. В глазах Людвига появляется выражение надежды.

Отец Хоффман. Наш спор зашел слишком далеко, страсти накалились, и сейчас мы уже не в состоянии рассуждать спокойно. Я думаю, что отъезд маэстро из Мюнхена — необходимая мера предосторожности, которая всем пойдет только на пользу. И Вашему величеству, и Вагнеру. Через пару месяцев тучи рассеются...

Голос генерала за кадром. Но в конце концов он сдался. И в этом я также вижу проявление неуравновешенности его психики.]

### Сцена 30

Салон в доме Вагнера. Байерштрассе. Интерьер. День. Министр Лутц, обращаясь к Вагнеру, Козиме и фон Бюлову.

Лутц. Я имею поручение от Его величества короля передать вам его приказ срочно покинуть Мюнхен.

Все трое стоят как громом пораженные. Глаза Лутца горят злорадством.

Лутц. Вот послание от Его величества.

Лутц не торопится уходить. Кажется, он хочет до самого конца насладиться зрелищем их унижения. Вагнер вскрывает письмо.

Голос Людвига за кадром (*тихий, печальный, подавленный*). «Дорогой друг, как это ни тяжело для меня, я вынужден просить Вас подчиниться указаниям министра Лутца. Моя любовь к Вам навсегда останется неизменной, и я заклинаю Вас, несмотря ни на что, тоже сохранить ко мне дружеские чувства. Я не мог поступить иначе. Вечно Ваш, Людвиг».

### [Сцена 31

В доме Вагнера. Байерштрассе. Ночь перед рассветом. Интерьер. Натура. В сопровождении слуги Франца и старого больного пса Вагнер покидает Мюнхен. Козима провожает его до самых дверей.

Любовники долго стоят обнявшись.

Вагнер. Ни слова!

И Маэстро, который в эти предрассветные часы кажется мертвенно-бледным и внезапно состарившимся, торопливо спускается вниз по лестнице. Козима с трудом сдерживает слезы.]

### Сцена 32

Замок Берг. Натура. День. Группа офицеров генерального штаба ожидает в саду замка. Они в парадной форме, почти все пожилые, в летах. Единственный среди них молодой человек — Отто, брат Людвига, который в своем генеральском мундире больше похож на мальчишку, надевшего маскарадный костюм. К ним приближается граф фон Гольштейн.

Фон Гольштейн. Его величество в отъезде, и неизвестно, вернется ли он этой ночью.

Среди военных явное замешательство. Старый генерал выражает недовольство.

Генерал. Его величество заверил, что примет нас. Мы прибыли из Мюнхена.

Гольштейн молча пожимает плечами. Военные вполголоса переговариваются. К Отто подходит Фольк.

Фольк. Если Ваше высочество желает отдохнуть...

Гольштейн показывает рукой в сторону замка.

Фон Гольштейн. Ваше высочество ждут в замке...

Гольштейн провожает принца, в то время как генералы с осуждением смотрят им вслед.

### Сцена 33

Комната в замке Берг. Интерьер. День. Комната, в которую Гольштейн вводит принца Отто, залита голубым светом от искусственной луны, подвешенной к потолку. Людвиг возится с музыкальной шкатулкой, которая исполняет прелюдию из «Лоэнгрина». Говорит, не оборачиваясь к вошедшему брату.

Людвиг. Ну что, они обиделись?

Голос Отто за кадром. Они остались ждать меня. Они думают, что тебя нет.

Людвиг останавливает шкатулку, оборачивается. Идет навстречу к брату и обнимает его.

Людвиг. Пусть подождут.

Отто. Сегодня вечером мы возвращаемся в Мюнхен. А завтра я должен вернуться на фронт...

Людвиг. Тебе это очень тяжело?

Отто. Мне тяжело переносить грязь, запах. Тяжело слышать, как кричат солдаты, когда их оперируют без хлороформа.

Людвиг заводит механизм: луна гаснет, и в противоположном углу комнаты загорается полумесяц.

Людвиг. Чего они хотят от меня на этот раз?

Отто. Чтобы ты вернулся в Мюнхен. Ты — король. Мы проигрываем войну, Людвиг.

Людвиг показывает ему луну на потолке.

Людвиг. Смотри, полнолуние. Как в детстве, когда мы ходили удить рыбу ночью...

Отто. И ты страшно сердился, когда мне везло больше, чем тебе...

Людвиг. Потому что я — король.

Людвиг снова показывает ему луну на потолке.

Людвиг. Я не хотел этой войны, Отто. И хочу, чтобы все это знали. Чтобы поняли.

Отто поднимает глаза, но тут же прикрывает их, как человек, которого раздражает свет. Устало, через силу, улыбается брату.

Отто. Да, я знаю.

Людвиг (*встревоженно*). Что с тобой?

Отто. Режет глаза. Наверно, потому, что я совсем не могу спать. И даже когда я сплю, мне снится, что я не могу заснуть... не могу закрыть глаза... так и живу между сном и явью... грежу с открытыми глазами...

Людвиг (*с нежностью*). Ты плохо выглядишь. Оставайся здесь, в Берге, со мной.

Отто. Я не могу. Ты же знаешь. Я должен вернуться. Это было бы бесчестно. И по отношению к нашим союзникам. (*С иронической улыбкой.*) Тем более что они наши родственники.

Людвиг (*запальчиво*). Наши враги пруссаки — тоже наши родственники. Мы все совершаем в узком семейном кругу: воюем, женимся, рожаем детей, занимаемся братоубийством и инцестами. И даже не знаем зачем. Может быть, только Бисмарк и знает. Великая единая Германия. Он сумеет добиться своего. Но это будет большой ошибкой.

Отто. Ты — король (*По-детски наивно.*) И если ты не хочешь войны, то можешь запретить ее...

Людвиг. Я не мог сделать больше того, что сделал и продолжаю дслать, высказывая свое мнение. Для меня этой войны как бы нет. (*Раздраженно.*) Возвращайся на фронт. И если генералы будут тебя спрашивать, отвечай: король не знает, что идет война.

Людвиг снова приводит в действие театральную машину. На потолке появляется небо с облаками. Облака движутся, как будто гонимые ветром.

### Сцена 34

Парк в замке Берг. Натура. Ночь. То же самое облачное небо и лунная ночь. За деревьями парка призрачно белеют башни замка Берг. Тишина. Людвиг идет по тропинке, которая, петляя среди деревьев, спускается к озеру. Достигнув берега, он останавливается и смотрит на темную воду, которая слабо плещется среди зарослей камыша. Он продолжает свою прогулку вдоль берега, выйдя из-под деревьев на открытое пространство. Неожиданно его внимание привлекает более громкий плеск воды. Он останавливается, всматриваясь в темноту, и в нескольких метрах от берега видит купающегося человека. Людвиг подходит к воде совсем близко, так что легкие приливы волны докатываются до самых его сапог.

Людвиг. Кто там? Кто это?

Купающийся вздрагивает от страха, ясно, что он не видел и не слышал, как подошел король, но узнал его по голосу. Он встает в воде, которая доходит ему до пояса. Это Фольк.

Фольк. Это я, Ваше величество... Фольк.

Людвиг всматривается в обнаженную фигуру, которая как какое-то водяное чудовище смутно белеет во мраке ночи.

Людвиг. Почему ты не в замке?! Кто тебе разрешил выйти?

Фольк. Я думал, что больше не понадобится Вашему величеству...

Людвиг. Ты разве не знаешь, что прислуге не положено выходить без разрешения?

Фольк напуган словами короля.

Фольк. Да, Ваше величество...

Людвиг. И, несмотря на это, ты ушел, чтобы искупаться...

Фольк робко оправдывается.

Фольк. Я не мог заснуть...

Вдалеке слышно, как перекликаются часовые.

Людвиг. А ты не боишься, что тебя заметит патруль?

Фольк. Обычно я слышу заранее, когда они подходят.

И прячусь в камышах.

Людвиг улыбается.

Людвиг. Я должен был бы отдать тебя под стражу...

[Но уже ясно, что король решил простить слуге его отсутствие. Он расстегивает плащ и садится на траву.]

Людвиг. Помогите мне снять сапоги...

Фольк выходит из воды, голый и скользкий, как червяк. Людвиг протягивает ему ногу, и слуга стаскивает с нее сапог. Опершись на локти, Людвиг пристально смотрит на него, в то время как несколько сконфуженный Фольк ждет, когда король протянет ему вторую ногу. Но Людвиг не двигается.

Людвиг. Ты умеешь плавать?

Фольк. Плохо. Плаваю только там, где достаю до дна.

Людвиг медленно протягивает ему вторую ногу. Как только Фольк снимает сапог, Людвиг встает и сбрасывает плащ, который Фольк едва успевает подхватить. Спустя минуту Людвиг тоже разделет и входит в воду.

Людвиг. Иди сюда...

Фольк неуверенно входит в воду. В несколько бросков Людвиг доплывает до глубокого места, где едва достает до дна. И делает знак Фольку плыть к нему.

Людвиг. Давай...

Фольк. Я очень плохо плаваю, Ваше величество.

Людвиг. Не бойся... Держись за мое плечо...

Людвиг выше Фолька. Он еще касается дна там, где Фольк уже не достает. Людвиг поддерживает его за плечи, медленно и осторожно ведет вперед. Постепенно Фольк успокаивается и перестает сопротивляться.

Людвиг. Вот так...

Очень медленно Людвиг отнимает руку. Перепуганный Фольк цепляется за него, бестолково машет руками. Людвиг смеется.

Людвиг. Боишься?

В страхе Фольк еще крепче цепляется за короля, который продолжает смеяться. Но вдруг умолкает. Фольк перестает барахтаться и стоит неподвижно, обхватив Людвига за плечи, прижавшись к нему. Внезапно Людвиг грубо его отталкивает.

Людвиг. Отпусти меня, отпусти меня, я тебе сказал!

Людвиг насильно сбрасывает с себя руки Фолька и, больше не заботясь о нем, плывет к берегу. И, только выходя из воды, оглядывается, задыхаясь. Слуга машет руками и скрывается под водой.

Фольк. На помощь...

Но Людвиг неподвижно стоит на берегу и не думая спасать его. В его глазах гнев и ненависть. С помощью нескольких неуклюжих бросков Фольку все-таки удается добраться до более мелкого места. Совершенно обессиленный, кашляя, задыхаясь и сплевывая воду, он выходит на берег. Забрав свои вещи, Людвиг скрывается в лесу.]

### **Сцена 35**

#### **Показания Фолька.**

Фольк. Он жил в замке Берг в полном уединении... Выходил очень редко — на Остров Роз или в горы. Почти всегда его сопровождал я. Однажды он вдруг без всяких к тому причин ударил меня...

### **[Сцена 36**

С искаженным, пылающим от гнева лицом Людвиг избивает Фолька хлыстом. Матросы с «Тристана», стоящего у пристани, с ужасом наблюдают эту сцену, не решаясь вмешаться. На помощь упавшему Фольку приходит кучер, помогая ему подняться.

Людвиг. Кто приказал этому человеку ходить за мной?



Кучер (*испуганный яростью короля*). Не знаю, Ваше величество обычно...

Людвиг перебивает его, задыхаясь от гнева.

Людвиг. Вы должны ждать моих приказаний. И ты, и он. Не вам решать, кому сопровождать меня.

Фольк поднимается, отряхивая пыль. Людвиг подходит к трапу, собираясь взойти на корабль.

Людвиг (*кучеру*). А теперь пришли мне кого-нибудь... Кого-нибудь другого... Быстрее... и чтобы этот больше не путался у меня под ногами...

Кучер убегает, а Людвиг всходит на палубу «Тристана». Серое небо обложено тучами. Вдали слышны раскаты грома.]

### [Сцена 37

Остров Роз. Натура. Ночь. Людвиг на Острове Роз. Он сходит на берег и идет в сторону виллы, скрытой среди деревьев.]

### Сцена 38

Вилла на Острове Роз. Интерьер. Ночь. Людвиг, не зажигая света, на ощупь пробирается к висящему на стене распятию. Бросается на колени и бьет себя кулаками в грудь.

Людвиг. Помоги мне, прошу тебя... прошу, помоги, сжалось... Я хочу устоять...

Людвиг продолжает бить себя кулаками в грудь. Его молитва становится все тише, он молится про себя, одними губами. Комната постепенно светлеет, в нее проникают первые лучи рассвета. Людвиг распростерт на полу. Он спит. Медленно открывает глаза.

Снаружи раздаются голоса и шум шагов.

Голос (*за кадром*). Капитан Дуркхейм просит аудиенции у Его величества...

Голос (*за кадром*). По чрезвычайно важному и срочному делу. Людвиг медленно приподнимается, он еще не совсем пришел в себя и стоит на коленях, когда Дуркхейм входит в комнату. Людвиг встает. Смотрит на Дуркхейма и видит его измученное лицо, обведенные черными кругами глаза, давно не стриженную бороду.

Дуркхейм. Мы проиграли войну, Ваше величество. Мы сдались.

Людвиг молчит. Проводит рукой по лбу и волосам. Новость, которую сообщил ему Дуркхейм, вопреки его воле производит на него впечатление.

Людвиг. Потери большие?

Дуркхейм. Потери небольшие. Противник значительно превосходит нас числом. Войско деморализовано. Продолжать воевать дальше в этих условиях было бы бессмысленной бойней.

Людвиг предлагает Дуркхейму сесть, но Дуркхейм остается стоять. Людвиг падает в глубокое кресло, потирает руки, как будто пытаясь согреться, неподвижно смотрит перед собой.

Людвиг. Я рад, что это кончилось. И продолжалось так недолго.

Дуркхейм. Пять недель, Ваше величество. Но тем, кто это пережил, они показались вечностью.

Людвиг. А что мой брат Отто?

Дуркхейм. Он вернулся в Мюнхен. И был очень подавлен...

Людвиг (*очень тихо, все так же неподвижно глядя прямо перед собой*). Вы все очень любите моего брата Отто, не так ли, Дуркхейм?

Дуркхейм. Да, Ваше величество. Очень.

Людвиг. Отто будет вашим королем, этот день наступит скоро. Потому что я...

Людвиг умолкает. Дуркхейм смотрит на него. Взгляд Людвиг по-прежнему устремлен вперед. Дуркхейм медленно опускается в кресло напротив Людвиг. Начинает говорить тихим, проникновенным голосом.

Дуркхейм. Его высочество принц Отто очень несчастлив. Такой юный, он как будто уже прожег свою жизнь, так и не успев пожить по-настоящему. Все его мечты, юношеские надежды с самого начала были отравлены разочарованием и сомнениями... и это повергло его в бездну печали и страха.

Дуркхейм продолжает так же пристально смотреть на Людвиг, и становится все очевиднее, что, говоря об Отто, он имеет в виду именно Людвиг.

Дуркхейм. Он живет в мучительном одиночестве. Спит не больше двух часов в сутки. Совершенно не умеет отдыхать. Счастье он ищет в несбыточном, а опору в необычном...

Людвиг (*с вызовом*). А почему бы и нет? Окружающий мир омерзительно мелок. Люди мечтают только о материальном благополучии и готовы добиваться его всю свою жизнь. Я же хочу быть свободным. Мечтать о невозможном. Но в отличие от моего брата я пытаюсь и поступать так, как думаю. Поэтому я отстранился от этой идиотской войны, которую не сумел предотвратить. Я не трус и не негодаю... Я ненавижу ложь и хочу жить честно...

Внезапно обрывает себя на полуслове, как бы устыдившись наивности своего порыва.

Дуркхейм (*очень спокойно*). Простите меня, Ваше величество.

Позвольте человеку скромных умственных способностей выразить свое мнение. Вы сказали, что хотите жить честно. Думаю, что под этим вы подразумеваете, что хотите жить как свободный человек, в соответствии со своими желаниями и вкусами, без ханжества и лжи. Не так ли? Но, по-моему, честность не имеет ничего общего с той свободой, о которой вы говорили.

Людвиг собирался что-то возразить, но передумал.

...Свобода... невозможного. Страшная свобода, о которой вы говорите, — это склон, по которому легче сойти вниз, чем подняться наверх. Вступив на этот путь, покатишься вниз до конца. Назад возврата нет. Все мы не без греха, не нам осуждать других. Я... просто изливаю душу другу. Расположение, которое Ваше величество выказывали мне, когда мы оба были моложе, дает мне смелость говорить откровенно, как мужчина с мужчиной. Я солдат, оставшийся один на поле боя в самый страшный, решающий момент сражения, но я не питаю ни обиды, ни ненависти к своему суверену, который бросил меня на произвол судьбы. Только бесконечное сострадание. Мой государь полагает, будто сделал смелый выбор, и тешит себя иллюзией найти счастье вне тесных рамок долга. Тот, кто по-настоящему любит жизнь, Ваше величество, должен прожить ее с максимальным благоразумием. В том числе и монарх. Власть всегда ограничена рамками человеческого общества, к которому и он принадлежит. Кто может последовать за ним за пределы этих границ? Уж конечно, не те жалкие людишки, погрязшие в поисках материальной и нравственной опоры своего существования, о которых вы говорили с таким презрением. И что же? За вами пойдут те, кто эту идеальную свободу понимает как свободу разврата. Самые гнусные плебеи и подонки, самые растленные мерзавцы. Возможно ли, чтобы молодой человек, впереди у которого вся жизнь, не попытался найти для себя иной смысл существования? Может быть, такая жизнь покажется ему скучной и утомительной, как у большинства людей, слишком обыкновенной. Я знаю, как тяжело примириться с обыденностью и посредственностью тому, кто стремится к высоким идеалам. Знаю, какое для этого нужно мужество. Но только так он может спастись от постыдного одиночества...

Дуркхейм нервно ломает руки, отводит глаза. Все так же неподвижно глядя прямо перед собой, Людвиг начинает беззвучно плакать.

### [Сцена 39

Предшествуемая верховым, под эскортом двух всадников, карета Людвиг мчится во тьме ночи по проселочной дороге: возникший нахлестывает лошадей, которые и так несутся бешеным галопом.]

### **Сцена 40**

Натура. Нимфенбург. Рассвет. Карета несется во весь опор. Возничий осаживает лошадей у самых ступеней лестницы, ведущей в замок. Слуга едва успевает откинуть подножку, как король, распахнув дверцу, стремительно соскакивает на землю. Бежит по лестнице, перепрыгивая через несколько ступенек.

### **Сцена 41**

Резиденция. Интерьер. Рассвет. Людвиг пересекает огромный вестибюль, пустой и слабо освещенный. Сопровождающий его слуга распахивает створки последней двери, и полусонная камеристка вскакивает с дивана при его появлении. Смущенная женщина приседает в глубоком поклоне.

Людвиг. Мне нужно поговорить с матерью.

Камеристка все больше теряется.

Камеристка. Ее величество еще отдыхает.

Людвиг. Так разбудите ее! Чего вы ждете?

Камеристка выбегает в соседнюю комнату. Людвиг подходит к окну и выглядывает в сад, где его ждет карета. Слышит голос камеристки.

Камеристка. Ее величество королева ожидает Его величество.

Камеристка склоняется в реверансе, и король проходит мимо нее.

### **Сцена 42**

Спальня королевы. Интерьер. Рассвет. Королева сидит в постели, плечи прикрыты шалью, на голове — ночной чепец. Удивленная и встревоженная этим неожиданным визитом, она вопросительно смотрит на сына, который, войдя в комнату, останавливается в ногах постели.

Людвиг. Прошу прощения за то, что разбудил вас в такой ранний час, но речь идет о событии, которое я должен сообщить вам немедленно: я решил жениться.

Выражение изумления на лице королевы сменяется радостью. В полном восторге она протягивает к сыну руки, как бы приглашая его прийти в ее объятия.

Королева. Людвиг!

Но Людвиг остается неподвижен.

Людвиг. Я знал, что вам это известие доставит удовольствие...

Королева так и остается с протянутыми руками. Людвиг холодно смотрит на мать.

Людвиг. Вы даже не спрашиваете, кто моя избраница? Ледяной взгляд сына предписывает королеве держаться официального тона.

Королева. Я ожидала, что Ваше величество соизволит сообщить сам. Я полностью доверяю вкусу Вашего величества.

Людвиг отходит от кровати и поворачивается спиной к матери, которая с волнением ждет ответа. Ощущение такое, что Людвиг делает над собой усилие.

Людвиг. Я прошу вас немедленно отправиться в Поссенхофен. Просить у герцогини Людвиги руки принцессы Софьи.

Лицо королевы вновь озаряется радостью.

Королева. Вы с Софьей будете идеальной парой.

Но Людвиг нетерпеливо перебивает ее, он торопится уйти.

Людвиг. Я просил предупредить отца Хоффмана, чтобы он пришел к вам. Прошу вас принять его немедленно. Я хочу, чтобы вы сообщили ему мое решение... и чтобы он сопровождал вас в Поссенхофен, что естественно, так как Софья— католичка...

Королева собирается что-то сказать, но Людвиг уже стремительно выходит из комнаты. Какое-то мгновение королева продолжает завороченно смотреть ему вслед, затем энергично дергает шнурок звонка и встает с кровати. Камеристка, которая провожала Людвигу, возвращается бегом... на ходу хватая халат и торопится помочь королеве натянуть его... королева вырывает халат у нее из рук и, суетясь, пытается надеть его сама...

Королева. Предупреди, чтобы, как только придет отец Хоффман, его сразу провели ко мне.

Понимая, что происходит что-то чрезвычайно важное, камеристка снова убегает. Тем временем королева надевает халат, тапочки...

Голос камеристки за кадром. Достопочтенный отец Хоффман уже здесь...

Королева торопливо бросается в соседнюю комнату и чуть не сталкивается с отцом Хоффманом, который как раз в этот момент стремительно входит в дверь.

Отец Хоффман. Ваше величество... Что случилось?

Королева. Вы видели моего сына?

Отец Хоффман. Да. Только что, когда он выходил отсюда. Но он не сказал ни слова... и показался мне очень...

Королева. ...счастливым. Он обезумел от радости.

Отец Хоффман смотрит на королеву так, как будто заподозрил, что она внезапно повредила в уме. А королева в восторге от того, что может сообщить эту новость первой.

Королева. Людвиг женится. Он просил, чтобы я сообщила вам об этом, и хочет, чтобы вы поехали со мной просить руки девушки. И это правильно, ведь принцесса католичка и сватовства матери-протестантки недостаточно.

Отец Хоффман (*потрясен*). Женится?

Королева. На Софье... сестре Елизаветы Австрийской. Разве это не поразительная новость? О святой отец, святой отец... мне кажется, что только сейчас я наконец-то избавилась от кошмара. (*С утреком.*) Который вы, по правде сказать, даже не пытались развеять.

Отец Хоффман (*все так же неуверенно*). Конечно, это большая радость... Надеюсь, что Его величество хорошо обдумал свое решение... Многим молодым людям трудно разобраться в самих себе, обрести душевное равновесие...

Королева (*поспешно*). А он разобрался... главное, что ему это удалось и он женится.

Отец Хоффман (*все так же растерянно*). Меня удивляет, что Его величество не сообщил мне о своем решении... Все-таки очень важно, чтобы он хорошо взвесил шаг, который собирается совершить, потому что он решает не только за себя, но и за свою избранницу, которая с благословения Господа...

Королева (*все более нетерпеливо*). Святой отец! Важно, чтобы они поженились, и как можно скорее. Ведь именно об этом мы все мечтали, не так ли?

Отец Хоффман. Ах да, да. Это огромная радость для всех нас... и для народа... И вот еще что: надо получить разрешение Папы, учитывая близость родственных отношений, которые связывают жениха и невесту.

Королева. Конечно, конечно. Но здесь никаких препятствий не будет. Их родители тоже были кузенами.

Отец Хоффман. Но ведь именно в этом усматривают причину того, что в роду Виттельсбахов, так же как в роду Гогенцоллернов, случались трагедии: неизлечимые болезни, аномалии... Правда, насколько мне известно, юная Софья отличается отменным здоровьем и здоровье Его величества короля также никогда не давало повода для беспокойства...

Впечатление такое, будто этими доводами отец Хоффман пытается убедить самого себя в том, что женитьба Людвиг и в самом деле благо.

Отец Хоффман. Надо было бы предупредить ее о чрезмерной застенчивости Его величества... болезненном самолюбии. Чтобы Софья лучше понимала его, была терпимой. Тогда она сможет ему помочь.

Королева (*решительно прервав его*). Так же как ее сестрам, императрице Австрии и королеве обеих Сицилий, Софье придется узнать, что у женщин ее ранга, кроме привилегий и прав, есть еще и обязанности.

### Сцена 43

Салон резиденции. Интерьер. Вечер. С горящими глазами, дрожа от волнения, Софья поднимается с дивана, на котором только что сидела. Рядом с ней ее родители — герцог и герцогиня, братья и сестры. На мгновение камера задерживается на лице Софьи. Улыбка, только что освещавшая его, внезапно гаснет. Но и мимолетная тень беспокойства, неожиданно омрачившая ее лицо, также быстро исчезает. Теперь прямо напротив Софьи мы видим группу, в центре которой стоит Людвиг в окружении королевы-матери, брата Отто, принца Карла и отца Хоффмана. Людвиг смотрит на Софью без улыбки, приветствует ее подчеркнуто официальным, коротким кивком головы. Отто смотрит на брата, на мать, на отца Хоффмана. И вдруг в детском порыве, как будто решив растопить зону холода, разделяющую две семьи, он бросается к удивленной Софье, порывисто обнимает и целует в щеку, рискуя разрушить ее сложную прическу.

Отто (*говорит, сильно покраснев и слишком громко*). Поздравляю. Я... я... очень рад.

Все так же, глядя только на Людвигу, Софья смущенно улыбается, но она благодарна кузену за то, что он разрядил обстановку. Людвиг стоит неподвижно, в полном оцепенении и вдруг порывисто оборачивается, услышав хорошо знакомый голос.

Голос Елизаветы (*за кадром*). Bravo, Отто. Ты мил, как всегда...

Все присутствующие оборачиваются на этот голос в сторону двери. В дорожном костюме, непринужденно улыбаясь, входит Елизавета.

Софья. Елизавета...

Софья уже бежит навстречу сестре и бросается к ней на шею. Обняв Софью за талию, Елизавета с улыбкой здоровается с родителями, кивком головы приветствует мать Людвигу. Протягивает руку

Людвигу и, шутливо подмигнув Отто, говорит.

Елизавета. Я тоже очень рада. Поздравляю... кузен.

Все так же, обнимая за талию Софью, целует Людвигу в щеку.

Елизавета. На улице настоящее ликование. Вокзал как игрушка. Весь увешан разноцветными знаменами.

Елизавета отходит от Софьи, оставив ее с женихом, и приближается к группе родственников.

Елизавета. Наверно, вы уже не надеялись, что я приеду? Я тоже. Как всегда, все так сложно...

Софья, как будто заразившись непринужденностью сестры, берет Людвига за руку. Так они и стоят, как два школьника, взявшись за руки, не глядя друг на друга и не вписываясь ни в одну из групп, которые объединяет только присутствие Елизаветы.

Елизавета (*обращаясь к матери Людвига*). Тетя, мне сказали, будто вы собираетесь заново отстраивать резиденцию. Значит, старая резиденция тоже обновляется. (*Оборачивается к жениху и невесте.*) Кто этим займется? Софья, вот увидите! Софья не то что я. Я... Я могу только сказать, нравится мне или не нравится, после того, как все уже сделано. А вот она... кстати, моя комната... моя новая «гостевая» комната... ни одна комната в мире не нравится мне так, как эта... и все благодаря Софье... ведь так? О, да! Мне обязательно надо выпить чего-нибудь горячего... Мы уже можем садиться, мама? Елизавета оглядывается в сторону слуг, которые расставляют на столе приборы и графины. Потом оборачивается к матери, как бы призывая ее разрушить эту атмосферу неловкости.

Мать Елизаветы делает знак матери Людвига занять почетное место на одном из диванов. Все, за исключением Софьи и Людвига, начинают рассаживаться, а Елизавета пересекает зал и подходит к столу, на котором слуги готовят чай, кофе, шоколад.

Елизавета. Простите, но мне действительно нужно согреться... (*Официанту.*) Оставьте. Я сама...

Людвиг, резко вырвав свою руку из руки Софьи, подходит к Елизавете.

Людвиг (*как бы продолжая прерванный разговор*). Мы не собираемся жить в резиденции...

Елизавета оборачивается к Людвигу, несколько удивленная его тоном.

Елизавета. Нет?

Людвиг (*смушенно*). Ну, не то чтобы совсем не будем... Но недолго. Во всяком случае, как можно меньше... Пока не будет готов новый дом.

Елизавета, оглянувшись на Софью, которая так и осталась стоять одна посреди зала, и желая втянуть ее в разговор, говорит громко и немного наигранно, как все ее поведение с момента приезда.

Елизавета. Да? Я не знала... Софья...



Софья с благодарностью направляется к сестре, но ее останавливает будущая свекровь, приглашая сесть рядом с собой.

Мать Софьи. Софья...

Какое-то мгновение Софья стоит в нерешительности, но потом, вежливо улыбаясь, послушно занимает место, предписанное ей этикетом.

Людвиг (*торопливо, понизив голос*). Я уже давно об этом думаю. Хочу построить новый замок... Помнишь долину Линдерхоф? Обераммергау... И есть еще одно место, которое тоже очень мне нравится. Может быть, даже больше, чем это. Герренгимзее. Но я еще не решил. Мы могли бы поехать туда завтра вместе, верхом... Как в Бад-Ишле, помнишь? Счастливые дни в Бад-Ишле... (*Взяв себя в руки.*) Это недалеко... Ты дашь мне совет...

Избегая его взгляда, встревоженная Елизавета отходит к гостям.

Елизавета. Завтра меня здесь уже не будет, к сожалению... Я еду в Цюрих.

Елизавета садится.

Елизавета. Я заехала только для того, чтобы передать вам обоим поздравления от Франца и мои, разумеется...

Людвиг вновь впадает в оцепенение. Растеряв всю свою живость, он машинально идет к столу и чопорно-отрешенный садится рядом с матерью Софьи, глядя прямо перед собой отсутствующим взглядом.

#### [Сцена 44

Фотостудия. Интерьер. День. Софья и Людвиг позируют придворному фотографу. Вспышка магния освещает неподвижные фигуры жениха и невесты.]

#### Сцена 45

Салон в Поссенхофене. Интерьер. Ночь. Сидя за пианино, Софья исполняет арию Эльзы из «Лоэнгрин». Сидя в кресле напротив, Людвиг слушает. Молодые люди одни, если не считать старой компаньонки, которая занимается вышиванием. Софья поет очень мило, но не профессионально. Людвиг отводит глаза от невесты. Блуждает взглядом по комнате. Постепенно на голос Софьи накладывается другой женский голос.

Голос Лилы Буловски (*за кадром*). Все было очень сложно...

## Сцена 46

Спальня Людвига в резиденции. Интерьер. Ночь. Лила расстегивает пуговицы на куртке Людвига, обнимает его за шею, ласкает. Людвиг бледен, его смятенный, тоскующий взгляд прикован к потолку. Ласки женщины становятся все более страстными, интимными, Людвиг вздрагивает при каждом ее прикосновении; говорит с трудом.

Людвиг. У меня никогда не было женщин, Лила...

Лила нежно улыбается ему, давая понять, что это не имеет значения, и продолжает ласкать его, но король медленно отводит ее руку...

Они за столом, ужинают.

Лила. Меня предупреждали, Ваше величество... И надавали уйму советов...

Людвиг. Кто?

Лила. После того как ваш адъютант привез мне ваше приглашение на ужин, я сразу оказалась в центре внимания и почувствовала себя причастной к делу государственной важности. В закрытой карете с опущенными занавесками меня отвезли в какое-то казенное заведение с чиновниками, кабинетами...

Людвиг. И что же?

Он встает.

Лила. Там были какие-то важные господа. Один, как мне показалось, от архиепископа, а другой — от вашей августейшей матушки... Боже мой, ваше величество, неужели у королей такие сложности с любовью? Подумать только, ведь у нас, людей театра, это так просто... Только мигни...

С этими словами Лила отваживается на особенно смелую ласку, и король от неожиданности отшатывается в сторону. Лила весело хохочет.

Лила. Это они мне тоже сказали — что вы очень застенчивый... А потом задали множество вопросов. В том числе и о моем здоровье.

Людвиг. Правда?

Лила. Неприличных. А под конец посоветовали держать язык за зубами. Не с ними, разумеется. Они хотят получить подробную информацию о том, как это все происходило.

Людвиг. И вы им расскажете?

Лила. Если бы вы разрешили, Ваше величество, я бы их с удовольствием надула. Они такие любопытные и бесцеремонные. Мы можем заняться любовью и сказать им, что ничего не было. Или наоборот, ничего не делать, а им нарасказать такого...

Людвиг улыбается. Ему явно нравится предложение актрисы.

Людвиг. Да. Мы не можем обмануть их ожиданий... Вы расскажете им такое, что они придут в ужас...

Лила. Например, что вы меня отколотили!

Людвиг безудержно хохочет. Он падает на кровать и катается среди подушек, заходясь от смеха. Лила смеется до слез и тоже бросается на кровать рядом с ним. Но Людвиг сразу встает.

Людвиг. А они нам поверят?

Лила. Ваше величество, не забываете, что я — великая актриса...

Людвиг перестает смеяться и становится задумчивым. Они идут в бассейн. Людвиг толкает Буловски в воду.

### [Сцена 47

Салон в резиденции. Интерьер. Ночь. Содержание шкатулок и коробочек с драгоценностями, стоящих на столе, напоминает о сокровищах из «Тысячи и одной ночи»: ожерелья, серьги, браслеты и самое ослепительное — корона.

Людвиг (*голос за кадром*). Эти драгоценности баварские королевы носят уже семьсот лет...

Медленно, одно за другим, руки Людвига надевают украшения на Софью, которая появляется в зеркале. Лицо девушки словно в обрамлении церковного оклада. Зрелище ослепительное, но нелепое. Напоследок Людвиг надевает ей на голову корону. Глаза Софьи наполняются слезами. Ее застывшее в зеркале изображение кажется идолом скорби и печали.

Людвиг. Но самый главный подарок, который я тебе приготовил, пока секрет, Софья... я познакомлю тебя с Рихардом Вагнером...]

### Сцена 48

Салон резиденции. Интерьер. Ночь. Людвиг ходит взад и вперед по комнате с бокалом в руке. Он кажется очень возбужденным. Никто не решается его прервать. Вагнер, который сидит рядом с Софьей, слушает его с выражением удивления и беспокойства.

Как будто видит другого человека.

Людвиг. Наше обручение тяжелее любой военной кампании. Мы все время работаем: на балах, в церкви, в театре... Не так ли, Софья?.. Настоящая мука. Пытка, которую Софья переносит без единой жалобы. Она безупречная невеста. И очень любит вашу му-

зыку... (*Людвиг обращается к Вагнеру.*) Вы должны послушать, как она поет... Арию Эльзы... Знаете, Маэстро, чего она сейчас боится больше всего на свете? Что я попрошу ее спеть для вас...

Людвиг протягивает бокал Виланду. Слуга наполняет его до краев. ...Она боится вашего мнения. И не только как исполнительница, но и как невеста.

Софья смущенно опускает глаза.

...Она вбила себе в голову, что, знакомя вас с ней, я будто бы подвергаю ее проверке, жду вашего одобрения. Ну, не нелепо ли?

Вагнер молча смотрит на него. Затем оборачивается к девушке. Софья чувствует его взгляд, но стоит потупившись, не поднимая глаз.

На ее лице выражение бесконечной муки.

#### [Сцена 49]

Сад резиденции. Интерьер. Натура. Ночь. Людвиг провожает Вагнера к карете. Возбуждение, владевшее им все это время, внезапно прошло. Он кажется обессиленным и опустошенным. Остановившись под портиком в самом начале широкой парадной лестницы, Людвиг смотрит на моросящий дождь, на слуг, которые, вооружившись зонтиками, ждут в отдалении, чтобы проводить Вагнера к карете.

Людвиг (*тихо, не глядя на Вагнера*). Когда вы вернетесь?

Вагнер. Скоро, Ваше величество. И не ночью, не тайком. Я вернусь вместе со своей женой и с новой оперой для нового театра.

Людвиг. Это вознаградит меня за все мои страдания. И за одиночество.

Вагнер. Софья очень мила... нежная... ласковая.

Людвиг оборачивается. Кажется, что слова Вагнера оставляют его совершенно равнодушным. Музыкант подходит к нему, многозначительно смотрит в глаза.

Вагнер. Впервые я прочел в чьих-то глазах любовь к Вашему величеству.

Людвиг выдерживает взгляд Вагнера, отходит, но снова возвращается.

Людвиг. Я решил отложить день свадьбы... На месяц... Может быть, на два...

Вагнер хмурится, молчит. Как будто оправдываясь, Людвиг начинает говорить очень быстро, почти вздохом, внезапно умолкая и вновь продолжая говорить с той же торопливостью.

...Я хотел бы, чтобы день нашей свадьбы был уже позади. Мне

кажется, что я слышу крики толпы. Все эти банкеты, церемонии, здесь и в церкви... Это наваждение, кошмар, от которого я просыпаюсь по ночам... Все эти дяди и тети, кузены и кузины со всей Европы... пожатия рук, поздравления, объятия...

Вагнер. Но ведь всего один день, Ваше величество...

Вагнер говорит с ним очень мягко, с отеческими интонациями.

...Но если дело не только в страхе перед несколькими утомительными часами, тягостными... но проходящими... Если вас мучит, что-то еще...

Людвиг порывисто оборачивается.

Вагнер. Мне вы можете рассказать все, Ваше величество. Моя любовь к вам осталась неизменной с того дня, когда вы призвали меня в Мюнхен, спасли от нищеты, приняли в свои объятия... Я этого не забыл... и сразу приехал, потому что понял, что я вам нужен. Надо уметь забывать обиды... Быть терпимым... можно предавать друзей, лгать им и продолжать их любить. Учитесь прощать. Уверен, никто не сумеет дать вам совет лучше, чем я. Потому что он будет рожден очень глубоким, очень искренним чувством...

Людвиг отворачивается, отходит от него и останавливается под портиком. Вагнер следует за ним.

Вагнер. Что тяготит вас, друг мой? Я многое понимаю. Но не могу говорить, пока вы сами не спросите...

Людвиг оборачивается и смотрит на него. Какое-то мгновение пребывает в нерешительности. Потом широкими шагами идет в сад, к карете. Сразу один из слуг бросается к нему с зонтиком. Вагнер медленно идет за ним, в сопровождении другого слуги с зонтиком.

Они останавливаются у кареты.

Людвиг (*не глядя на него, тихо*). Доброго пути...

Вагнер обнимает его. И долго не может расстаться. Уже поднявшись в карету, он сразу высовывается в окошечко, не обращая внимания на дождь, который течет по его лицу.

Людвиг. Прощайте...

Карета отъезжает, грохоча по гравию садовых дорожек.]

## Сцена 50

Показания. Интерьер. День.

Хорниг. Двадцать лет я состою на службе у Его величества. Все эти годы я был верен ему, не собираюсь предавать его и теперь. К тому же мне нечего сказать, потому что Его величество никогда не совершал поступков, недостойных государя.

## **Сцена 51**

Верхняя палуба шхуны «Тристан». Натура. Полдень. Моросящий дождь образует серый полог между «Тристаном» и берегом моря. В прорезь шатра Людвиг наблюдает за тем, как по мере приближения шхуны к берегу постепенно начинают проступать очертания Острова Роз. Маневрируя, «Тристан» взбивает черную гладь воды в белоснежную пену. Дымя трубой, шхуна медленно приближается к берегу, окончательно замедляет ход и, наконец, причаливает.

Как только Людвиг сходит на берег, к нему подбегает слуга, которого, вероятно, послали в самый последний момент. Это молодой человек лет двадцати, у которого прямо на лице написано, что он боится сделать что-нибудь не так. Юноша раскрыл зонт и пытается защитить короля от дождя. Но Людвиг убыстряет шаг, совершенно не беспокоясь о том, что может промокнуть. Он обгоняет своего провожатого и, стремительно взбежав по ступенькам, входит в дом.

## **Сцена 52**

Вилла на Острове Роз. Интерьер. Вечер. Войдя, Людвиг сразу бросается к секретеру, где они с Елизаветой оставляют друг другу письма. Но ящик пуст. Достает сигнальный флажок и выходит на балкон, чтобы укрепить его. Замечает слугу, который так и остался на улице, под дождем, в ожидании дальнейших приказаний. Людвиг показывает ему вымпел.

Людвиг. Сможешь установить его?

Хорниг принимает флажок из рук Людвиг и, ловко нацепив его на шест, поднимает вверх. Людвиг с удивлением наблюдает за ним.

Людвиг. Ты очень проворный.

Хорниг торопится ответить, видно, что он очень боится своего собеседника и даже не осмеливается смотреть ему в глаза.

Хорниг. Я научился этому в армии, Ваше величество.

Людвиг. Я тебя раньше не видел...

Хорниг. Я всего несколько дней назад поступил на службу, Ваше величество.

Людвиг. А раньше ты чем занимался?

Хорниг. Работал в одном имении, смотрел за лошадьми.

Людвиг поворачивается, чтобы уйти в дом.

Людвиг. Разведи огонь...

Хорниг. Слушаюсь, Ваше величество...

Людвиг входит и садится у камина под широким окном. Сквозь

исполосованное дождем стекло сад едва различим, и теперь, когда наступаст вечер, он кажется темным, почти черным. Входит Хорниг с охапкой дров и хвороста. Присев на корточки, он возится у камина, закладывает в него поленья, и вот уже через минуту в камине потрескивает веселый огонь... Юноша поворачивается к Людвигу, может быть в надежде на похвалу, но король, который все это время наблюдал за ним, отводит глаза. Хорниг поднимается и остается стоять, как видно не собираясь уходить. Людвиг разговаривает с ним, глядя в огонь.

Людвиг. Чего ты ждешь?

Хорниг. У Вашего величества будут еще приказания?

Людвиг продолжает смотреть на пламя.

Людвиг. Спать будешь на улице. Под портиком...

Хорниг. Да, Ваше величество...

Шаги удаляющегося Хорнига, открывается и закрывается дверь. Теперь в комнате слышится лишь потрескивание горящих поленьев.

### Сцена 53

Спальня Людвига в доме на Острове Роз. Интерьер. Ночь. Стоя на коленях у кровати, Людвиг молится при свете свечи.

Людвиг. Боже... Боже... Боже... помоги мне, Господи...

### [Сцена 54

Портик Виллы Роз. Натура. Ночь. Хорниг, как сторожевой пес, спит, свернувшись калачиком, кое-как прикрытый одеялом.]

### Сцена 55

Комната Елизаветы. Поссенхофен. Интерьер. День. Елизавета порывисто оборачивается. Выражение лица напряженное.

Елизавета. Эльза? О какой Эльзе ты говоришь? Кто это — Эльза?

Только теперь мы видим Софью, которая сидит в нескольких шагах от Елизаветы. Она бледна, под глазами черные круги, одета и причесана очень небрежно. Софья говорит тихим голосом, неподвижно глядя перед собой.

Софья (вяло). Это я. Людвигу не нравится даже мое имя. Он никогда не называет меня Софья. Эльза. С самого первого дня. Эльза. Как героиню «Лоэнгринга».

Елизавета с трудом пытается овладеть собой. Нервно смеется.

Елизавета (*с нервным смехом*). Какой влюбленный не придумывает ласковых прозвищ для своей невесты...

Софья (*вполголоса, горько*). Влюбленный...

Елизавета делает вид, что не слышит. Подходит к сестре.

Елизавета. То, что Людвиг немного экстравагантен, было известно давно...

Софья. Мама говорит, что у Людвига гораздо меньше странностей и что его гораздо легче выносить, чем, например, нашего отца, который к тому же никогда не был королем. Мама все время мне это повторяет. Но ведь она... Она никогда не была влюблена в нашего отца. Поэтому ей было легче примириться с его странностями. А я...

По щекам Софьи текут слезы.

Софья. Я... я... люблю Людвигу. И страдаю от этого. Я не могу смириться с тем, что он так ко мне относится. Что он бросает меня одну на балу, который дают в нашу честь. Что он никогда не приглашает меня погулять... что он приходит ко мне все реже. И никогда не предупреждает заранее. И я все время сижу дома, боясь пропустить его визит. (*С трудом.*) А когда приходит, то едва здоровается. Ставит на пианино партитуру «Золота Рейна». Я играю, а он молча сидит, забывшись в самый темный угол комнаты. Часто он приходит по ночам. Когда все уже легли спать. Мама как-то попросила изменить часы этих импровизированных визитов. Хотя бы из-за прислуги. Но для Людвигу это послужило предлогом почти совсем прекратить их. Иногда он проходит ночью мимо наших ворот и оставляет для меня букетик цветов. Без записки... без ничего... Как будто я умерла. (*Больше не может сдерживать слезы.*) Я и есть мертвая. Я чувствовала себя мертвой и тогда, когда он хотел насильно представить меня Вагнеру. А все смотрели на меня как на мученицу... Без злобы... даже без любопытства... С жалостью. Только с жалостью.

Елизавета (*встрепенувшись*). Ты сама виновата! Зачем ты сидишь дома и ждешь его визитов как милости? Веди свой обычный образ жизни. Ходи в театр, если тебе хочется. На танцы. Выезжай. И не только для того, чтобы приехать поплакаться ко мне. Путешествуй, развлекайся. Пусть увидит, что ты от него не зависишь, что у тебя множество своих интересов... Это его привлечет. Заинтересуй его...

Неожиданно Софья вскакивает.

Софья (*повысив голос*). Я его совершенно не интересую! И ты это прекрасно знаешь. Потому что... (*Снова плачет.*) Потому что... почему ты не сказала мне, что он был влюблен в тебя? Что это ты... ты...



Разгневанная Елизавета хватает сестру за плечи. Впечатление такоое, что она хочет ее ударить.

Елизавета. Зачем ты это говоришь? Это неправда! Неправда! Неправда!

Софья (*пытаясь вырваться*). Правда. Мне говорили. Да я и сама поняла... слишком поздно, к сожалению. И если хочешь знать, мне сказали, что и ты...

Елизавета. Кто? Кто? Замолчи, дура.

Елизавета отталкивает Софью. Опять огромным усилием воли пытается овладеть собой. Проводит рукой по лбу. Смотрит на сестру, которая плачет, скорчившись в углу. Подходит к ней. Насильно поднимает ее голову. Нежно похлопывает по щеке. Приглаживает растрепавшиеся волосы.

Елизавета. Выше голову... посмотри на меня... Не верь всем этим глупостям... Не меня ты должна бояться. Ни меня, ни других женщин. Людвиг... Опасность для Людвига... Это бывает с молодыми людьми, ты не знала? Думаю, в юности это случается со всеми. Особенно с такими тонкими и впечатлительными натурами, как Людвиг. Потом это проходит. Только надо уметь помочь. Я... я люблю Людвига. Может быть, потому что мы похожи... не только внешне... у него столько недостатков и достоинств... Он очень уязвим. И ты можешь его спасти. Должна... Но надо быть сильной. Всегда быть рядом с ним... Если он молчит, говори ты. Если он невнимателен к тебе, сделай вид, что ты сама им пренебрегаешь... И больше никаких проволочек со свадьбой. Я скажу отцу, чтобы он написал Людвигу и назначил день. Больше нельзя откладывать...

## Сцена 56

Капелла в резиденции. Интерьер. День. Стоя на коленях перед отцом Хоффманом, Людвиг исповедуется.

Людвиг. Я не хочу жениться на Софье.

Отец Хоффман. Слишком поздно.

Людвиг. Нет, не поздно. Это будет не первая расстроившаяся свадьба, и не последняя.

Они стоят друг против друга как два врага. Голос иезуита дрожит от гнева.

Отец Хоффман. Король не должен давать повода для сплетен и пересудов... они не знают жалости.

Людвиг. И поэтому я должен быть безжалостен к Софье?

Отец Хоффман. Предоставь Господу заботу о ней.

Людвиг. Я обманываю ее.

Отец Хоффман. Ты всегда это знал.

Ответы иезуита суровы и точны, как будто заготовлены заранее. Людвиг делает нетерпеливое движение, как человек, который, чувствуя, что его прижали к стене, пытается вырваться.

Людвиг. Она выходит за меня не из тщеславия... Я не сразу это понял.

Отец Хоффман. Если Софья любит тебя, тем лучше.

Людвиг. Сегодня. Но она возненавидит меня. Как я возненавижу ее.

Людвиг встает. И больше ни разу на протяжении исповеди не преклоняет колен.

Отец Хоффман. Откуда у тебя такая гордыня? Откуда ты знаешь, какую судьбу уготовил тебе Господь? Сегодня от тебя требуется только одно: жениться и иметь наследников. (*Голос иезуита становится елевым.*) Послушай меня, Людвиг... Надо уметь бороться с искушениями, которые посылает нам Сатана, чтобы досадить Господу. И обращать их во славу Господа. Во тьме ночи, во власти греховных наваждений ты поймешь, что тепло одного тела такое же, как тепло другого...

Голос Людвига дрожит от гнева.

Людвиг. Святой отец, вы учите меня чему-то новому.

Отец Хоффман. Для своих подданных ты должен быть одним из них. Более могущественным, избранным, помазанником божьим, но одним из них. Если ты захочешь быть другим, они тебе этого не простят... Вагнера изгнали из Мюнхена, потому что он гений. И в этом смысле он для них чужак, иностранец. Другой. Людвиг, ты избран Господом потому, что больше других подвержен пороку, и следовательно, больше других можешь доказать ему свою любовь, поборов искушение. Я знаю, что до сегодняшнего дня ты находил в себе силы сопротивляться...

Людвиг колеблется какое-то мгновение, прежде чем ответить.

Людвиг. Да...

Пристальный взгляд отца Хоффмана, кажется, проникает в самую его душу.

Отец Хоффман. И я хочу знать, так ли это все еще...

### [Сцена 57

Остров Роз. Вилла. Натура. Ночь. Людвиг стоит над Хорнигом, который, свернувшись калачиком, спит под портиком виллы. Стоит неподвижно, как изваяние. Мы слышим ответ Людвига отцу Хоффману.

Голос Людвига (*за кадром*). Да...]

### Сцена 58

Капелла в резиденции. Интерьер. День. Отец Хоффман пристально смотрит на Людвигу, как будто гипнотизируя.

Отец Хоффман. Я спрашиваю тебя об этом на исповеди...

Людвиг отвечает очень тихо.

Людвиг. Да...

Отец Хоффман молитвенно складывает руки.

Отец Хоффман. Ego te absolvo...

### Сцена 59

Вилла на Острове Роз. Натура. День. Стоя лицом к лицу с Хорнигом, Людвиг пристально смотрит ему в глаза. Мы видим их обнаженные плечи.

Голос отца Хоффмана (*за кадром*). ...во имя Отца, Сына и Святого Духа...

Людвиг приближается к Хорнигу и целует его в губы.

### Сцена 60

Обеденный зал в замке Готтеншвангау. Натура. Ночь. Члены комиссии неподвижно сидят за роскошным обеденным столом. Застывшие позы, застывшие лица. Они кажутся каменными изваяниями. Стукнув ладонью по столу, Гольштейн рассивает эти чары.

Гольштейн. Если слуге удастся предупредить короля, нашу миссию можно считать провалившейся.

Крайлсхайм вскакивает.

Крайлсхайм. Мы не можем ждать до завтра. Мы должны действовать немедленно.

Члены комиссии торопливо поднимаются, грохоча отодвигаемыми стульями. Крики и неразбериха. Крайлсхайм пытается навести порядок. Кричит, чтобы быть услышанным в этом неожиданно поднявшемся шуме.

Крайлсхайм. Господа! Господа! Мы должны действовать немедленно. И помните, что дорога каждая минута.

Торопясь выйти, министры и сановники толпятся у дверей.

### [Сцена 61

Показания. Интерьер. День. Круглое лицо священника. Глаза за линзами очков кажутся неправдоподобно большими. Священник

маленького роста, щуплый. Несоответствие между массивной круглой головой и хилым телом придает ему вид ребенка-старичка.

Священник (*плаксивым голосом*). У меня не было случая познакомиться с Его величеством до 1870 года. Это случилось в тот ужасный год, в самые страшные месяцы.]

## [Сцена 62

Салон в резиденции. Интерьер. День.

Епископ (*на латыни*). Отрекаешься от Сатаны?

Королева-мать (*на латыни*). Отрекаюсь.

Епископ (*на латыни*). Отрекаешься от Сатаны?

Королева-мать (*на латыни*). Отрекаюсь.

Епископ (*на латыни*). Нечистый дух, изыди из этого тела...

Епископ кропит святой водой лоб королевы, в то время как один из монахов кадит ладаном. Красивый голубой дым заполняет комнату. Церемония крещения закончилась. Королева-мать подходит к настоятельнице и целует ей руку. Та поднимает ее и целует в щеку. Королева подходит к Верховному отцу иезуиту, который подает ей руку. Королева вновь собирается поклонить колени и поцеловать перстень, но иезуит удерживает ее.

Верховный отец иезуитов. Наши сердца переполняет радость, Ваше величество.

Теперь королева подходит к принцу Отто. Юноша стоит неподвижно, с растерянным и встревоженным выражением лица. Мать обнимает его и целует, но он остается совершенно безучастным. Верховный отец иезуитов и отец Хоффман обмениваются многозначительными взглядами.

Отец Хоффман (*обращаясь к принцу Отто*). От лица Верховного отца иезуитов выражаю наше общее удовлетворение по случаю присутствия здесь Вашего высочества. Это хотя бы отчасти восполняет нам отсутствие Его величества короля. И смягчает печаль, которую вызывает у нас занятая Его величеством позиция против основного догмата нашей церкви относительно непогрешимости папы.

Епископ, который свершал таинство, и прислуживавший ему священник с тревогой смотрят на Верховного отца иезуитов, страшась, что он будет недоволен вмешательством отца Хоффмана. Но Верховный отец иезуитов слушает его благосклонно.

Королева-мать (*взволнованно отцу иезуитов*). Препоручаю Его величество вашим молитвам...

Епископ и священник, сообразив, что заявления иезуитов были подготовлены заранее, обмениваются понимающими взглядами.

Отец Хоффман. Его величество, единственный из монархов-католиков, занял позицию, которая не только ставит в трудное положение Рим, но и вызывает смятение среди его подданных-католиков, которые накануне новой войны — а она, по всей видимости, завершится установлением прусского могущества в Европе — хотели бы верить, что ход земных дел направлен не на что иное, как на усиление связей с матерью-церковью и ее Верховным первосвященником. Таково наше убеждение. И мы будем продолжать открыто отстаивать его, не позволяя запугать себя угрозами изгнания из королевства нашего ордена и конфискацией его имущества.

Королева в крайнем волнении вновь опускается на колени перед Верховным отцом иезуитов.

Королева-мать (*шепчет*). Если Господь в своем бесконечном милосердии пожелает сегодня призвать меня, недостойную, к себе...

Шепот королевы перекрывается голосом священника, который продолжает свои показания.

Голос священника (*за кадром*). Это случилось, когда иезуиты по приказу Его величества короля покинули Баварию и я, недостойный этой великой чести, был призван ко двору королевы-матери. Франко-прусская война уже практически закончилась и...]

### Сцена 63

Покои Людвиг в резиденции. Интерьер. День.

Голос священника (*за кадром*). ...наша страна готовилась вступить в Союз, идею которого предложил Бисмарк.

Мелкий, но сильный дождь моросит сплошной завесой. Только в последний момент мы понимаем, что его видит священник, стоящий у окна в приемной Людвиг.

Голос священника (*за кадром*). Его величество король жил все более уединенно. По желанию Ее величества королевы-матери я неоднократно ездил к нему, чтобы справиться о здоровье и сообщить ему, к сожалению, малоутешительные новости о здоровье его брата принца Отто. Очень часто Его величество отказывался принять меня, а когда я имел честь быть допущенным к нему, то не раз оказывался свидетелем его гнева, настолько неадекватного по сравнению с вызвавшими его пустяковыми причинами, что это может показаться неправдоподобным. Должен сказать, что с каждым разом мне становилось все труднее добиваться аудиен-

ции у Его величества, и даже когда состояние здоровья его брата, принца Отто, стало внушать серьезные опасения...

Священник продолжает смотреть на дождь, который монотонно стучит по листьям деревьев. Он даже не сразу замечает одного из слуг Его величества (Хорнига), который, подойдя к нему, говорит вполголоса, конфиденциальным тоном.

Хорниг. Ждать бесполезно, достопочтенный отец. Его величество вас не примет.

Священник. Я прибыл по поручению Ее величества королевы-матери. Принц Отто очень болен.

Хорниг (*пожав плечами*). Его величество король тоже болен. У него болят зубы. Поверьте мне. Не теряйте времени. Там еще граф Гольштейн, который ждет с утра. Он прибыл из Версаля, куда Его величество посылал его с важной миссией. И он ждет уже шесть часов...

Священник выглядывает за дверь и видит... Гольштейна, который, услышав их разговор, тоже выглядывает из-за двери. Священник и Гольштейн смотрят друг на друга, не здороваясь. Священник вздыхает и оборачивается к Хорнигу.

Священник. Передайте ему, что я был здесь. И скажите, по какому поводу.

Раздосадованный священник уходит, а Хорниг, услышавший звон колокольчика и голос Людвига, бежит в его комнату. По дороге его перехватывает Гольштейн и, оттолкнув, решительно направляется в комнату Людвига.

Гольштейн. Вся ответственность беру на себя.

Хорниг пытается помешать ему, но Гольштейн уже открывает дверь и входит в комнату Людвига. В комнате опущены шторы, царит полумрак и, судя по выражению лица Гольштейна, стоит тяжелый, спертый запах. Король полулежит в кресле, укутавшись в шубу. Голова обвязана шарфом. Со времени помолвки с Софьей Людвигом выглядит постаревшим, опухшим и опустившимся. При виде Гольштейна на его лице появляется выражение досады, которое тут же сменяется наигранным удивлением.

Людвиг. Когда ты вернулся?

Гольштейн. Сегодня, в восемь. И с тех пор жду...

Гольштейн улыбается и говорит легким светским тоном, который не вяжется с его сосредоточенным и одновременно беспокойным взглядом.

Гольштейн. Как Ваше величество прекрасно знает...

Людвиг (*неумело притворяясь*). Я?

Внезапно говорит жалобным, капризным тоном. Подносит руки к голове.

Людвиг. Мне очень плохо. Только благодаря хлороформу удалось несколько минут поспать. Противный запах? Хочешь, попросим открыть окно? Только мне все время холодно. Садись.

Гольштейн. Спасибо. Но я хотел бы уехать сегодня вечером.

Людвиг (*на этот раз искренне заинтересован*). А куда?

Гольштейн. Обратнo в Версаль. Я говорил с канцлером Бисмарком. И должен привезти ему ответ. Больше нельзя терять времени.

Гольштейн садится рядом с Людвигом. Говорит быстро и убедительно. Достает из кармана письмо и протягивает его Людвигу. Людвиг берет бумагу, недоверчиво глядя на Гольштейна. Начинает читать. Говорит плаксиво.

Людвиг. Что это? Кто это написал? Не понимаю.

Гольштейн. Это письмо, которое вы должны написать королю Пруссии. Я не должен был вам говорить, но текст письма продиктовал мне сам Бисмарк.

Людвиг начинает читать, и постепенно, по мере чтения, его охватывает беспокойство.

Людвиг (*вскакивая*). Я? Я должен просить у Вильгельма сделать мне одолжение и принять в подарок мое королевство?

Гольштейн (*очень спокойно*). Нет. Вы просите у будущего императора новой великой Германии разрешения войти в федерацию союзных государств...

Людвиг (*в бешенстве перебивает его*). Это не значит вступить в Союз, это значит сдаться... превратиться в рабов! Хуже чем в рабов! Поставить себя в самое унижительное положение, которое только можно вообразить. Я... я... готов на все, что угодно, но не на... Кашляет, задыхается, мечется по комнате, ему становится жарко, и он срывает с себя шубу, шерстяной шарф. Гольштейн хладнокровно наблюдает за ним, все так же спокойно улыбаясь.

Гольштейн (*очень спокойно*). Почему? Я не понимаю. Рабство... унижение... Рабами становятся, когда, проиграв войну, попадают в плен. Унижительно проиграть. Что неизбежно случится с Баварией, если она не вступит в Союз... Новой великой Германии достаточно только чихнуть, чтобы смести Баварское королевство с лица земли! Так обстоят наши дела. И совет Бисмарка — самый мудрый. Лучше бы он дал его раньше. Тогда и дядюшка Вильгельм

ценил бы нас больше. Надо это сделать по крайней мере раньше, чем он будет провозглашен императором. Психологически... это сейчас наиболее подходящий момент. И выгодный. В том числе и в финансовом отношении... Да. Бисмарк дал мне ясно понять, что Ваше величество может на это рассчитывать.

Людвиг решительно отбрасывает в сторону шубу, а вместе с ней и письмо. Встает. Гольштейн остается сидеть. Нагибается и поднимает письмо. Затем не торопясь встает и относит письмо на письменный стол в кабинете Людвига.

Голос Людвига (*за кадром, охрипший, взволнованный*). Нет. Нет. Нет. Во всяком случае, не сейчас... Я не хочу... Я не смогу... Не могу.

Гольштейн продолжает разглаживать листок на столе, как будто не слыша возражений Людвига.

Гольштейн. Почти пять часов. Если в девять мне удастся уехать из Мюнхена... (*Неожиданно обернувшись к Людвигу, жестко.*) Мы все знаем, что другого выхода нет. Только помалкиваем.

И Гольштейн отходит в сторону, чтобы уступить Людвигу место за столом. Как замороженный, Людвиг идет к столу и безвольно падает в кресло. У него дрожат руки.

Людвиг (*жалобно*). Не сейчас. Я не могу... И бумаги нет... Гольштейн достает из папки бумагу с гербом и кладет ее перед Людвигом.

Людвиг (*сопротивляясь*). Если это правда, что другого выхода нет... а это неправда... Лучше плен, чем добровольное рабство... Какой стыд... Поклоняться новому кумиру... Какой стыд... Если мое правительство решит, что другого выхода нет, пусть оно и делает этот шаг...

Людвиг что-то невнятно бормочет. Гольштейн понимает, что близок к победе. Его взгляд и голос смягчаются. Он сжимает руку Людвига, как бы успокаивая его.

Гольштейн. Если бы я рассказал Вашему величеству о планах вашего правительства, вы без колебаний написали бы это письмо. Но я не хочу прибегать к подобным средствам. Я говорю только одно: Ваше величество нуждается в личной поддержке. Это будет союз людей, близких по крови, по происхождению... союз, который сулит много выгод... и сразу...

Людвиг берет перо и дрожащей рукой начинает писать.



Голос Гольштейна (за кадром, с умилением). Я хочу помочь моему королю обрести покой...

При этих словах Гольштейна невидимый оркестр начинает играть «Идиллию» из «Зигфрида».

### Сцена 64

Дом Вагнера и Козимы в Трибшене. Интерьер. День. Рождество и одновременно день рождения Козимы Вагнер. Козима просыпается под звуки музыки и, не открывая глаз, прислушивается. Садится, удивленно озирается по сторонам, вскакивает с кровати и, завернувшись в шаль, выбегает из комнаты. Следуя за звуками музыки, которые становятся все ближе, Козима пробегает через зал, длинный коридор и, потрясенная, взволнованная, останавливается на площадке лестницы.

...на ступенях лестницы стоят оркестранты. Дирижирует Рихтер. Из другой комнаты выбегают две девочки (дочери Козимы), тоже в ночных рубашках... гувернантка с шестимесячным Зигфридом на руках... садовник и другая прислуга толпятся у дверей, выходящих в сад. В центре зала сверкающая игрушками рождественская елка. Эта картина с лестницей, музыкантами и слушателями в ночных рубашках удивительно радостная, безмятежная. Козима, закутанная в белую шаль, стоит неподвижно и только на какое-то мгновение оборачивается, ища глазами Вагнера. Но не видит его. И отдается дивным звукам музыки. Вагнер сидит на той же ступеньке, на которой стоит дирижер. И тоже внимательно слушает. И только когда исполнение музыки заканчивается, Вагнер встает и подходит к своей жене Козиме.

Вагнер (вполголоса). С днем рождения, дорогая. С Рождеством... Это мой подарок. Тебе... и ему...

Вагнер смотрит на малыша, которого держит на руках гувернантка, потом, заметив, что Козима в тапочках на босу ногу, говорит сердито.

Вагнер. Смотри не простудись.

Глаза Козимы полны слез. Она улыбается Вагнеру. Улыбается Рихтеру, который подошел к ней, чтобы поздравить.

Рихтер. Наилучшие пожелания, госпожа Вагнер. От всех нас...

Козима (улыбается сквозь слезы). Еще ни у кого, никогда не было

такого изумительного подарка. Сыграйте еще раз, прошу вас...  
прошу вас...

### Сцена 65

Комната Отто в клинике. Интерьер. День. Крик Отто. Отто бросается на санитара, но тот, остановив его, заламывает ему руки за спину. Отто бешено сопротивляется, пытаясь вырваться.

К нему подходит Людвиг в сопровождении двух врачей.

Людвиг (*санитару*). Отпусти его.

Санитар не знает, как ему поступить. Но, взглянув на короля, спешит подчиниться. Отто стоит неподвижно, глядя на Людвиг пустыми, мутными глазами. Людвиг указывает санитару на смирительную рубашку.

Людвиг. И это тоже снимите.

Врач. Ваше величество...

Людвиг жестом приказывает ему замолчать. Медленно, неохотно санитар снимает с Отто смирительную рубашку. Людвиг делает знак, чтобы они ушли. Братья остаются одни, друг против друга.

Людвиг. Отто... Отто... ты не узнаешь меня?

Людвиг подходит к нему и обнимает за плечи с бесконечной нежностью и состраданием.

Людвиг. Это я, Людвиг...

Отто молча смотрит на него наивными детскими глазами. Людвиг подводит его к дивану и усаживает рядом. Крепко прижимает к себе и качает, как ребенка. Отто не сопротивляется, глядя на него с тем же безмятежно-ясным выражением детских глаз.

### [Сцена 66

Охотничий домик. Интерьер. Вечер. Гольштейн лежит на полу у камина и от нечего делать, развлекаясь, дразнит одну из собак Людвиг. Собака рычит, скалит зубы, пытается убежать. Но Гольштейн снова ее ловит. Наконец собака все-таки вырывается от него и, подбежав к закрытой двери, начинает лаять. Гольштейн, не вставая, перекачивается по ковру и почти настигает ее.

Гольштейн. Сюда, сюда... от меня не убежишь...

Но дверь неожиданно открывается, и входит Людвиг в сопровождении Хорнига, который озабоченно подмигивает Гольштейну, как бы давая понять, что король не в духе.

Гольштейн. Прошу извинить. Я не думал, что вы придете, Ваше величество.

И показывает на свою одежду, которая в беспорядке.

Людвиг (*с наигранной улыбкой*). Кажется, мы договорились здесь поужинать?

Гольштейн. Да... И у нас даже есть гости. Если только Ваше величество не предпочтет...

Людвиг. Нет, нет...

Людвиг садится около камина. Он бледен. Пристально смотрит в огонь. Рассеянно берет бокал, протянутый Гольштейном, и подносит к губам. Гольштейн тоже пьет.

Гольштейн. Неприятности?

Людвиг отрицательно качает головой.

Гольштейн. Где вы были, Ваше величество?

Людвиг не отвечает.

Гольштейн. Там? Почему вы не предупредили меня? Я мог бы поехать с вами.

Людвиг не отвечает. Он выпил свой бокал, и Гольштейн с готовностью наполняет его снова.

Гольштейн. В общем, это было известно давно.

Людвиг продолжает молчать.

Гольштейн. За ваше здоровье, Ваше величество. Утешайтесь тем, что есть люди, которым сегодня еще хуже, чем вам.

Гольштейн пьет. Смотрит на короля смеющимися глазами. Людвиг тоже пьет. Поведение Гольштейна внушает ему любопытство и начинает забавлять.

Людвиг. Я тебя не понимаю.

Гольштейн. Еще бы, а все-таки...

Гольштейн раздражается смехом.

Гольштейн. О Боже, кажется, я слишком много выпил. Просто я сидел здесь и ждал и... и... не мог не думать о Крайлсхайме, Торринге, Румплере... они уже давно носятся с идеями... Ваше величество понимает меня?

Людвиг не понимает. Но смех, веселая развязность опьяневшего приятеля забавляют его все больше. Постепенно и он заражается его весельем.

Людвиг (*слабо улыбаясь*). Да о чем ты говоришь? Ты что, правда напился?

Гольштейн хохочет. Наполняет бокал Людвига и свой. Людвиг встает.

Гольштейн. Выпейте за мой тост, Ваше величество. Чтобы все ваши враги сошли. Они уже готовились возвести на престол вашего брата, и вот теперь, когда дело у них почти выгорело...

Неожиданно Людвиг изо всех сил бьет Гольштейна по лицу. Выра-

жение лица Гольштейна сразу меняется. Покачнувшись, он падает назад, бледнея от ненависти и страха.

Гольштейн. А в чем, собственно, дело? Может быть, это неправда? Они же хотели принудить вас отречься от престола в его пользу. И вы боялись... А теперь опасность миновала. Теперь уже никто не сможет согнать вас с трона... Имейте смелость хоть самому себе признаться, что вам повезло! Вы всегда плевали на своих родственников... Мать вы ненавидите... Вы сами рассказывали мне, что вам часто снится сон, будто вы топчете ее груди каблуками своих сапог. (*Истерично смеется.*) А что вам снится по поводу вашего брата, Ваше величество?

Людви́г снова бросается на Гольштейна и в бешенстве избивает его.

На шум прибегает Фольк, который смотрит на них с ужасом.

Людви́г (*кричит Фольку*). Плюнь ему в лицо, я тебе приказываю! Плюнь!

Людви́г пинает ногами упавшего Гольштейна, пытаясь вытолкать его за дверь.

Людви́г. Вон! Чтобы я больше никогда тебя здесь не видел! Вон! (*Фольку.*) Помоги мне! Ногами его! Ногами!]

### [Сцена 67

Свидетельские показания Дуркхейма. Дуркхейм говорит медленно, низко опустив голову, как будто подбирая слова. И все время смотрит на кого-то, кого мы не видим (Гольштейн). Его взгляд полон сарказма, который не вяжется с тоном голоса и спокойным выражением лица.

Дуркхейм. Прежде всего, хочу сказать, что вначале я собирался воспользоваться правом отказаться от этого, скажем так, свидетельства. Соображение, все-таки заставившее меня прийти сюда... заключалось в том, что если граф Эгон фон Гольштейн (*и Дуркхейм вновь смотрит в сторону Гольштейна, которого мы не видим, но ощущаем его присутствие*)... человек настолько приближенный к особе нашего государя... не счел для себя возможным отказаться от тяжелой обязанности участвовать в этом разбирательстве, которое должно решить судьбу нашего короля... то я тем более не могу уклониться... Присутствие графа Эгона фон Гольштейна — достаточная гарантия того, что это... разбирательство не заговор, как может показаться на первый взгляд, с целью устранения нашего государя, после объявления его душевнобольным... Но своего рода консилиум ответственных, уважаемых людей, имевших возможность жить рядом с государем и ежедневно наблюдать его... Разумеется, они располагают важными фактами, которые хотя бы отчасти помогут

объяснить одиночество, в котором живет Людвиг Баварский, его безразличие к делам государства. Мы ведь и раньше знали об этом, не так ли? Как и то, что все его странности есть лишь странности человека, который решил доказать себе и всему миру, что он один может безнаказанно наслаждаться свободой. Но тогда из этого логически следует, что и частная жизнь государя экстравагантна в тех рамках, которые допускались правительством.]

### Сцена 68

Показания. Интерьер. День.

Д у ф ф л и п п. Я, как честный слуга и честный гражданин королевства, терпел до тех пор, пока не смог далее выносить капризы деспота, который не знает удержу в удовлетворении своих прихотей. Я против своей воли помогал Вагнеру... терпел строительство Линдерхофа и, стиснув зубы, Нойшванштейна. Но когда осенью 1877 года я понял, что строительство Герренгимзее вещь решенная и что вся игра была сыграна у меня за спиной, я подал в отставку.

### Сцена 69

Театр в Мюнхене. Кулисы. Интерьер. Вечер. Свидетеля Гессельшверда мы видим в тот момент, когда он из-за кулис смотрит финальную сцену из «Ромео и Джульетты». Юные возлюбленные уже мертвы, и Герцог произносит заключительный монолог об их трагической любви. Рабочие готовятся опустить занавес.

Голос Герцога (за кадром).

*Идем, рассудим обо всем, что было.*

*Одних — прощенье, кара ждет других.*

*Но нет печальней повести на свете,*

*Чем повесть о Ромео и Джульетте<sup>1</sup>.*

Занавес опускается. Зал разражается аплодисментами. Гессельшверда оттирают в сторону, Джульетта и Ромео, только что лежавшие на сцене, вскакивают и, взявшись за руки, готовятся идти раскланиваться перед публикой. Другие актеры аплодируют и улыбаются юному Ромео, герою вечера, — Йозефу Кайнцу. Он кланяется, благодарит товарищей, рабочих сцены и, когда открывается занавес, низко кланяется публике. Аплодисменты переходят в овации. Занавес опускается, и усталый, потный Кайнец уходит со сцены, машинально отвечая на рукопожатия и объятия своих коллег.

<sup>1</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 3. С. 130.

Его встречает директор театра и, пожав руку, что-то шепчет на ухо.

Директор театра (*вполголоса*). От Его величества короля. Кайнц вытирает пот и, обернувшись, видит Гессельшверда, который подходит к актеру и учтиво кланяется. Другие актеры вежливо отходят, но при этом насмешливо улыбаются и переглядываются.

Голос Гессельшверда (*за кадром*). Его величество король поручил мне передать актеру Кайнцу этот подарок и приглашение провести три дня в замке Линдерхоф.

### Сцена 70

Фасад замка Линдерхоф. Натура. Ночь. На площадку перед замком подъезжает карета. Слуга торопливо открывает дверцу. Выходит Кайнц. Он кажется растерянным, сонным и явно нервничает.

И конечно, очень устал за время долгого путешествия.

Голос Майера (*дающего показания*). Кайнц прибыл в Линдерхоф на рассвете. Переоделся, и я проводил его в Грот Венеры, где его ждал король...

### Сцена 71

Показания.

Министр Пфистер нервно и сбивчиво дает свои показания.

Пфистер. Я пришел в ужас, когда, сменив Дуффлиппа и познакомившись с делами, осознал всю тяжесть создавшегося положения. Я послал королю записку — его в то время не было в Мюнхене, — в которой писал об абсолютной невозможности изыскать новые источники дохода. Эта записка так и осталась без ответа.

### Сцена 72

Грот Венеры в замке Линдерхоф. Интерьер. Ночь. Кайнц во фраке. Он только что вошел в грот. В изумлении озирается. Грот залит таинственным голубым светом. Прямо у его ног — озеро, а на озере — лодка в форме золоченой раковины. Паж плавно гребет, едва касаясь веслами воды, а Людвиг в шляпе и меховой накидке лежит на дне лодки. Позолоченная раковина причаливает прямо около Йозефа Кайнца. Король сходит на берег. Оробевший и крайне взволнованный Кайнц кланяется ему до самой земли. Король проходит мимо, едва удостоив его взглядом. Идет вдоль берега озера. К нему подплывают лебеди. Он достает из кармана плаща печенье

и бросает им крошки. Некоторое время Кайнц стоит в нерешительности, затем медленно идет к выходу.

### Сцена 73

Комната в замке Линдерхоф. Интерьер. День. Йозеф Кайнц лежит на кровати, совершенно обессиленный от усталости и волнения. Раздается стук в дверь, и входит слуга. Это Майер. Кайнц садится на постели. Трет глаза.

Майер. Разрешите мне дать вам один совет, господин Кайнц. Видите ли, король ожидал встретить Ромео, а не господина Йозефа Кайнца. Именно Ромео он пригласил в Линдерхоф. И если вам удастся стать Ромео или Дидье, то есть одним из ваших героев, вы можете быть абсолютно уверены в успехе.

### [Сцена 74

Показания.

Гессельшверд продолжает свои показания.

Гессельшверд. Короля совершенно не беспокоили долги. Его волновало только отсутствие денег, угрожавшее его грандиозным строительным планам.]

### Сцена 75

Гостиная в замке Линдерхоф. Интерьер. Вечер. Стол еще накрыт к ужину, но в беспорядке. Сотрапезники уже отужинали, и теперь слуга (Майер) лишь наполняет шампанским их бокалы. Король пьет бокал за бокалом. Кайнц, во фраке, медленно ходит по комнате, декламируя. Красивый голос актера мощно звучит под лепными сводами зала.

Кайнц (*читает монолог Вильгельма Телля из пьесы Шиллера*).

*Вы у подножья каждого креста  
Молитесь со слезами покаянья.  
И, счастливо пройдя дорогой грозной,—  
Коль в пропасть лютый вихрь вас не сорвет,  
Не похоронит снежная лавина,—  
Увидите весь в брызгах пены мост.  
И если он под бременем вины,  
Отяготившей вас, не рухнет в бездну,  
То мрачные скалистые ворота  
Вам попадутся на пути. А дальше  
Откроется веселая долина.*

*Но поскорее проходите мимо,—  
Где мир царит, нельзя вам долго быть*<sup>1</sup>.

Людвиг (с мечтательным выражением лица и как бы про себя, шепчет одними губами). О, Рудольф! Рудольф! Царственный мой предок! Так бродит внук твой по твоей земле!<sup>2</sup>

Кайнц.

*Идя все вверх, придете к Сен-Готарду.  
Там вечные на высях есть озера;  
Они струями чистыми с небес,  
Как чаши, наполняются. Прощайтесь  
С землею нашей тут. А вниз другой,  
В Италию, вас выведет поток...*<sup>3</sup>

Людвиг слушает его в полном восторге, экстазе. Залпом выпивает очередной бокал шампанского, говорит возбужденно.

Людвиг. Я повезу тебя туда, где жили и страдали твои герои. Мы поедем в Швейцарию, пройдем по дорогам, которыми ходил Вильгельм Тель... а потом в Италию. Да. Именно в Италию.

Кайнц собирается что-то сказать, но Людвиг, как будто боясь этого, властно перебивает.

Людвиг. Потом, потом поговорим. Еще из Дидье. Еще раз Дидье. «Обман мне нестерпим»...

Кайнц облизывает пересохшие губы. С видимым усилием пытается сосредоточиться.

Кайнц (читает VI сцену из «Марьон Делорм» В. Гюго). Обман мне нестерпим!

*Родиться женщиной я мог себе на горе  
И тоже утонуть в распутстве и позоре,  
Собой торговать, всем подставляя грудь,  
Чтоб первый встречный мог на ней часок уснуть,—  
Но если встретил бы меня не как забаву  
Невиннейший чудак, влюбленный в честь и в славу,  
И если бы в себя влюбить мне удалось  
Скитальца, грезю пронзенного насквозь,  
Скорее, чем ему в позоре не признаться,  
Скрыть от него, кто я, и молча с ним остаться,  
Не заявив ему открыто наперед,  
Что мой невинный взор ежеминутно лжет,*

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Драммы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1975. С. 733.

<sup>2</sup> Реплика Иоанна Паррицида, герцога Швабского. Там же. С. 733.

<sup>3</sup> Там же.



*Скорей, чем так солгать,— о, я, собрав всю силу,  
Ногами б вырыла сама себе могилу<sup>1</sup>.*

Кайнц декламирует со слезами. Людвиг не сводит с него глаз, повторяя вслед за ним все его жесты, мимику, полностью отождествляясь с ним, входя в роль.

К а й н ц (*продолжая декламировать, прижимает руку к груди*).

*Вы смеялись бы, себя увидев тут,  
В том странном зеркале, что сердцем все зовут.  
Его разбив в куски, вы поступили верно.  
Вы чистой были там, простой, нелицемерной...  
О, женщина! Ну чем, скажи, был виноват  
Тот, кто любил тебя, как самый нежный брат?<sup>2</sup>*

Кайнц умолкает и хочет сесть, но Людвиг останавливает его взглядом. Кайнц улыбается устало и нерешительно.

Л ю д в и г (*говорит тихо, но очень пылко*). Ты будешь моим лучшим другом. Опорой моего театра. Ты будешь играть в самых лучших пьесах мирового репертуара. Станешь объектом зависти и ревности своих коллег. Но тебе нечего бояться, потому что покровительствовать тебе будет сам король. Король возьмет тебя под свою защиту, облегчит тебе все твои страдания и невзгоды... Но ты... ты должен быть ему верен. Взамен я требую от тебя только верности. Вагнера тоже никто не знал. Я подарил его всему миру... Но Вагнер предал меня. (*Говорит, проникаясь жалостью к самому себе*.) Я... я тот самый скиталец, грезою пронзенный насквозь... и я ищу настоящего друга. Теперь я его нашел!

Людвиг начинает говорить громче. Просит налить ему еще шампанского.

Л ю д в и г. Мы поедем немедленно. И будем все время путешествовать... а если они мне запретят...

К а й н ц. Кто может запретить вам? Вы король... хозяин самому себе.

Л ю д в и г. Быть королем не так-то просто.

Может быть, слегка опьянев от выпитого шампанского, Кайнц неосторожно шутит.

К а й н ц. А если так, то почему бы вам не отречься от престола? Людвиг смотрит на него с гневом. Потом как бы про себя произносит слова Людовика XIII из «Марьон Делорм»: «Мне, первому в стране, и вдруг последним стать? О, браконьеру я хотел бы трон отдать!»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. Т.3. М.: ГИХЛ, 1953. С. 156.

<sup>2</sup> Там же. С. 157.

<sup>3</sup> Там же. С. 115.

Неуверенно поднявшись на ноги, отходит от Кайнца и, порывисто обернувшись к нему, обжигает ненавидящим взглядом.

Людвиг. Никогда, никогда не смей говорить со мной в таком тоне! Слышишь, никогда!

Кайнец испуган. Но, вероятно, так и не понимает, как глубоко его слова задела короля. И теперь он пытается исправить свою ошибку.

Кайнец. Я устал, Ваше величество. Могу я пойти поспать пару часов?

Людвиг (*недоуменно смотрит на него, как будто юноша сказал какую-то ересь*). Спать? Карета подана. Едем. Я покажу тебе свои настоящие владения: горы, освещенные первыми лучами солнца, чистый и светлый мир, который существует только для нас... Думай о своей душе, а не о своем теле, Дидье.

### Сцена 76

Горы, окружающие Линдерхоф. Карета или сани. Натура. Ночь. Карета (или сани) быстро мчится, влекомая четверкой серых коней. Впереди галопом несется верховой. В карете (или санях), укутанные в меховые шубы, Людвиг и Кайнец. Кайнец осипшим голосом декламирует.

### Сцена 77

Показания. Интерьер. День. Гессельшверд продолжает давать свои показания.

Гессельшверд. У него не было денег, но он и не думал об экономии. Наоборот. Продолжал их транжирить. Раздаривать направо и налево. Суммы с четырьмя нулями какому-нибудь смазливому лакею или актеру, голос которого ему понравился.

### Сцена 78

Шхуна «Тристан» на озере. Натура. Ночь. Кайнец спит, устав после труднейшего восхождения на Рутилы. Людвиг, опершись на перила, смотрит на черные воды озера. Затем подходит к деревянной лавке, на которой глубоким сном спит усталый юноша, и накрывает своим плащом. Легкое суденышко бесшумно скользит по воде. Людвиг кажется погруженным в тяжелые раздумья. Проходит несколько часов. На темном небе появляется луна. С далекого берега доносятся звуки музыки. Кайнец просыпается. Он совершенно разбит и измучен. К нему подходит король. Смотрит сурово.

Людвиг (*презрительно*). Ты храпел... (*Пытается улыбнуться*.)

Не такие стихи я хотел от тебя услышать. (*Подсказывая.*) «Если с юга поднялся ветер...» Смотри! Смотри, какая луна... мерцание и игра воды... что это тебе напоминает? Ну же! Читай!

В первый раз за все это время молодой человек отказывается.

Кайнц. Я не могу, я не чувствую этого. И не хочу превращаться в фигляра. Читать по команде. Я актер, артист...

Людвиг. Прошу тебя. Только эти строчки. Умоляю. Я тебе приказываю!

Кайнц. Я не могу. Это сильнее меня. Я выдохся. Уже целую неделю мы путешествуем... Мне кажется, что я не спал целую вечность... Я начинаю забывать...

Людвиг смотрит на Кайнца со слезами на глазах. Он понимает, что опять что-то сломалось, разрушилось навсегда. Долгожданный друг, которого он столько времени искал, снова потерян.

Людвиг. Хорошо, если вы устали, отдохните.

Сразу переходит на «вы», почти шепчет с болью в голосе. Кайнц снова бросается на лавку, так и не поняв, что в этот миг что-то навсегда умерло в душе и сердце короля.

### Сцена 79

Показания. Интерьер. День. Свидетельства все быстрее следуют одно за другим. Первым выступает директор издательства, господин Фюрст, массивный, грузный человек.

Господин Фюрст (*жестко*). Господин Кайнц заявил, будто у него были похищены письма, которые Его величество король почти ежедневно писал ему в период их недолгой дружбы. Господин Кайнц солгал! Господин Кайнц продал, и за большие деньги, письма короля, так же как полученные от него подарки. Он продал их одному моему представителю в Швейцарии. И я утверждаю, что эти письма — верное доказательство того, что Его величество король не в своем уме. И как честный гражданин, отец солдата, павшего в войне 66 года, я официально заявляю, что, если государь, который нами правит, не будет объявлен душевнобольным, я опубликую эти письма, намеренно спровоцирую скандал, равного которому наша страна еще не знала.

Крайлсхайм (*почти кричит*). Король посылал своих людей к королю Швейцарии с просьбой одолжить ему двадцать миллионов. С той же просьбой он обращался к австрийскому императору, турецкому султану и персидскому шаху.

Граф Торринг. Король пытался присвоить себе наследство своего брата Отто, опекуном которого он является и который в на-

стоящее время содержится в психиатрической лечебнице по причине умственного расстройства. Не раз Его величество король при посредничестве слуг продавал предметы и произведения искусства, которые являются собственностью государства. Вероятно, все помнят историю с торговцем, который отказался поверить Его величеству в долг и получил серебряное блюдо, цена которого во много раз превышала цену поставленного им товара. Нелишне напомнить, что товар этот представлял всего-навсего несколько отрезков черного крепа и бархата, ими король приказал завесить стены залов своих замков в знак траура по своему другу Рихарду Вагнеру.

### **Сцена 80**

Замок Герренгимзее. Натура. Интерьер. День. Пустынный парк замка. В начале аллеи стоит Елизавета. Плотную вуаль раздувает холодный ветер с озера. Великолепный фасад, кажется, уходит в самые облака. Елизавета медленно идет по посыпанной гравием дорожке, пересекает террасу, темную и блестящую от недавно прошедшего дождя, и толкает дверь, ведущую в вестибюль. Ее встречает огромный бронзовый павлин, хвост которого переливается множеством разноцветных эмалей. Шаги Елизаветы отдаются гулким эхом в пустынных залах дворца.

### **Сцена 81**

Герренгимзее. Зеркальная галерея. Интерьер. День. Бесконечная зеркальная галерея. Замок кажется нереальным, как будто его построили и населяют духи. И Елизавета сейчас тоже кажется призраком. Огромное фортепьяно, накрытое черным бархатом, напоминает катафалк. Святильники обернуты черным крепом.

### **[Сцена 82**

Замок Линдерхоф. Натура. Интерьер. День. Тучи низко нависли над горами, окружающими белый замок Линдерхоф. На фоне черных елей он кажется снежной крепостью. Так же как в Герренгимзее, Елизавета проходит по безлюдному, как будто зачарованному парку. Растерянная, ошеломленная, блуждает по пустынным и тихим залам, таким же роскошным, как в первом замке. И опять роаяль, накрытый большим черным покрывалом.]

**[Сцена 83**

Грот Венеры. Интерьер. Ночь. В Грооте Венеры, бесшумно скользя по глади озера, к Елизавете подплывает прекрасный белый лебедь, любопытный и совершенно ручной. И тут же, с легким всплеском воды, уплывает обратно.]

**Сцена 84**

Нойшванштейн. Натура. День. Так же как Герренгимзее и Линдерхоф, Нойшванштейн совершенно безлюден и кажется необитаемым. Елизавета поднимается по лестнице, любуясь стройными зубчатыми башнями и остроконечными шпилями, уходящими в облака.

**Сцена 85**

Королевские апартаменты в Нойшванштейне. Интерьер. День.  
Людвиг корчится в судорогах.

Людвиг. Я не могу ее видеть!.. Не могу ее принять!..

Людвиг бросается к окну и, прячась за шторами, пытается рассмотреть, что происходит снаружи, в саду.

**[Сцена 86**

Нойшванштейн. Натура. День. Елизавета поднимается по лестнице. На этот раз императрицу сопровождает ее придворная дама Ида Ференци.]

**Сцена 87**

Королевские покои. Интерьер. День. Людвиг отходит от окна, обращившись к Хорнигу, но говорит сам с собой.

Людвиг. Скажите ей, что я болен... Может быть, так оно и есть. Я очень страдаю... очень... Не нуждаюсь ни в чьей жалости. Людвиг пьян, давно небрит, в грязной сорочке. С ужасом смотрит на себя в зеркало.

Людвиг. Иди... Скажи ей, что я очень страдаю, что сам приеду к ней, как только мне станет лучше... Конечно, Нойшванштейн в полном ее распоряжении... Если она пожелает, может оставаться здесь сколько угодно... но я не могу ее видеть...

Людвиг снова пьет, руки трясутся. Слуга Вебер хочет ему помочь, но Людвиг грубо отталкивает его.

### Сцена 88

Зал в Нойшванштейне. Интерьер. День. Показания Вебера.

Вебер. ...а потом он начал плакать. Он выгнал нас из комнаты, но мы слышали. Он плакал и кричал: «Елизавета, Елизавета...», звал ее.

### Сцена 89

Карета Елизаветы. Интерьер. Вечер. Елизавета сидит в карете. За плотной вуалью почти не видно лица.

Голос Людвига (*за кадром*). Елизавета... Елизавета...

### Сцена 90

Охотничий домик. Интерьер. Ночь. Голый по пояс, потный, со слипшимися волосами, Людвиг безудержно хохочет, обнажая беззубый, как у старика, рот. Он играет в жмурки с конюхами и лакеями. Один из лакеев, подыгрывая себе на цитре, поет тирольскую народную песню. Одежда участников игры в полном беспорядке: расстегнутые рукава на рубашках, распушенные ремни. Кучер Миттерхоффер водит с завязанными глазами, пытаясь поймать кого-нибудь из игроков, которые подкрадываются к нему сзади и, хлопнув по спине, с хохотом убегают. Пытаясь удержать Хорнига, Миттерхоффер хватает его за рубашку, но тот вырывается, и рубашка под общий смех остается в руках у Миттерхоффера. Один из конюхов, куражась, тоже срывает с себя рубаху. Казалось бы, Миттерхоффер ничего не должен видеть из-под повязки, и все-таки ему явно удастся что-то подсмотреть. Это легко понять по тому, как целеустремленно он преследует Людвига, хочет поймать именно его. Людвиг несколько раз увертывается, и все-таки Миттерхоффер настигает его. А может быть, Людвиг и сам дает себя поймать. Миттерхоффер крепко держит его, водя рукой по лицу и как бы пытаясь угадать черты, в то время как король изо всех сил старается сдерживать смех, чтобы не выдать себя голосом. Пассы Миттерхоффера становятся все настойчивее. Хорниг смеется.

### [Сцена 91

Салон в резиденции. Интерьер. День. Министр Крайлсхайм и граф Торринг беседуют с принцем Луитпольдом.

Принц. Я готов принять регентство над Баварией, но только

после того, как вы докажете всей стране и мне лично, что король больше не может править... Несмотря на его эксцентрические выходы, чудовищные траты, замки, Людвиг все еще любим народом...

Торринг. Мы лишь хотим быть уверены, что вы поддержите нас в нужный момент.

Принц. Если вы считаете мое участие необходимым, представьте мне заключение вашего расследования. И соответствующее заключение врачей о состоянии здоровья короля.

Крайлсхайм указывает принцу на человека, которого до сих пор мы не видели в кадре. Это Гольштейн.

Крайлсхайм. Граф фон Гольштейн внес очень важный вклад в ход следствия.

Принц холодно смотрит на Гольштейна. Говорит о нем так, как будто того нет в комнате.

Принц. Бывший фаворит. Да, вы подобрали подходящего человека...]

## Сцена 92

Показания Гуддена. Профессор Гудден встает, громко читает.

Профессор Гудден. В результате проведенной медицинской экспертизы комиссия врачей пришла к следующему заключению.

## Сцена 93

Комната Людвиг в Нойшванштейне. Интерьер. Ночь.

Голос Гуддена (*за кадром*). У Его величества последняя стадия психического заболевания, симптомы которого хорошо знакомы специалистам,—паранойя. И поскольку это болезнь воли, она мешает государю осуществлять правление государством. Болезнь эта неизлечима.

В то время как Гудден продолжает за кадром давать показания, начатые в предыдущей сцене, мы видим короля, совершенно убитого вестью, которую принес ему Остерхольцер. Юноша стоит перед королем, запыхавшийся, насквозь промокший. Вебер и Майер, помогающие королю одеваться, обмениваются испуганными взглядами.

Людвиг (*медленно, тихо*). Фон Гольштейн... ты сказал, фон Гольштейн... А кто еще с ним?

Остерхольцер. Я узнал министра Крайлсхайма... профессора Гуддена, Гессельшверда...

Внезапно впад в ярость, Людвиг начинает кричать.

Людвиг (*кричит*). Чего они хотят?.. Я их всех арестую. Вебер! Хочу, чтобы их запороли до смерти. Я прикажу выколоть им глаза, расстрелять. Я сам это сделаю, своими собственными руками. Я хочу это сделать сам! Скорее! Зовите стражу! Прикажите их арестовать!

#### Сцена 94

Площадка перед замком Нойшванштейн. Натура. Ночь. Дождь. Когда три черные кареты под проливным дождем останавливаются на площадке, ворота замка оказываются закрытыми. Из сторожевой будки выходит солдат. Целится.

Солдат. Руки вверх!

Члены комиссии один за другим выходят из кареты под дождь. Напуганные этим неожиданным приемом, они жмутся друг к другу, а их сдвинутые зонтики образуют черный блестящий купол. Крайлсхайм делает попытку приблизиться, но солдат его останавливает.

Солдат. Еще шаг, и я стреляю!

Крайлсхайм благодарно отступает назад. И, лишь почувствовав себя среди своих, вновь обретает смелость.

Сержант. Что вам нужно?

Крайлсхайм. Нам поручено препроводить короля в замок Берг. Его величество был низложен Государственным советом, и Его королевское высочество принц Луитпольд вступил в регентство. Прикажите солдатам сложить оружие и открыть ворота.

Сержант. Мы имеем приказ короля стрелять в каждого, кто попытается приблизиться.

Крайлсхайм. У меня документ, в котором король объявлен душевнобольным, и я имею полномочия зачитать вам его.

Крайлсхайм делает шаг в сторону ворот. И сразу тишину ночи разрывает звук выстрела. Крайлсхайм испуганно отступает назад.

Голос Дуркхейма (*за кадром*). Мы не можем нарушить приказ Его величества короля. Сдайте оружие.

Гольштейн порывисто оборачивается и с ненавистью смотрит на Дуркхейма, который стоит по стойке «смирно», невозмутимо глядя прямо перед собой, мимо Гольштейна.

#### Сцена 95

Комната Людвига в Нойшванштейне. Интерьер. Ночь.

Вебер. Они их арестовали...

Вебер взволнован и возбужден.



Л ю д в и г (*задыхаясь*). Эй, Майер! Дай мне ключи от башни. Быстрее! Если будет нужно, мы поднимемся туда. Там я смогу лучше защищаться... или брошусь вниз, если они попробуют меня взять. (*С нервной дрожью.*) И все. Пусть не надеются превратить меня в живого мертвеца, как моего брата. Живым я им не дамся.

Людвиг все так же возбужден. Он безостановочно кружит по комнате, наливает себе шампанское. Прежде чем он «сломается» в разговоре с Дуркхеймом, он должен производить впечатление человека, активно участвующего в происходящих событиях. Вебер и Майер тоже во власти этой иллюзии, но поведение Людвига и дальнейшее развитие событий делают их осторожнее.

Л ю д в и г (*Майеру*). Скорее. Ключ.

Вебер и Майер обмениваются многозначительным взглядом.

М а й е р. У нас его нет.

Л ю д в и г (*истерически кричит*). Найди! Ты должен найти его! Скорее!

И Людвиг швыряет в Майера бокал. Тот поспешно выскакивает из комнаты, а Людвиг пьет шампанское прямо из бутылки. Майер снова появляется на пороге комнаты и объявляет.

М а й е р. Полковник Дуркхейм...

Дуркхейм появляется на пороге. Людвиг идет ему навстречу, протягивая руки.

Л ю д в и г. Дуркхейм! Я приказал арестовать заговорщиков...

Д у р к х е й м (*быстро, серьезно*). Я одобряю действия Вашего величества. Но Государственный совет принял решение... Теперь надо поднять народ против этого решения. Мы немедленно переправим Ваше величество в Мюнхен. Я думаю, мы можем положиться на армию. Ваше величество обратится к солдатам и офицерам... Что-то в выражении лица Людвига настораживает Дуркхейма. Он умолкает на мгновение и тут же начинает говорить снова, но более решительно.

Д у р к х е й м. Ваше величество, мы не можем терять ни минуты. Мы должны добраться до Мюнхена раньше, чем...

Людвиг берет бутылку. Собирается выпить и испуганно отставляет ее, как нашкодивший и застигнутый врасплох школьник. Движения вновь становятся вялыми. Людвиг с обиженным выражением лица садится в кресло.

Л ю д в и г. В Мюнхен? И восьмерке слонов не затащить меня в этот отвратительный город, который я ненавижу.

Дуркхейм смотрит на Людвига. Понимает, что поддался несбыточным надеждам. Вздыхает. Опускает голову.

Д у р к х е й м. Ваше величество, это единственная надежда на

спасение. (*Подходит к Людвигу, пристально смотрит на него.*) Если только Ваше величество не решит эмигрировать. Мы можем попытаться уехать в Тироль. За границу. Правда, потом будет трудно вернуться назад. Но я думаю, что армия, народ придут на помощь Вашему величеству.

Людвиг (*тем же тоном капризного ребенка*). Нет, нет, нет!

Людвиг встает, теперь уже в открытую, без всякого стеснения берет бутылку и снова пьет прямо из горлышка, не обращая внимания на бокал, который ему протягивает Вебер.

Дуркхейм (*холодно*). Ваше величество предпочитает эмиграцию? Готов помочь и в этом.

Людвиг (*раздраженно*). У меня нет никакого желания путешествовать. И потом, что я буду делать в Тироле? И когда только они все оставят меня в покое! (*Жалобно-плаксиво.*) Дуркхейм! Скажи им, чтобы они оставили меня в покое.

Снова садится в кресло, его глаза полны слез. Дуркхейм смотрит на него. Чувство жалости берет верх над досадой и разочарованием.

Дуркхейм (*вполголоса, подавленно*). Я всегда старался быть полезным Вашему величеству. Мне это не удавалось раньше. Не удастся и теперь...

Людвиг (*быстро взглянув на него*). Вы можете помочь мне. И очень!

Людвиг делает знак Дуркхейму подойти поближе. Дуркхейм наклоняется к нему.

Людвиг (*тихо*). Мне нужен яд... достань мне яду...

Людвиг говорит это, подмигивая, с лукавым выражением лица, как будто приглашает поозорничать вместе с ним или предаться тайному пороку. Особенно сильное впечатление на Дуркхейма производит безумный взгляд короля.

Людвиг (*опять жалобным тоном*). Достаточно пойти в аптеку Кемптона. Только немедленно.

Дуркхейм. Ваше величество, я здесь для того, чтобы спасти вас, а не для того, чтобы помочь вам умереть.

Дуркхейм встает. Теперь и у него глаза блестят от слез.

## Сцена 96

Зал в подвальном помещении замка Нойшванштейн. Интерьер. Ночь. Члены комиссии в подвале, под охраной двух вооруженных часовых у дверей.

Гольштейн (*громко, с раздражением одному из часовых*). Приказываю вам передать мое послание первому министру, а заодно узнать, сообщили ли в центр об этом произволе!

Гольштейн умолкает, но тут же начинает говорить снова, иным, более твердым, командным голосом.

Гольштейн. Полковник Дуркхейм... Надеюсь, вы отдаете себе отчет в том, какую ответственность взяли на себя и какие необратимые последствия будут иметь для вас ваши действия. Не удосужившись даже взглянуть на наши мандаты, вы допустили, что барон Крайлсхайм, министр иностранных дел, граф Торринг...

И Гольштейн показывает на товарищевой по заключению Дуркхейму, который в сопровождении двух офицеров входит в комнату. У Дуркхейма трагическое, замкнутое выражение лица. Он отстегивает шпагу и кладет ее на стол, стоящий в комнате.

Дуркхейм (*Гольштейну*). Исполняйте свой долг. (*Опуская глаза.*) Только разрешите дать вам один совет: будьте осторожны. Его величество король нуждается в защите от самого себя.

### Сцена 97

Покои Людвига в Нойшванштейне. Интерьер. Ночь. Людвиг все так же сидит в своем кресле, неподвижно глядя прямо перед собой. Вебер, которому пришлось быть свидетелем событий, слишком значительных для его скромных умственных способностей, никак не может прийти в себя от испуга. Стоя у столика с бутылками, он растерянно озирается по сторонам и поминутно спрашивает.

Вебер. А теперь? Что же теперь будет, Ваше величество? Что они предпримут теперь?

Людвиг вздрагивает, смотрит на Вебера отсутствующим взглядом.

Людвиг. Ты веришь в бессмертие души, Вебер?

Вопрос еще больше пугает Вебера, который уже и так чувствует себя втянутым в эту смертоносную кампанию.

Вебер (*испуганно*). Да, Ваше величество. Да. Но...

Людвиг (*все так же не обращая внимания на ужас Вебера*). И я. Я тоже верю в бессмертие души и в Божью милость. Я очень много читал о материализме. Человеку этого мало. Он стремится к возвышенному и не хочет быть низведен до уровня животного.

Людвиг качает головой. Постепенно приходит в себя. Только сейчас замечает подавленное состояние Вебера. Его бледность. Встает.

Людвиг. Ты единственный, кто остался верен мне до конца... и ты еще сможешь мне, ведь правда? Даже если Майер меня предал.

Вебер (*бормочет*). Ваше величество...

Людвиг быстро подходит к ящику, открывает его, достает мешочек с монетами.

Людвиг. Держи... тем более что мне они больше не понадобятся.

Отдает ему также заколку, усыпанную бриллиантами и сапфирами.

Людвиг. И это тоже. Я напишу письмо. Если, в случае моей смерти, булавку придется вернуть в королевскую сокровищницу, они заплатят тебе 25 000 марок.

Вебер слишком напуган, чтобы радоваться таким ценным подаркам. Принимает их дрожащими руками.

Голос Майера (*за кадром*). Ваше величество, я достал ключи от башни!

Людвиг порывисто оборачивается с возгласом облегчения. Бежит навстречу Майеру, как навстречу своему спасению.

Людвиг. Майер! А ведь я усомнился в тебе...

Людвиг хватается за ключ из рук Майера и тут же убегает. Майер и Вебер, который так и стоит, прижимая к груди подарки Людвига, обмениваются многозначительными взглядами.

## Сцена 98

Коридор и лестница в Нойшванштейне. Интерьер. Ночь. Людвиг стремительно выбегает из комнаты, бежит по проходу, в который выходит дверь на лестницу. Наконец добирается до нее, торопливо вставляет ключ в замочную скважину, и после нескольких поворотов тяжелая дверь открывается. Винтовая лестница уходит наверх, в темноту. Людвиг возвращается, берет лампу и начинает подниматься. Поднимается все выше. Кажется, что лестница никогда не кончится. Смотрит в окно на расстилающиеся перед ним просторы Нойшванштейна. Вот наконец и последний пролет. Король внезапно останавливается. Наверху лестницы его уже ждут. Это солдаты и санитары. Слабый свет лампы освещает их лица. Людвиг бросается бежать обратно, вниз. Ударяется плечом, роняет лампу. Последний марш бежит в темноте, ориентируясь по слабому свету, идущему из коридора. Добегает до двери. Здесь его останавливают несколько сильных рук. Как по волшебству, перед ним вырастает внушительная фигура профессора Гуддена.

Гудден. Ваше величество, никогда еще мне не приходилось исполнять столь тягостного и неприятного поручения. Четыре врача высказали мнение о состоянии здоровья Вашего величества, и принц Луитпольд назначен регентом. У меня приказ препроводить Ваше величество сегодня ночью в замок Берг.

**[Сцена 99**

Путешествие в Берг. Ночь. Проливной дождь. Три черные кареты направляются в сторону замка Берг. Во второй карете сидят Людвиг, Гудден и санитар. Король кажется совершенно спокойным.

Неожиданно, обернувшись к доктору Гуддену, он говорит:

Людвиг. Как же вы могли прийти к заключению о состоянии моего здоровья, если вы меня даже не видели?

Гудден. В этом не было необходимости, Ваше величество... Мы располагали множеством фактов, обширной документацией.

Людвиг. Неужели? Хотя конечно, принц Луитпольд подготовил все хорошо и обстоятельно. Только в этом не было нужды. Ему достаточно было сказать лишь слово, я бы добровольно отрекся и уехал за границу. Как вы думаете, сколько продлится лечение?

Гудден. Ваше величество, вы знаете, что в соответствии с нашей конституцией, если король в силу каких-либо причин не может править больше года, в стране устанавливается регентство.

Людвиг. Это слишком долгий срок. Столько времени не требуется.]

**Сцена 100**

Замок Берг. Натура. День. В полдень кареты подъезжают к воротам замка Берг. Сержант Зауэр подходит к дверце кареты. Людвиг дружески его приветствует. Сержант отдает честь.

**Сцена 101**

Замок Берг. Интерьер. В сопровождении доктора Гуддена, санитаров и офицеров дворцовой охраны Людвиг идет по комнатам дворца, иногда останавливается, рассматривает мебель, обстановку и т. д.

**Сцена 102**

Апартаменты Людвиг в замке Берг. Интерьер. День. В сопровождении профессора Гуддена и доктора Мюллера Людвиг входит в свои апартаменты. Первая комната — небольшая гостиная, в которой накрыт стол, и смежная с ней спальня — по сути, это одна большая комната, разгороженная перегородкой.

Голос Гуддена (*за кадром*). Теперь Вашему величеству следует перекусить...

Людвиг стоит у накрытого стола. Ни ножей, ни вилок. Только ложки и вилочка для фруктов. Людвиг трогает приборы рукой.

Людвиг (*вяло*). А что, по-вашему, я должен есть?

Гудден. Все что пожелаете, Ваше величество.

Людвиг (*с легкой иронией*). Довольно странные приборы. Нет ножей и только одна вилка для фруктов...

Усталым жестом Людвиг смешивает приборы на столе.

Людвиг (*устало и безразлично*). Я не голоден. И хочу спать. Разбудите меня ночью. Сначала я погуляю, а потом поем.

Гудден. С сегодняшнего дня Ваше величество будет вести более размеренный образ жизни. Спать ночью... питаться в установленные часы... Что касается прогулок... Потом посмотрим... Скоро... Я сам буду просить разрешения... Скоро... Очень скоро.

Людвиг подходит к окну, отдергивает штору и сразу опускает.

Людвиг (*послушно*). Понимаю. (*Пауза.*) Теперь я бы хотел отдохнуть... и побыть один. (*Кротко.*) Это возможно?

Гудден кивает. Делает знак другому врачу. Людвиг вежливо кланяется. Затем возвращается к окну. Снова отодвигает штору, видит серое небо, дождь. Оглядывается, услышав скрежет засова запираемой снаружи двери. Людвиг крадучись подходит к двери. На этот раз его внимание привлек какой-то новый, не совсем понятный звук. Людвиг присматривается повнимательнее и обнаруживает, что в двери есть глазок. Взгляд Людвига встречается со взглядом санитара, который следит за пленником снаружи.

### Сцена 103

Салон в замке Берг. Интерьер. День.

Гудден. Он по-королевски вежлив и воспитан. И абсолютно послушен. Никаких признаков беспокойства... Ответы всегда разумные.

Теперь мы видим, что собеседник Гуддена — Гольштейн, который сидит в большом кресле у окна.

Гудден. По правде сказать, я не вижу причин отказывать Его величеству в единственной просьбе, на которой он настаивает, — гулять в парке.

Гольштейн. Под таким дождем! Уж не говоря обо всем остальном, мне кажется, врач, отказывая в прогулке под дождем, не должен испытывать никаких затруднений...

Гудден. Его величество обладает отменным здоровьем. Конечно, я посоветую ему дождаться лучшей погоды... но необходимость отказывать... Я готов сам сопровождать его, чтобы только не перечить. Да, я сам буду его сопровождать.

Гольштейн иронически улыбается.

Гольштейн. Вижу, что и вы, профессор, не избежали его чар. Будьте осторожны, прошу вас.

Гольштейн смеется и смотрит на дождь, который продолжает лить как из ведра. На фоне шума дождя начинает звучать голос Людвига.

Людви́г (*голос за кадром*). ...дождь, так же как ночь, помогает мне слышать тишину. Ночь... Нет ничего прекраснее ночи...

### Сцена 104

Парк в замке Берг. Натура. Сумерки. В темных тяжелых плащах, с зонтиками, Людвиг и Гудден идут под дождем. Людвиг всматривается в серое небо, по которому плывут первые ночные тени.

Людви́г. Говорят, что культ ночи... луны... это материнский миф. А культ солнца, вообще дня... мужской миф... И все-таки именно ночь, таинственная и грандиозная, всегда казалась мне царством силы и разума, обителью героев.

Людви́г оборачивается к Гуддену.

Людви́г (*вежливо улыбаясь*). Бедный доктор Гудден. Вынужден изучать меня с утра до вечера и с вечера до утра. (*Вздыхает.*) А я — загадка. И хочу остаться загадкой не только для других, но и для себя самого.

Дождь усиливается, но Людвиг не обращает на него внимания. Он продолжает гулять, и Гудден идет вместе с ним. Их темные силуэты постепенно исчезают среди деревьев.

### Сцена 105

Натура. Замок Берг. Ночь. Мюллер говорит (а вернее, кричит) двум офицерам.

Мюллер. Доктор Гудден сказал, что они выйдут не больше чем на час...

Офицер. Они ушли в шесть...

Гольштейн, явно нервничая, отдает приказ офицерам.

Гольштейн. Отправляйтесь на поиски. Они шли по тропинке вдоль озера. Возьмите факелы! Кто был с ними?

Мюллер. Они одни. Профессор Гудден не хотел, чтобы их сопровождали санитары. Его величество казался очень спокойным.

Гольштейн (*кричит*). Я, что ли, должен объяснять вам, что сумасшедшие очень хитрые?

### Сцена 106

Реплики следуют одна за другой.

Солдат. Возьмите факелы. Граф Гольштейн приказал всем искать короля. Прочешите парк.

Офицер (*кричит*). Разойдитесь по двое!

Ординарец. Когда вы их найдете, один из вас бегом вернется в замок, чтобы предупредить...

Другой ординарец. Вы — к лесу!

Егерь. Вы — вдоль озера!

### Сцена 107

Гольштейн в черном блестящем плаще. Рядом с ним Мюллер, он очень бледен, и несколько солдат.

Гольштейн. Немедленно телеграфируйте в Мюнхен, что король пропал. Я тоже отправляюсь на поиски. Если я найду их, то выстрелю в воздух.

### Сцена 108

Замок Берг. Парк. Натура. Ночь. Парк светится огнями близких и далеких факелов. Слышны перекликающиеся голоса. Эта сцена, неоднократно перебиваясь другими, повторяется снова и снова.

### Сцена 109

...стучат телеграфные аппараты.

Голос телеграфиста (*за кадром*). Для господина министра Крайлсхайма. Его величество король и профессор Гудден, которые вышли вечером прогуляться по парку, до сих пор не вернулись. Их ищут.

### Сцена 110

Крики в парке. Лай собак. На эти звуки накладывается непрерывный стук телеграфа.

Голос другого телеграфиста (*за кадром*). Регент, принц Луитпольд, предупрежден.



### Сцена 111

Тревожный ночной поиск продолжается под непрерывный и настойчивый стук телеграфного аппарата. Фонари и факелы крошечными огненными точками высвечивают кусты, водоемы, огромные вековые деревья, пристань... Под дождем эти мерцающие вспышки кажутся блуждающими огнями, как на картинах романтиков. Голоса, перекрытые шумом дождя, почти неразличимы.

Голос телеграфиста (*за кадром*). Пока никаких новостей. Поиски продолжаются.

### Сцена 112

Комната телеграфиста в замке Берг. Интерьер. Ночь. Мюллер стоит рядом с телеграфистом и с тревогой ждет ответа. Телеграф продолжает отбивать бумажную ленту, которая разворачивается у него на глазах. Неожиданно раздается револьверный выстрел. И сразу вслед за ним второй. Мюллер и телеграфист в испуге оборачиваются к окну.

### Сцена 113

Замок Берг. Парк. Natura. Ночь. Слуги и солдаты бегут к озеру, с которого раздался выстрел. Гольштейн все еще держит в руках пистолет. Он стоит на берегу озера, указывая на какой-то темный предмет, виднеющийся на поверхности воды в нескольких метрах от берега. Солдат бросается в воду и выносит тяжелое черное пальто. Гольштейн рассматривает его при свете факела. Отдает приказ.

Гольштейн. Возьмите лодку! Скорее...

Несколько слуг бегут на пристань. Две лодки отчаливают от берега и вскоре достигают того места, где Гольштейн заметил пальто короля. Лодки опасно накрениются, так как гребцы, сбившись к одному борту и приблизив фонари к самой воде, вглядываются в темноту. И вот луч одного из фонарей случайно падает на какое-то студенистое пятно, белеющее на поверхности воды. Гребец всматривается в это странное пятно, направив на него луч света: мертвое лицо доктора Гуддена запрокинуто вверх, к небу. Человек поднимает фонарь и замечает невдалеке другую темную массу, которая покачивается на поверхности воды. Он встает в лодке, размахивая фонарем, как сигнальным флагом.

Гребец. Мы нашли их.

Факелы на берегу озера образуют как бы светящийся в темноте остров.

Второй гребец. Осторожнее.

Третий гребец. Шест... Возьмите шест.

Две лодки сближаются. Тело Людвига поднимают на борт лодки первым. Мокрые волосы слиплись на лбу, который уже покрывает мертвенная бледность. И сразу вслед за ним поднимают тело доктора. Берег недалеко. Обе лодки подплывают к берегу почти одновременно. Здесь в окружении солдат дворцовой охраны и слуг их ждет Гольштейн. Мюллер в тяжелом плаще и с зонтиком стоит тут же. Оба тела выносят на берег и кладут на землю, мокрую от дождя. Факелы отбрасывают красноватые отсветы на их безжизненные, обескровленные лица. Гольштейн бесстрастно их разглядывает.

Гольштейн. Король решил покончить с собой, и, чтобы сделать это, ему пришлось убить доктора Гуддена...

#### [Сцена 114]

Спальня Елизаветы в Поссенхоффене. Интерьер. Рассвет.

Голос Гольштейна (*за кадром*). Очевидно, усыпив бдительность врача, король бросился в воду. Пытаясь спасти его, профессор Гудден последовал за ним. Это доказывает тот факт, что король сбросил пальто, стеснявшее его в движениях, которое и было найдено на берегу...

Бледная, с широко открытыми глазами, Елизавета молча слушает.  
По ее лицу текут слезы.

Елизавета (*внезапно кричит*). Людвиг умер? Людвиг умер? Умер... умер... Если бы они были добрее к нему, этого бы не произошло.

Ее начинает бить дрожь. Плач переходит в рыдания. Елизавета истерически кричит:

Елизавета. Его убили! Предатели! Убийцы! Убийцы! Убийцы!]

#### [Сцена 115]

Комната в замке Берг. Интерьер. День. Продолжает звучать крик

Елизаветы: «Убийцы! Убийцы! Предатели! Убийцы!»

Экран совершенно черный, и в нем, как крошечная звездочка, светится отверстие. Но вот камера отъезжает, и мы обнаруживаем, что

это старый слуга рассматривает на свет черное пальто короля. Двое молодых слуг помогают ему его чистить.

Старый слуга. А куда же девались жилет, пиджак, рубашка, которые были на Его величестве во время его последней прогулки?

Более молодой слуга. Понятия не имею. Но говорят, все увезли. Наверно, в Мюнхен.

Старый слуга. Вот. А пальто они забыли уничтожить.

Старый слуга снова поднимает и расправляет пальто.

Голос молодого слуги (*за кадром*). Кто?

Старый слуга. Те, кто убили короля. Выстрелили прямо в сердце и убили наповал. Тело слишком недолго пробыло в воде, и дырочка от выстрела не успела затянуться. Один-единственный выстрел. И все.

Голос молодого слуги (*за кадром*). А кто его убил? Профессор Гудден?

Темная ткань вновь начинает медленно подниматься, пока не затягивает весь экран.

Голос старого слуги (*за кадром*). Врач? Нет. Он — нет, бедняга. Может быть, король действительно вошел в воду, решив покончить с собой... а доктор бросился вслед за ним, чтобы спасти, как они говорят... Или, может быть, они утопили его уже после того, как бросили в воду труп короля. Точно одно. Король был убит из огнестрельного оружия. А как это произошло, мы никогда не узнаем. Был только один свидетель... Убийца. А он, будьте уверены, унесет свою тайну в могилу. Но улика против него осталась: вот эта маленькая дырочка... через которую пробьется свет истины...]



## Говорит Хельмут Бергер

Мы снимали «Людвига». Он всей тяжестью лег на мои плечи. Это был мой фильм, и я это сознавал. И говорил себе: «Если не получится, я сам буду виноват». Подготовительный период продолжался два месяца. Я прочел массу книг, хотя, будучи австрийцем, знал все это чуть ли не наизусть еще со школьной скамьи. Мы работали полгода: с 29 января по июнь 1972 года. Съемки начались в Бад-Ишле, недалеко от Зальцбурга, с эпизода в манеже. Конечно, это совпадение случайное, но в этих местах я родился. Снимали мы в хронологической последовательности. Сцену коронации пришлось снимать на студии, в «Чинечитта», так как здание королевской резиденции в Мюнхене не сохранилось. Под конец мы все страшно вымотались, устали. Висконти хотел выпустить в прокат четырехчасовую версию фильма, но во время монтажа он заболел, и продюсеры ее сократили. Кроме того, в фильм включили музыкальное сопровождение, а Висконти представлял себе эту историю на фоне австрийской зимы с ее снежным безмолвием и тишиной ледяных гор.

Изменений внешности я добивался с помощью грима, но происходили и естественные, физические изменения. По ходу действия я все больше дряхлел, опускался, сходил с ума. Фильм как бы шел по пятам за моим нарастающим безумием. И наконец настал день, когда Висконти не смог больше снимать: я сходил с ума слишком быстро, забегая на две сцены вперед. И тогда он сказал мне: «Тормози!», потому что я заучивал свои тексты заранее. И мне пришлось обуздывать себя, как норовистую, закусившую удила лошадь.

**Энрико Медіоли**

## **ЛЮДВИГ, ИЛИ ОБ ОДИНОЧЕСТВЕ**

Корона и скипетр не могут защитить Людвига, так же как безграничная власть не может защитить фон Эссенбеков из «Гибели богов», а талант — знаменитого музыканта, профессора Ашенбаха из «Смерти в Венеции». И вновь в «германской» трилогии Висконти боги гибнут по воле рока, не выдержав крушения своих надежд. Людвиг наказан за веру в людей, за восторженную любовь к жизни, за свою наивность. Красивый, необычайно одаренный, счастливый избранник судьбы — его нельзя изменить, его можно только разрушить, и жизнь делает свое дело. На этот раз Висконти не нужны ни Томас Манн, ни Достоевский, ни Шекспир, ни греки. Он обращается к самой истории, к историческому персонажу, сделав из него героя трагедии, создав портрет разочарованного, фатально одинокого человека. Трагедия вполне бытовая, обыденная и «современная», хотя место действия — замки и королевские покои, а персонажи — министры и прелаты, королевы и императрицы. Для автора этой «winter tale»<sup>1</sup> важнее всего анатомия души разочарованного человека. О великих событиях, которые происходят в эпоху правления Людвига, мы узнаем лишь отраженно, они остаются как бы за кадром. Мы не присутствуем при парламентских дебатах, не видим полей сражений. Почти вся история развивается в замкнутом пространстве, в интерьерах больших залов, переходящих в анфиладу других больших залов, окна которых задернуты шторами, а стены обиты штофом или деревом, в фантастических пейзажах с замками Виттельсбахов, построенных Людвигом. Именно здесь, в причудливых залах замка Нойшванштейн, в зеркальных галереях Герренхимзее, в гротах Линдерхофа, как внутри гигантской черепной коробки, копится груз обманов, предательств и обид: Людвиг познает коварство Елизаветы, мелочность Вагнера, ничтожество Кайнца. Здесь же его ждет самое большое разочарование — разочарование в самом себе: он не может побороть искушения. И тогда он обрекает

<sup>1</sup> Зимняя сказка (англ.).

себя на добровольное затворничество в обществе лакеев и слуг, которое, будучи соответствующим образом истолковано, выдается за безумие.

Для Людвиг у Висконти (а может быть, для любого человека?) нет спасения, нет надежды, и режиссер сразу дает это почувствовать, когда вслед за радостным и светлым днем коронации действие вдруг переносится в ночной Нойшванштейн. Эта сцена, как и для Ричарда II в Помфрете, означает начало конца, и с первых же кадров зрителю должно быть ясно, что надежд на спасение нет. Заранее зная финал, он будет наблюдать за тем, как Людвиг предается несбыточным мечтам о любви и дружбе. Кроме того, Висконти знакомит нас с судьбами других персонажей, которым предстоит пережить Людвиг, чей век не укладывается в рамки рассказанной истории. Например, смерть Елизаветы: это видение почти сразу перебивается веселой музыкой Оффенбаха, но зритель уже предупрежден.

Людвиг гибнет как человек и как король, потому что слишком слаб, чист и доверчив. Но трагедия Людвиг не только в этом. Висконти дает нам понять, что король Баварии — последний великий поэт и мечтатель, подаривший людям не только сказочные замки, но и музыку Вагнера. Если бы Людвиг не открыл Вагнера, не было бы ни «Мейстерзингеров», ни «Парсифаля», ни тетралогии. Всем этим человечество обязано Людвигу. И вполне возможно, что неизвестные до сих пор тринадцать тактов Вагнера, которые звучат в начале и в конце фильма, запоздалое, а может быть, и единственное сохранившееся свидетельство благодарности великого музыканта своему другу и покровителю.





• Семейный портрет в интерьере



## **Я РАССКАЗЫВАЮ ЭТИ ИСТОРИИ КАК РАССКАЗАЛ БЫ РЕКВИЕМ...**

Этот фильм — история интеллектуала моего поколения; разочаровавшись в своей эпохе, он вступает в острейший конфликт с поколением сегодняшним и в результате получает рану, которая оказывается смертельной.

Профессор коллекционирует conversation pieces: английские картины XVIII века, изображающие аристократические и буржуазные семейства с детишками, прислугой и комнатными собачками. На них красивые, элегантные, очаровательные люди, чьи страсти и пороки вопреки статичности картин вызывают к нашему воображению. Этот фильм, по существу, и есть conversation piece — портрет одной семьи. На мой взгляд, лучшей в фильме является финальная сцена, в которой за одним столом собираются все действующие лица. Она позволяет им высказать друг другу самые ужасные истины: conversation piece становится здесь изображением трагической трапезы.

Я хотел выразить следующее: если пожилой человек попытается сблизиться с молодыми людьми, обращаясь с ними как с детьми, из этого ничего не выйдет — они никогда не поймут друг друга. В определенный момент Лиетта спрашивает Профессора: «Интересно, каким вы были в молодости? Не таким, как мы?.. Что же вы делали?» И он отвечает: «Много чего я делал. Учился, путешествовал, был женат, воевал. Потом жена ушла. А когда у меня появилось время, чтобы оглядеться вокруг, я увидел, что нахожусь среди людей, с которыми меня совершенно ничего не связывает».

Действительно, он страдает от одиночества и понимает, что совершил ошибку. Он уходит в себя, потому что боится, как бы чужие проблемы не стали для него личными проблемами и в конце концов не поглотили его. Он предпочитает заниматься творениями человеческих рук, а не самими людьми.

Я вложил в уста Профессора эту фразу, потому что эпилог его жизни трагичен. Моему герою так и не удастся понять смысла происходящих вокруг событий. Когда Конрад, самый испорченный из трех молодых людей, искупает свою вину, сообщая властям о гото-

вящемся фашистском заговоре, организованном мужем Бьянки Брумонта, промышленником крайне правых убеждений, Профессор ничего не понимает, поскольку в глубине души не верит в существование фашистской угрозы. Он не оказывает Конраду ни малейшей помощи, хотя тот так рассчитывал если не на доверие Профессора, то хотя бы на поддержку с его стороны. То же самое мы видим и в финале. Конрада убивают фашисты, Профессор не может до конца в это поверить и лишь замыкается в своей скорби.

С одной стороны, пожилые люди, их искушение уйти от жизни, которая отныне не таит в себе никаких иллюзий, желание укрыться в мире воспоминаний, оградить себя накопленным запасом знаний, который уже не может расти; с другой — молодежь, ее жизненная сила, сопряженная с иррациональностью, решимостью ни во что не верить и стремлением отбросить все, что существовало до нее. Молодежь и ее очарование.

Речь не идет об автобиографическом фильме. Главный герой картины не любит людей, не выносит шума, создаваемого другими людьми, и живет в полной тишине. Это эгоист, коллекционер-маньяк. Он несомненно виновен, потому что отказывается признать преобладающее значение людей и их отношений над созданными ими вещами. Я не являюсь эгоистом в такой степени, как мой герой, и неоднократно помогал молодым — советами, а иногда и материально. Я окружен друзьями и люблю общество. На примере персонажа, которого играет Берт Ланкастер, я хотел показать жизненную позицию, степень ответственности, дерзкие устремления и поражения интеллектуалов моего поколения. Это метафорическое выражение определенного состояния культуры. На примере персонажа я хотел показать на экране определенный момент существования класса, к которому, если хотите, принадлежу и я. Но на этом сходство кончается. Мне кажется, что-то рассказать можно только на основе собственного опыта. Гюстав Флобер и его выражение «Мадам Бовари — это я» свидетельствуют именно об этом.

В своих фильмах я часто рассказываю историю семьи, историю ее саморазрушения и разложения («Леопард», «Гибель богов» и т. д.). Я рассказываю эти истории так, как рассказал бы Реквием, потому что считаю более правильным и своевременным рассказывать трагедии. Человеческие конфликты в моих фильмах достигают наивысшего накала.

Персонажи фильмов — по своей воле или вынуждаемые обстоятельствами — в конце концов оказываются наедине с самими собой. Им недостает защищенности, которую человеку может дать любовь или семья; привилегии власти или богатства не способны их защитить. Они одиноки и не надеются изменить что-либо в сложив-

шейся ситуации. Но чаще всего у них нет ни желания, ни воли что-либо менять.

Меня называли декадентом. Я, подобно Томасу Манну, весьма склонен к декадансу. Я пропитан декадансом. Манн — декадент от немецкой культуры, я — декадент от культуры итальянской. Более всего меня всегда интересовало исследование «больного» общества.

Я сознательно отказался от съемок в естественных интерьерах, хотя ничего не было проще. С балкона профессорской квартиры видна панорама Рима — крыши, купола, памятники. Я не хотел, чтобы художник Марио Гарбульо сделал точную копию какого-либо места. Я предпочитал свободную композицию из элементов римского барокко (как, например, фасад палаццо Фальконьери). Результатом явилась очевидная фальсификация, почти магическое изображение ложного, фальшивого мира, составленного из абсолютно подлинных деталей.

1975

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

### Сцена I

Название фильма, титры

Белый экран. Резкий скрипучий звук. Слева направо по экрану, как бы в унисон с вибрирующим звуком, скользит легкая точка, вырисовывающая кривую. Вскоре к скрипу присоединяется звук затрудненного дыхания и шепот: «Постарайтесь не дышать... вот так...» Мучительное дыхание замирает. Скрип становится резче, а точка все движется по экрану, выписывая зигзаги. Дойдя до правого края экрана, она застывает на месте. Звук становится оглушительным, а экран покрывается цветными пятнами. В центре экрана в металлической рамке лупы ярко-голубой круг, испещренный легким черным рисунком — неровным, как зубцы кардиограммы.

Голос Профессора (*за кадром*). Изумительно, ничего не скажешь.

Конец титров

### Сцена 2

Гостиная в доме Профессора. Интерьер. День. Круг лупы движется, выхватывая все новые детали (первой была часть широкой шелковой женской юбки) картины, относящейся к началу XVIII века. Всю картину (портрет дамы, сидящей в саду в окружении семьи и друзей дома) мы видим со стороны. Профессор, положив картину на письменный стол, внимательно разглядывает ее через лупу. Профессору лет шестьдесят, на нем старый темный костюм, карманы которого набиты всякими бумагами. Подняв очки на лоб, он со вздохом переводит взгляд на двух молодых торговцев антиквариатом, стоящих рядом и внимательно следящих за реакцией профессора.

Профессор. Да... конечно...

Перед нами гостиная богатого дома, в котором живет в одиночестве человек, не признающий ничего, кроме своих книг и картин. Книги

© “Il gruppo di famiglia in un interno” di Luchino Visconti. Cappelli Editore. Bologna, 1975

и картины заполнили здесь все пространство, они громоздятся даже на диванах.

Бьянка (женщина лет сорока пяти, выглядящая много моложе и очень элегантная) пристроилась на самом краешке кресла, сиденье которого занято двумя стопками книг.

Профессор (как и мы) уверен, что синьора пришла вместе с антикварами, и, оценивая картину, обращается не только к молодым людям, но и к ней. Только сейчас он замечает книги на кресле и спешит убрать их, чтобы посетительница могла сесть поудобнее.

Профессор. О, простите...

Бьянка (*вставая и закуривая сигарету*). Ради Бога, не беспокойтесь. Лучше уж, если позволите, я взгляну пока на веранду...

С этими словами она кивает в сторону веранды, находящейся в глубине большого кабинета-библиотеки, который примыкает к гостиной.

Профессор. Пожалуйста. Только не обращайтесь внимания на беспорядок... впрочем, он более кажущийся, чем...

Профессор хочет проводить синьору в кабинет, но она жестом останавливает его.

Бьянка (*твердо*). Занимайтесь своим делом. Я и сама управлюсь.

После недолгих колебаний Профессор возвращается к антикварам.

Первый антиквар. Ну как, Профессор?

Профессор. Как, как... Изумительно, я же сказал. Но купить ее не могу.

Второй антиквар. Не говорите, что цена слишком высока, Профессор, это неправда. Прошлой весной у Сотби вы заплатили...

Антиквар указывает на картину, висящую над одним из диванов. Она, как и та, которую только что рассматривал Профессор, да как и все почти картины, развешанные на стенах, — *conversation piece*<sup>1</sup>.

Профессор (*перебивая его*). Три тысячи фунтов и ни одним шиллингом больше.

Первый антиквар. Да что вы, Профессор! Я сам сдавал ее на комиссию за три с половиной...

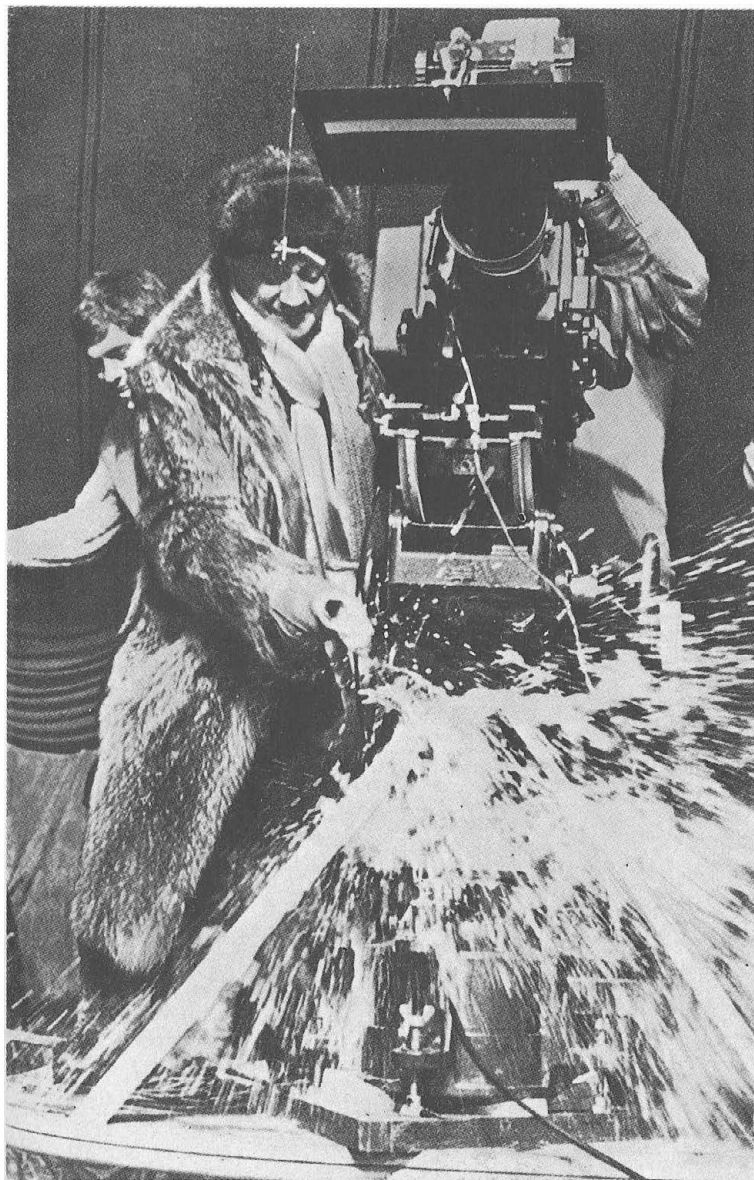
Профессор. Три тысячи. Могу отыскать расписку.

Первый антиквар. Я вовсе не настаиваю. Хотя это очень странно. Считайте, что вам повезло. Однако вы не можете не признать, что с прошлой весны цены здорово подскочили.

<sup>1</sup> Жанровая сцена (*англ.*).

## «ЛЮДВИГ»

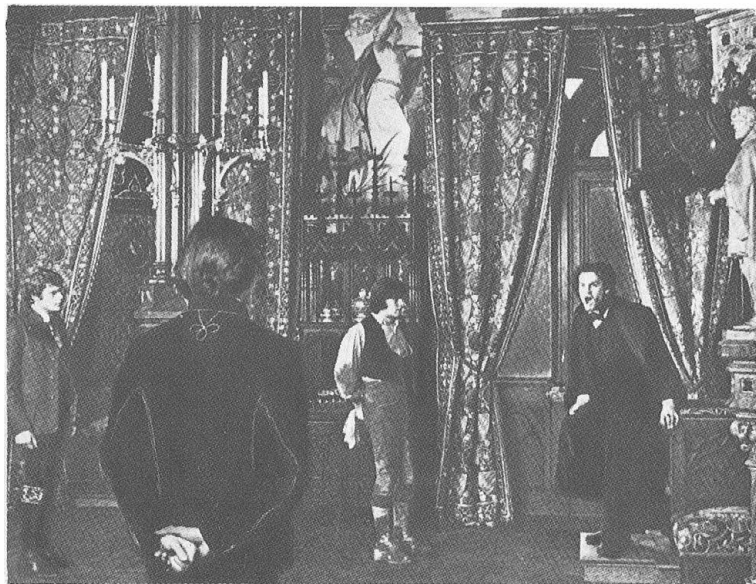
*Л. Висконти. Начало съемок*



*Людвиг II Баварский (Хельмут Бергер)*





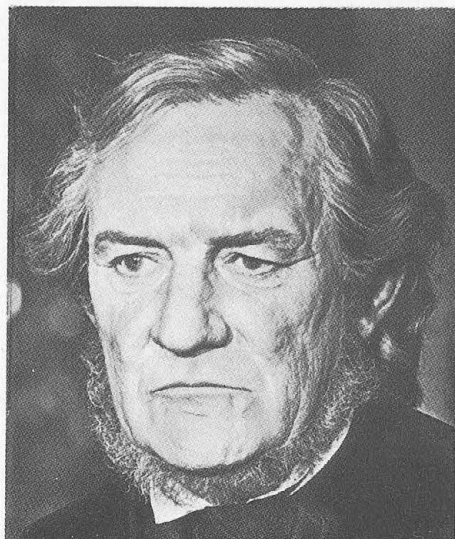
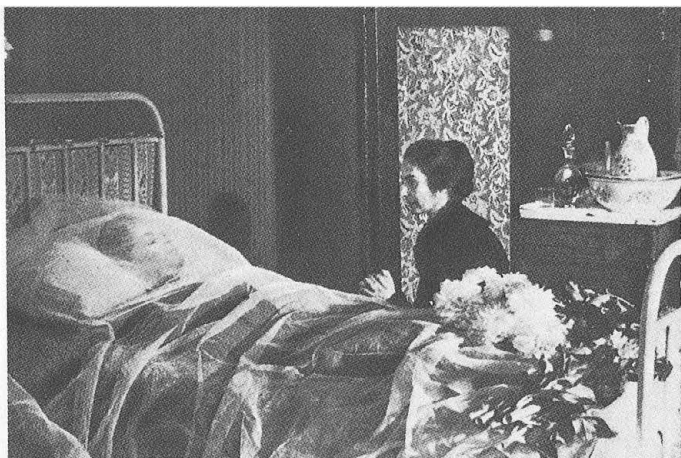




*Козима фон Бюлов (Сильвана Мангано)*

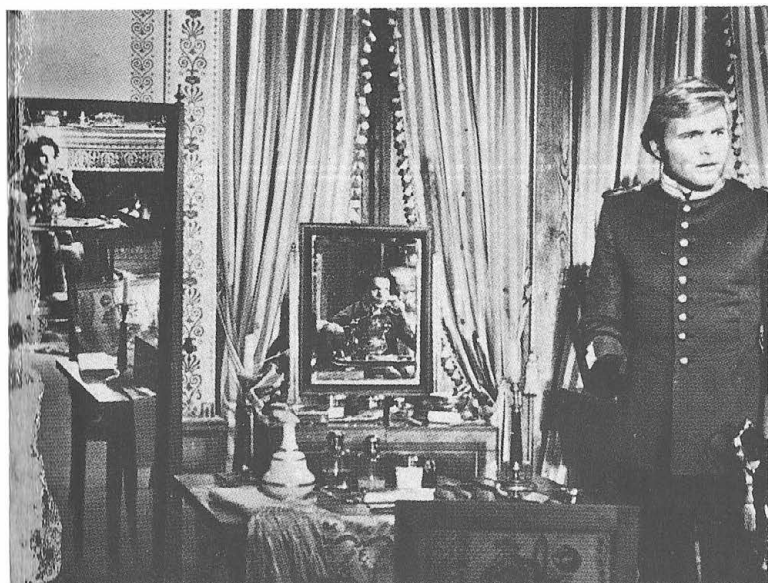
*Елизавета Австрийская (Роми Шнайдер)*





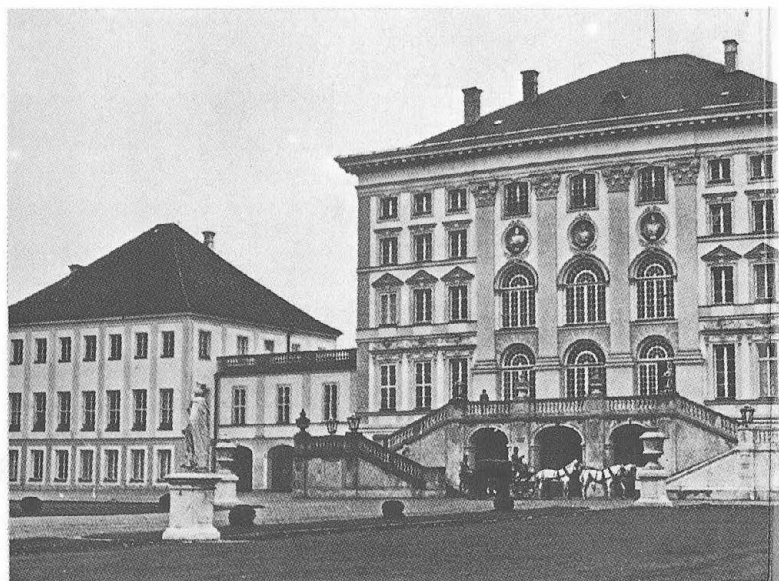
*Рихард Вагнер  
(Грегор Говард)*

*Граф Дуркгейм (Хельмут Грим)*



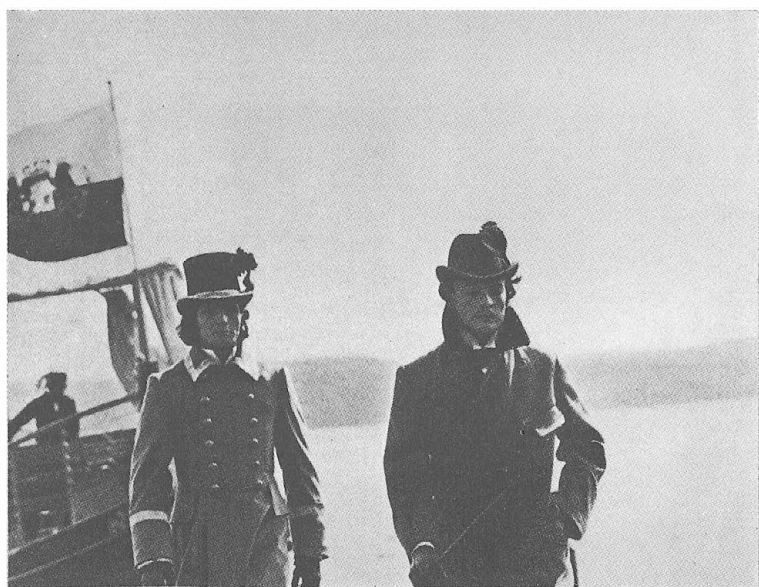
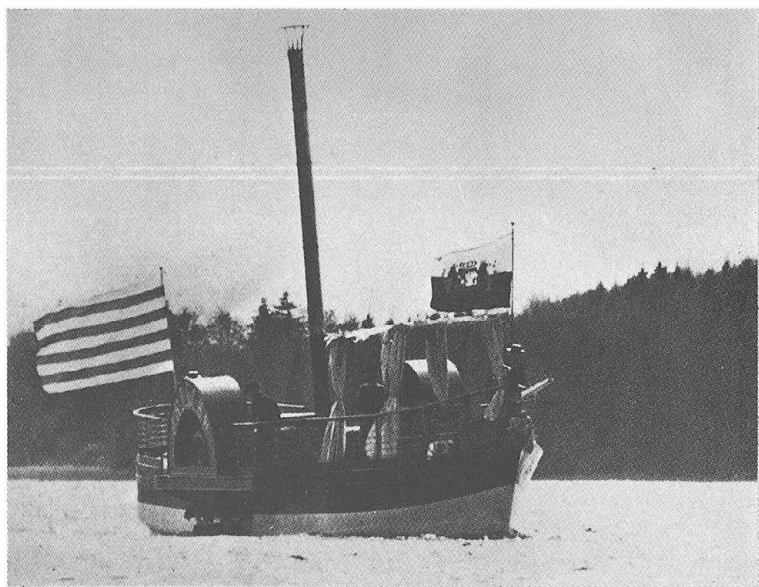


*Королева-мать (Изабелла Телезинска)*

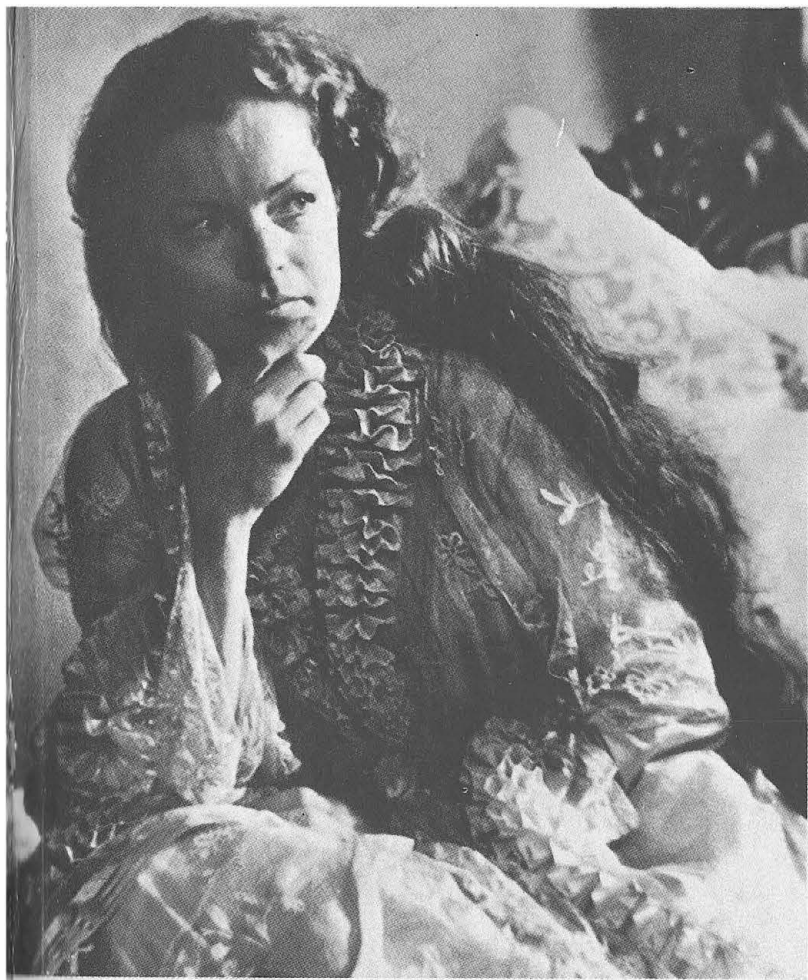


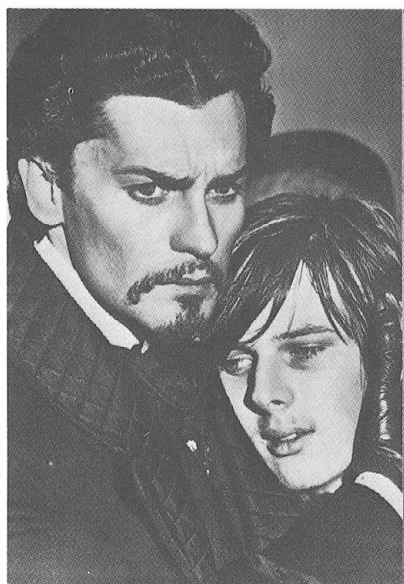
*Софья (София Петрова)*











### Сцена 3

Кабинет Профессора, примыкающий к гостиной. Гостиная, передняя и коридор профессорского дома. Павильон. День.

Первый антиквар (*за камерой*). Не далее как вчера меня просили...

Синьора, окинув равнодушным взглядом высокие книжные шкафы темного дерева, занимающие все стены кабинета, и картины, развешанные в небольших промежутках между шкафами, подходит к окну, выходящему на веранду, открывает его и, высунув голову, смотрит вверх. Потом закрывает окно и, вновь пройдя через кабинет и гостиную (где трое мужчин, склонившись над столом, все еще обсуждают картину), открывает дверь в переднюю, затем — дверь в просторный коридор.

Бьянка. Есть здесь кто-нибудь? (*С этими словами она делает несколько шагов по коридору, пока к ней не выходит пожилая служанка Профессора, Эрминия.*) Простите, не окажете ли вы мне любезность?..

В гостиной два антикара за спиной Профессора, склонившегося над картиной, обмениваются многозначительными взглядами.

Второй антиквар. Картину мы вам оставим. Подумайте...

Профессор. Я уже подумал. Купить ее не могу. О цене спорить не берусь, хотя она и кажется мне весьма завышенной. Просто сейчас мне не до нее. Налоги... Предстоящий ремонт дома... Нет. Забирайте ее...

Первый антиквар. Мы ее все-таки оставим. Вам представляется такой редкий случай, его нельзя упустить.

Снова обменявшись многозначительным взглядом, антикары поспешно прощаются.

Профессор. Унесите ее. Зачем мне такая ответственность!

Второй антиквар. Да вы не беспокойтесь. Мы сегодня приехали за ней. К тому же вы окажете нам услугу: мы должны еще зайти посмотреть несколько вещей на виа Кассиа. Не хотелось бы оставлять картину в машине. Сами знаете, какие сейчас времена.

Профессор. Если вы за ней не пришлете, я отправлю ее вам сам. Все равно ведь я ее не возьму. Это решено.

Первый антиквар. Надеюсь, вы еще передумаете. Не прощайте нас, Профессор, дорогу мы знаем.

Второй антиквар. Я уверен, что вы передумаете.

Профессор. Нет. Своих решений я никогда не меняю...

И все же Профессор нет-нет да и глянет любовно на картину, ра-

дуюсь уже одному тому, что не надо провожать антикваров до двери и можно, вернувшись к столу, вновь погрузиться в созерцание полотна. В гостиной слышно, как открывается, потом захлопывается входная дверь. Затем раздаются чьи-то легкие шаги.

Бьянка (за кадром). Они уже ушли?

Профессор (отрывая взгляд от картины и откладывая луту). Да, только что...

Он поднимается, чтобы проводить женщину до двери, но та, не обращая на это никакого внимания, удобно располагается в уже освобожденном от книг кресле.

А вы... вы владелица картины?

Бьянка. Я? Нет, нет... По совести говоря, она мне не очень и нравится. Вы уверены, что она столько стоит? А кто эти двое? С виду настоящие жулики. Скупщики краденого. Угадала?

Профессор (с все нарастающим удивлением). Скупщики краденого? Да это же владельцы парижского художественного салона «Бланшар», одного из самых солидных в Европе. Простите, а разве вы не с ними пришли?

Бьянка. Впервые в жизни их вижу. Мы встретились на лестнице.

Профессор (растерянно). В таком случае... Чему обязан честью...

Бьянка (закуривая сигарету). Ваша служанка подтвердила информацию, полученную мной от привратника. То есть что аттик<sup>1</sup> здесь, наверху, принадлежит вам и сейчас пустует. Я бы хотела снять его.

Профессор. Но он не сдается. Он нужен мне самому, поскольку я собираюсь перенести туда часть своей библиотеки. Здесь уже не хватает места.

Бьянка. Нет уж, не говорите! Я сама видела, что и в коридоре, и в других подсобных помещениях свободного места еще предостаточно. Вы хотите добавить новые книжные шкафы? Да стоит вам только сменить шкафы в кабинете, и в них войдет вдвое, ну, почти вдвое больше книг.

Профессор (удивленный и раздосадованный вмешательством в свои дела этой незнакомой женщины, сердито). Благодарю за совет. Но, с вашего позволения...

Бьянка (перебивая его). У моего мужа, не прочитавшего, думаю, за всю свою жизнь ни одной книги, страсть уставлять ими все стены, что, по-моему, даже негигиенично. Так вот он назаказывал не

<sup>1</sup> Квартира на верхнем этаже дома с обширным балконом, выходящим на крышу. — Прим. перев.

этих ужасных металлических стеллажей, тут я с ним согласна, а много полок вишневого дерева. Вы и представить себе не можете, сколько книг туда влезает.

Профессор (*озирается по сторонам, словно ища чьей-нибудь помощи. Он раздосадован и обеспокоен, так как думает, что перед ним сумасшедшая*). Меня устраивают мои книжные шкафы, и верхнюю квартиру я сдавать не собираюсь. А теперь прошу прощения, но я вынужден вас просить...

Бьянка (*поднимаясь с кресла*). Оставить вас в покое? (*Она с улыбкой подходит к Профессору*.) Но одно маленькое удовольствие вы мне все-таки должны доставить. Покажите мне ее.

Профессор (*отстраняясь*). Показать? Что показать?

Бьянка (*рассмевшись*). Квартиру. Уж в таком-то пустяке вы мне не откажете. Если она меня не устроит, и разговаривать будет не о чем. Правда ведь? Ну пожалуйста! Вы не беспокойтесь... меня может проводить туда ваша прислуга. Ее ведь Эрминией зовут, я верно расслышала? Так вы разрешаете? (*Не дожидаясь ответа, она направляется к двери и зовет*.) Эрминия! (*Профессору*.) Она сказала, что служит у вас двадцать пять лет. Везет же людям!

На пороге гостиной появляется Эрминия, и синьора, обращаясь к ней, говорит доверительно: Профессор...

Профессор (*раздраженно перебивая ее, Эрминии*). Принесите мне ключи от верхней квартиры. (*Бьянке*.) Я сам провожу вас. Не хочу показаться невежливым, но повторяю, что вы зря теряете время, да и у меня его отнимаете, ибо...

Бьянка (*живо*). Согласна. А все-таки посмотрим. Если бы вы знали, сколько лет я смотрю на те ваши окна. Я часто оставляю машину на piazzа Кампителли, когда приезжаю в город за покупками. Служанка приносит ключи Профессору, и он направляется к двери в сопровождении синьоры, невозмутимо продолжающей свою болтовню.

...Найти стоянку в центре теперь такая проблема. Еще и поэтому я решила подыскать себе pied-à-terre<sup>1</sup> в вашем квартале. И тогда, если мне не захочется мотаться туда-сюда по виа Фламиния... Мы живем на двадцатом километре...

Профессор (*раздраженный ее болтовней, торопится открыть дверь, но потом делает шаг назад, чтобы взять из рук служанки свое пальто, и говорит Бьянке сквозь зубы*). Там, наверху, отопление не работает. Наконец Профессор открывает дверь, но сталкивается на пороге с очаровательной девушкой лет восемнадцати — белокурой, загорелой, с большими лучистыми глазами.

<sup>1</sup> Здесь: местечко (*франц.*).

Девушка. Ну как?

Бьянка (*Профессору*). Это моя дочь Льетта. Да, кстати. Пора представиться и мне. Бьянка Брумonti.

Льетта (*весело*). А что же вы до сих пор делали?

#### Сцена 4

Лестница и нежилой аттик. Павильон. День. Профессор даже не останавливается, чтобы познакомиться с девушкой, и начинает подниматься по лестнице, ведущей в верхнюю квартиру. Лифт туда не доходит.

Бьянка (*громко, шутливым тоном*). Ситуация в высшей степени затруднительная.

Девушка вопросительно смотрит на мать, которая, шутливо подмигивая, кивает на Профессора: тот, нахмурившись, перебирает связку ключей, врученную ему Эрминией.

Бьянка (*все так же громко, чтобы Профессор не мог не услышать*). Напомни мне, чтобы я спросила у Стефано, не знает ли он владельцев художественного салона «Бланшар»... Мне они показались жуликами.

Профессор (*не слушая ее, отпирает дверь квартиры, входит, зажигает свет и оборачивается, чтобы пропустить обеих женщин*). Окон я не открываю, так как держу жалюзи на засове. К тому же, как вам известно, я очень спешу.

Мать с дочерью проходят мимо Профессора в глубь квартиры. Тот провожает их взглядом, но сам остается в дверях. Квартира, освещенная двумя висящими на голом проводе лампами, выглядит и впрямь не очень привлекательно. На стенах следы от давно снятых картин, темные прямоугольники от стоявшей когда-то мебели. Полы грязные, электропроводка почернела.

Бьянка (*за кадром*). Так ничего не разберешь. Льетта, помоги-ка.

Профессор (*споткнувшись обо что-то, проходит в квартиру, где мать и дочь пытаются вынуть железный засов жалюзи одного из больших окон. С возмущением*). Да что же это такое! Какая бесцеремонность! Я, кажется, просил...

Засов вынут, и Льетта распахивает окно. Бьянка же пытается успокоить Профессора.

Бьянка. Я потом его закрою, вы не волнуйтесь. Нам же только взглянуть... Да и воздух здесь такой затхлый...

Льетта распахнула обе створки, и в комнату хлынул свет.

Стефано (*за кадром*). Чу-дес-но! Бьянка, ты гений.

Профессор первым оборачивается к входной двери. На пороге появляется молодой человек хрупкого сложения, которому не дашь его двадцати лет. Это Стефано. В настоящий момент он — жених Льетты.

Бьянка. Нечего восторгаться, все равно он ее нам не сдает.  
Стефано. Как это?

Бьянка. Не хочет, и все. Пусть, говорит, разводятся здесь крысы и летучие мыши. Что я могу поделать? Спроси у него сам.

Стефано уходит на голос зовущей его Льетты в другую комнату.

Стефано (*за кадром*). Да чепуха! Он отказывается, чтобы набить цену.

Профессор (*приходит в ярость*). А вы попробуйте поторгаться!

В комнате, где находятся Льетта и Стефано, распаивается еще одно окно, отчего и в первой комнате становится светлее.

Льетта (*за кадром*). Мама! Иди сюда, посмотри...

Бьянка направляется в другую комнату, но, глянув мельком на Профессора, замечает, с каким трудом он подавляет в себе приступ ярости, и идет к окну с явным намерением снова его закрыть.

Бьянка (*Льетте, в другую комнату*). Закройте там окно и идите сюда.

Льетта (*за кадром*). Да ты сначала посмотри...

В дверях между двумя комнатами Бьянка сталкивается с возвращающимся Стефано.

Стефано. Ничего не понимаю. Почему он не хочет ее сдать нам, если она все равно сдается?

Профессор. Я с первой же минуты предупредил, что не сдаю эту квартиру, поскольку она нужна мне самому. Но ваша мать захотела во что бы то ни стало ее посмотреть...

Бьянка (*из соседней комнаты*). Он мне не сын. Хотя не исключено, что станет им. Пока он только сын своих родителей.

Профессор, закрывая окно, высовывается наружу, чтобы ухватить створки. Движения его замедленны, так как он прислушивается к голосу Бьянки, доносящемуся из окна другой комнаты.

Бьянка (*за кадром, кричит*). Что ты там делаешь? Не слышу! И ничего смешного!

В следующем кадре Бьянка появляется на пороге двери, соединяющей обе комнаты.

Бьянка. Стефано! Могу я узнать, что нужно Конраду?

Стефано (*подходя к Профессору*). Прошу прощения. (*Отстраняет Профессора, снова открывает ставни, выглядывает на улицу*.) Я не вижу его.

Бьянка. Зато я его видела. Почему он остался внизу?

Стефано. Мы же не вместе пришли.

Бьянка (*раздраженно*). Он сказал, что не может поехать со мной, потому что у вас с ним назначена встреча.

Стефано. Интересно, где?

Профессор вновь завладел своим местом у окна и, закрыв сначала ставни, теперь закрывает створки. Стефано замечает умоляющий взгляд Лиетты, вышедшей наконец из другой комнаты.

Лиетта. Я сама слышала, как он говорил, что зайдет за тобой.

Стефано (*сразу же сдаваясь*). О Боже! Либо я не понял его, либо у меня все из головы вылетело...

Настроение у Бьянки заметно испортилось. Она подходит к Профессору, который ищет вынутый ею металлический засов.

Бьянка. Я же вам сказала, что сделаю все сама. Пустите, а то вы весь испачкаетесь. А я и так...

Бьянка показывает грязные ладони и наклоняется за засовом, приклоненным к стене у окна.

Конрад (*за кадром*). Беги скорее вниз, полицейские пригнали «техничку» и уведут твою машину.

Внезапно перед Профессором вырастает еще один молодой человек. Он немного старше Стефано и очень красив. Это и есть Конрад. Взяв у Бьянки засов, он несколько мгновений рассматривает его, не зная, что с ним делать.

Бьянка. И ты не мог им помешать?

Конрад. Разве ты когда-нибудь даешь мне ключи от машины, моя радость?.. Не покажешь ли мне мое гнездышко?

Бьянка (*уже от входных дверей*). И не подумаю! Лиетта, Стефано, пошли со мной. Если они уже успели увести машину, попытаемся нагнать их на вашей.

Бьянка вышла на лестницу, и молодежь потянулась за ней, забыв даже попрощаться с Профессором. Профессор же, расстроенный, но и заинтригованный всей этой суматохой, прислушивается к топлящим шагам и голосам, долетающим с лестницы.

Бьянка (*за кадром*). Профессор! Профессор, простите, пожалуйста...

Тяжело ступая, Профессор выглядывает из входной двери на площадку. Внизу на площадке у его квартиры стоит Бьянка в ожида-



нии вызванного лифта. Лиетта, Стефано, Конрад догнали ее, и теперь все вместе смотрят на Профессора.

Бьянка. Не думайте, что я отказалась от своей затси. Я вам позволю. А пока, прошу вас, не позволяйте этим Бальзакам морочить вам голову...

Открытая дверь подошедшего лифта скрывает от Профессора всю группу.

Лиетта *(за кадром)*. Бланшарам, мама, Бланшарам.

Бьянка *(из лифта)*. Положитесь на меня!

### Сцена 5

Кабинет Профессора. Павильон. Вечер. Профессор сидит на большом кресле, спинка которого служила подставкой для картины, которую уже унесли. В комнате стало темнее, так как включен только нижний свет. Круги от ламп выхватывают из полумрака картины, на которых останавливает свой взгляд Профессор, словно ища в них возможных собеседников. Сейчас для Профессора наступил один из тех «пустых» моментов, которые нередко случаются в жизни одиноких людей. Он машинально подравнивает листы бумаги, лежащие на столе, но никак не может приняться за работу. Поднеся к губам сигарету, Профессор смотрит на часы и откладывает ее (позднее мы узнаем, что во второй половине дня он позволяет себе выкуривать по одной сигарете через каждые два часа — не чаще). Наконец Профессор решает протянуть руку за книгой, лежащей поперек одной из многочисленных полок, и, открыв ее, усаживается в то самое кресло, на котором утром сидела Бьянка. Пытаясь сосредоточиться, он какое-то время читает, потом, закрыв глаза, явно старается запомнить текст. Затем вновь заглядывает в книгу и все больше увлекается чтением, даже губами шевелит. Мы видим книгу, лежащую на кресле. Профессор мерит шагами комнату, полностью отдавшись упражнению по тренировке памяти. Тихо, очень отчетливо выговаривая слова, он декламирует только что выученный наизусть отрывок. Вдруг Профессор останавливается и, прервав декламацию, смотрит на подлокотники креслица, где стояла картина. Решение приходит неожиданно. Бросив книгу на стол, он тянется к телефону и набирает номер.

Профессор *(в трубку)*. Позовите, пожалуйста, к телефону господина Бланшара. Да, это я. *(Профессор садится. Взгляд его оживился, голос звучит бодро, даже весело.)* Бланшар, мой привратник еще не ушел? Ну, человек, который принес картину. Жаль. Жаль, говорю... Не хотелось бы вас затруднять и просить, чтобы вы послали ее

мне снова. Да, передумал. Я покупаю картину. *(Внезапно выражение его лица меняется. Меняется даже голос.)* Вы продали ее?! Не верю. Когда? *(Даже не попрощавшись, огорченный Профессор опускает трубку на рычаг.)*

## Сцена 6

Кабинет Профессора. Павильон. День. Адвокат Микели, человек лет пятидесяти, с виду столь же скромный, сколь скромны и его профессиональные достоинства, поздоровавшись с Профессором, который сидит за заваленным бумагами и книгами рабочим столом, мнет в дверях кабинета.

Профессор. Проходите, Микели, проходите. Что случилось?

Адвокат Микели *(оглядываясь назад и давая понять, что за спиной у него кто-то есть)*. Разрешите?

Профессор. Проходите, проходите.

Адвокат Микели. Вчера мне позвонила маркиза Брумонта... Вы ее знаете...

Профессор. Я ее видел. Но мы не знакомы. Это меня не интересует. Надеюсь, вы пришли сюда не по ее поручению?

Льетта *(за кадром)*. Осторожнее, Профессор, не скажите чего-нибудь лишнего. Нам все слышно.

Профессор резко поворачивается, потом глядит на адвоката, продолжающего стоять с видом смиренной жертвы. Между тем в дверном проеме появляется нечто странное. Перед нами только длинные ноги и узкие бедра Льетты, а торс и половина ее лица закрыты картиной Бланшаров.

Льетта. Ну вот. Дело сделано. Скажите, что вы рады, не то меня сейчас удар хватит. Мы ее купили.

Профессор встает с кресла и снимает очки. Из-за плеча Льетты высовывается улыбающаяся физиономия Стефано.

Льетта. Куда ее поставить?

Появление картины не оставляет Профессора равнодушным, в его глазах просыпается интерес. Однако он сразу же берет себя в руки и строго смотрит на своего поверенного.

Профессор. Эти господа пришли с вами?

Льетта. Мы купили ее.

Адвокат Микели *(смуценно)*. Как я уже говорил, мне вчера позвонили и сделали довольно выгодное предложение...

Профессор. С вашего позволения, это я решу сам.

Адвокат Микели *(обиженно)*. Как ваш поверенный, я счел

своим долгом выслушать столь заманчивое предложение и даже дать вам совет...

Профессор (*резко*). Благодарю вас. Свой долг вы выполнили, вопрос исчерпан.

Лиетта. Это мы его заставили. Выслушайте нас, Профессор. Я вас прекрасно понимаю. Я знаю, какой несносной может показаться мама незнакомому человеку. Но нельзя же из-за этого... Прошу вас, выслушайте же меня. (*Лиетта так близко подходит к Профессору, что тот вынужден вновь сесть в кресло, а она очень неприступно опирается на подлокотник и молитвенно складывает руки.*) Если бы вы знали, как нам важно снять у вас на год верхнюю квартиру, клянусь, вы бы сразу ее нам отдали, и, может быть, вообще даже даром.

Адвокат Микели (*перебивая ее*). По-видимому, Профессор, синьора Брумонти не уточнила, что квартира ей нужна только на один год. Поскольку вы мне говорили, что не собираетесь заниматься оборудованием новой библиотеки до наступления весны... Я позволил себе...

Лиетта (*перебивая адвоката*). Да и не в том дело, что на один только год. Мы там вообще почти не будем жить. Так уж почему-то всегда получается. Не сидится нам на одном месте. Все наше семейство какое-то неприкаянное. Вот почему мне необходимо пожить самостоятельно. Теперь мама и сама поняла. Мы со Стефано сможем здесь не только проверить свои чувства, но и приглядывать за Конрадом. Но если мы с вами не договоримся, мама, чего доброго, еще передумает, и тогда вся затея лопнет. Вы меня понимаете?

Профессор. Нет. (*Пытается встать.*) В Риме полно прекрасных домов, которые могут вам подойти...

Лиетта. Но мама отыщет тысячу предлогов, чтобы не ходить и не смотреть их.

Адвокат Микели. Насколько я понял синьору, присутствующая здесь синьорина помолвлена с...

Лиетта (*опять перебивая адвоката*). Мы со Стефано испытываем себя. Мама согласна, чтобы я ушла из дома и пожила со Стефано здесь, у Конрада.

Профессор. А кто такой Конрад?

Лиетта (*теряя терпение*). Да ну что вы, Профессор! Вы же познакомились с ним сегодня утром. Квартира эта его. Вернее — для него.

Профессор, невольно залюбовавшись необычайно красивыми глазами девушки, смотрит на нее с таким же восхищением, с каким смотрят на произведение искусства, но быстро спохватывается,

трясет головой и проводит рукой по лицу, словно желая прогнать наваждение.

Профессор (*уже более спокойно*). Ну что ж, признание за признание. С переводом библиотеки на верхний этаж действительно никакой спешки нет. Главная причина моего отказа заключается в том, что я уже старый самодур или, говоря мягче, невротик и не выношу никакого шума, никаких незнакомцев у дверей своего дома и необходимости вступать в ненужные мне контакты, в чем-то себя стеснять.

Лиетта (*горячо, не сводя глаз с Профессора*). Вы не старый и не невротик. Вы... очаровательны. И знаете это. Немножко самодур... допускаю. Все мы немного самодуры. Но ваши причуды по крайней мере прекрасны, как вот эти картины... (*Лиетта вскакивает и, глядя на принесенную картину, восклицает, словно вдруг чего-то испугалась.*) Вы только не говорите, что она вам больше не нравится!

Стефано (*Лиетте*). Да ведь он сам звонил Бланшару, когда мы еще там были...

Лиетта (*успокаиваясь*). А, ну да, я не подумала. Бланшар, между прочим, был в отчаянии. Ну, Профессор... Мама, оказывается, была права, когда говорила, что ваш антиквар — жулик. Ведь он отдал нам картину много дешевле, чем запрашивал с вас.

Стефано. Вот этого как раз тебе не следовало говорить.

Лиетта. Нет, пусть знает! Он хотел сыграть на том, что Профессор коллекционирует этот жанр... Представляешь, каково ему будет узнать, что картина оказалась здесь! Итак, Профессор, мы в расчете. Считайте, что мы внесли аванс за три месяца — как полагается.

Взгляд Профессора вновь останавливается на картине. Искушение очень велико, и адвокат чувствует, что это самый подходящий момент для его вмешательства.

Адвокат Микели. Так что же, Профессор? Удовлетворим просьбу этих молодых людей? Вы сдадите квартиру на один год, без возобновления контракта, разумеется.

Профессор (*оборачивается, с досадой*). Не смешите меня. Квартиру, требующую ремонта, не снимают на один год. Я же пока к ремонту приступать не собираюсь и брать на себя обузу...

Лиетта. Какой ремонт? Нам квартира подходит и так! Достаточно побелить стены. Это сделают папины маляры, работающие сейчас в деревне. Ну, и еще привести в порядок одну из ванн. Одну. Но это действительно надо. И больше ничего. Право же, ничего. В противном случае, как вы и сказали, Профессор, не стоило бы возиться... Что касается шума... Что ж, мы позаботимся о том, чтобы покрыть все полы циновками...

Профессор. Вот я и говорю...

Лиетта. О нет, Профессор! Не надо упрямиться! Вам подворачивается ужасно выгодная сделка. Знаете, сколько мы будем платить вам в месяц?

Адвокат Микели. Действительно, Профессор...

Профессор. Меня не интересуют всякие сделки.

Лиетта. Зато интересуется картина. Мама ничего об этой истории даже не знает. Она выделила нам определенную сумму, и мы должны в нее уложиться: заплатить за наем, обстановку, циновки... *(Она вновь наклоняется к Профессору и, глядя на него своими огромными, словно фарфоровыми глазами, которые так ему нравятся, говорит горячо, доверительно.)* Одно только вы должны мне обещать, но это условие в контракт внести мы не можем. Если мама попросит вас продать ей квартиру, вы отказываетесь и сразу же сообщаете мне. Надо остерегаться некоторых маминих выходов. Никогда не знаешь, что ей может взбрести в голову... А потом сама же раскаивается. Бывает, это даже до болезни ее доводит.

Профессор *(почти весело)*. Я говорю, что не собираюсь не только продавать, но и сдавать квартиру, а вы...

Лиетта. Нет-нет. Ни слова больше. Ведь вы... ангел! *(С этими словами она непринужденно целует Профессора в щеку. Потом, словно испугавшись собственной смелости, оборачивается и указывает на картину.)* Что нам делать с этой вот штуковиной, раз мы ее все равно купили? Нас просто засмеют. Она, конечно, красивая, но... Как по-вашему, кто муж этой вот дамы? Тот или этот? Который постарше, правда? А второй мужчина — ее друг. Вы обратили внимание? Старшая дочь похожа на мужа, а малыш — на друга...

## Сцена 7

Одно из подсобных помещений и передняя в доме Профессора. Павильон. День. Мы видим потолок гардеробной. Через мгновение раздается страшный, словно взрыв, грохот, от которого штукатурка на потолке покрывается мелкими трещинами. После «взрыва» на пол сыплются куски известки, потом в нескольких местах просачивается и начинает капать вода. Одновременно с грохотом раздаются испуганный крик Эрминии, глядящей пиджак Профессора. Голос Эрминии *(сдавленный от испуга)*. Святая Мадонна!

Отойдя от гладильного стола, Эрминия прижимается к стене и в ужасе смотрит на потолок. Раздается новый удар, еще более сильный, чем первый, и на темный пиджак Профессора падает здоровенный кусок штукатурки.

Эрминия *(подбегает к окну, распахивает его и, высунув голову, кри-*

чит наверх). Что там такое? Вы с ума сошли? Здесь все рушится! (*Кому-то во двор.*) Доменико! Есть там кто-нибудь? Доменико, идите сейчас же сюда!

Ответом ей служит еще один удар. Эрминия, как всполошенная курица, пробегает через гардеробную, коридор и переднюю. Открывает входную дверь. Перед ней стоит каменщик в измазанной известкой майке.

Каменщик. Синьора... мне бы глянуть на потолки...

Эрминия (*разъяренно*). Да я сейчас полицию вызову. Смотрите! Вон там тоже трещины.

Каменщик (*спокойно оглядывая потолки*). Это старые протечки. Мы работаем в другой стороне.

Эрминия. Вы не имеете права работать ни там, ни здесь! Я знаю, что по контракту...

Каменщик (*судя по всему, он не слушает Эрминию и идет по коридору, не отрывая глаз от потолка*). Наше дело — выполнять указания архитектора. Если вам что не нравится, обращайтесь к нему.

### Сцена 8

Гостиная и подсобные помещения в доме Профессора. Павильон. Вечер. Поздний вечер. Растрепанная, вся в пыли, Эрминия кое-как сдвинула мебель на середину комнаты и теперь старается накрыть ее полотнищем. В гостиную, держа под мышкой граммофонную пластинку, входит Профессор. Он поражен царящим здесь беспорядком и суматохой, которую подняла Эрминия.

Профессор. Что с вами?

Эрминия (*радуясь возможности кому-то поплакаться*). Не знаю, как я не рехнулась! И неудивительно! Вы только загляните туда, в гардеробную и кухню. Сами убедитесь. Хорошо еще, что вы не ужинали дома. Я б не смогла даже глазунью поджарить.

Профессор выходит из гостиной, а Эрминия, закончив свою возню с мебелью, направляется за ним, со жгучим нетерпением ожидая взрыва хозяйского гнева. Но Профессор уже возвращается в гостиную.

Профессор (*совершенно спокойно*). Что это за грязь на полу? Почему вы не убрали?

Эрминия (*разочарованная в своих ожиданиях и потому вдвойне агрессивная*). Да я сто раз уже убирала! А то, что вы называете грязью, — опилки, которые пришлось насыпать: ведь с потолка капает! Вы разве не видели?

Профессор (*все еще довольно спокойно*). Нет. Сейчас не капает.

Эрминия. Значит, перестало, потому что перекрыли трубы.

Но надо было видеть, что тут творилось! А грохот какой! Прямо бомбежка. Я думала, опять война началась. Вызвала привратника, позвонила управляющему, но его на месте не оказалось. Те, верхние, меня, видите ли, даже впустить не соизволили. Я хотела вызвать полицию, но Доменико не разрешил. Сперва, говорит, надо послушать, что скажет Профессор.

Профессор подходит к проигрывателю и ставит пластинку, которую ему не терпится послушать. Но тут взгляд его падает на пятно, расплзающееся по обоям.

Профессор (*встревоженный, отодвигает одну из картин и видит отсыревшую стену*). Но здесь же все мокро!

Эрминия. А я что говорю? Не может быть, чтобы из-за одной трубы... Тут что-то другое. И вообще...

Профессор (*решительно*). Дайте мне ключи от квартиры.

Эрминия. Может, они еще и замок поменяли, раз уж у них такие тайны. Даже меня не впустили, сказали, что без архитектора нельзя.

## Сцена 9

Лестничная площадка и верхняя квартира. Павильон. Ночь. Эрминия выглядывает из-за плеча Профессора, который, держа в одной руке большой электрический фонарь, другой отпирает дверь верхней квартиры. Ни на площадке, ни в квартире света нет.

Эрминия (*невольно переходя на шепот*). Замок остался прежний? Профессор распахивает наконец дверь. От зрелища, которое предстает его взору, Профессор едва не теряет сознание. Он до того возмущен, что поначалу даже говорить не может. Стены прихожей разрушены, валяющиеся повсюду обломки кирпича и куски штукатурки напоминают руины после бомбежки.

Эрминия (*растерянно шепчет за кадром*). Святая Мадонна. Это ж действительно как на войне...

Очнувшись от голоса Эрминии, Профессор дает волю своей ярости.

Профессор. Спустись и позвони адвокату Микели! Пусть явится немедленно!

Эрминия (*уходя*). А если он спит?

Профессор. Вели разбудить и скажи, чтобы он тотчас пришел сюда.

Пока Эрминия торопливо спускается по лестнице, Профессор, освещая себе путь мощным фонарем, осторожно проходит в квартиру, переступая через кучи битого кирпича и штукатурки. Но тут мощный сноп света из внутренних комнат скрещивается с лучом

электрического фонаря Профессора и слышится чей-то встревоженный и хриплый спросонья гонос.

Конрад (*за экраном*). Кто там? Это ты, Мауро?

В единственной уцелевшей от кирки разрушителей комнате мы видим удобную раскладушку, на которой лежит, укрывшись роскошным меховым покрывалом, Конрад.

Конрад (*сев на кровати и направив свет своего электрического фонаря на лицо Профессора, который инстинктивно прикрывает глаза руками*). Ага! Это вы? И что же вам надо?

Профессор. Я не знал, что здесь кто-то есть, иначе бы поступал. Внизу, в моих комнатах, все залито, сыплется штукатурка. Теперь, когда я вижу, что вы здесь натворили, мне остается только удивляться, как весь дом не рухнул. Дело ведь грозит серьезными неприятностями...

Конрад (*поднимаясь*). Как и ваше присутствие здесь, позвольте заметить. Вы вошли, как самый настоящий вор, воспользовавшись ключом, на который уже не имеете права. Я мог бы в вас выстрелить.

С этими словами Конрад вынимает из-под подушки и показывает Профессору револьвер, который тот резким ударом вышибает у него из рук. Потом Профессор наклоняется, поднимает револьвер и смотрит на Конрада спокойно, но подозрительно.

Профессор. Я рад, что остался пока в живых и могу узнать от вас, на каком основании были произведены все эти переделки, не оговоренные контрактом.

Конрад. Это теперь мой дом, и я могу делать в нем все, что мне заблагорассудится. Хотя контракт пока еще не подписан, мне сказали, что вы не возражаете против начала работ, так как получили солидный аванс.

Профессор. Вот теперь-то я и не подумаю подписывать контракт о сдаче внаем — кстати, временной, — зато с радостью подпишу протокол о причиненном мне ущербе. Ведь в контракте указано, что в этой квартире будет переоборудована только одна ванная комната. Скоро сюда прибудет мой адвокат и все вам объяснит. Движение луча от фонаря Профессора свидетельствует о том, что он направляется к выходу. Конрад следит за ним, накинув на плечи меховое покрывало.

Конрад (*заинтересованно*). Простите, минуточку. Мне сказали, что контракт о найме — просто фикция. Бумажка, не имеющая никакой ценности. Просто при необходимости ее можно будет показать кому следует. О том, что квартира куплена, свидетельствует размер полученного вами аванса. А право на владение будет передано на мое имя позже.



Профессор (*гневно*). Да вы что! Речь идет об обыкновенном найме квартиры только на один год без возобновления контракта.

Конрад. Вы готовы заявить об этом госпоже Брумонта в моем присутствии?

Профессор. Совершенно исключено, что в *моем* присутствии госпожа Брумонта осмелится утверждать противное.

## Сцена 10

Кабинет и гостиная в квартире Профессора. Павильон. Ночь. Эрминия, включая в розетку штепсель телефонного аппарата, с любопытством поглядывает на Профессора и Конрада. Те молча ждут.

Эрминия. Адвоката Микели нет дома, но я попросила передать ему, чтобы он позвонил сразу, как вернется, в любое время.

Профессор. Спасибо.

Конрад подходит к телефону, убеждается, что линия свободна, и начинает набирать номер — довольно длинный. Крутя диск, он обращается к Эрминии, выходящей из кабинета.

Конрад. Могу я попросить у вас стаканчик виски? Будьте так добры. Только чистого, пожалуйста.

Эрминия устремляет вопрошающий взгляд на Профессора.

Профессор. Я не пью и спиртного дома не держу.

Конрад. Даже... (*В трубку.*) Алло, Шарль? Мадам Брумонта est-elle rentrée <sup>1</sup>? (*После короткой паузы говорит по-английски.*) How silly of me. Of course, Tony. It is my mistake. Sorry. May be soon. Bye bye <sup>2</sup>. (*Профессору.*) Вечно я ошибаюсь. Вместо парижского номера набрал лондонский. Можете внести эти расходы в графу нанесенного вам ущерба. (*Набирает другой номер и, глядя на Профессора, добавляет не без иронии.*) Так что, у вас действительно нет виски, или вы просто не желаете угостить меня? Уж признайтесь, я не обижусь.

Профессор (*холодно*). Виски нет. Но есть вино.

Конрад. Человеку непьющему не пристало держать в доме даже вино. (*Заметив, что Эрминия в нерешительности топчется на пороге.*) Если у вас есть красное, можно сварить глинтвейн: только надо добавить немного сахару и лимонной цедры. (*Все это он произносит торопливо, так как ему уже ответили по телефону. От резкого, грубого тона, каким он говорит в трубку, Профессор и Эрминия даже вздрагивают. Эрминия — очень неохотно — выходит из комнаты.*) А, это ты, старая по-

<sup>1</sup> ...вернулась? (*франц.*)

<sup>2</sup> Как глупо с моей стороны. Конечно, Тони. Я ошибся. Извини. Может быть, очень скоро. Пока (*англ.*).

таскуха? Объясни-ка мне, что это за свинство ты устроила, только не вздумай врать, а то я еще и не так взбешусь! (*Короткая пауза.*) Как какое свинство? Да с этой квартирой, радость моя...

Профессор хочет уйти из кабинета, но Конрад, волоча за собой телефонный шнур и продолжая говорить в трубку, догоняет его и задерживает.

...Тогда объясню тебе я сам... Или нет, пусть за меня объяснят другие...

Конрад сует трубку профессору, который неохотно берет ее и, поднося к уху, слышит, как неистовствует на другом конце провода

Бьянка Брумонти.

Голос Бьянки Брумонти (*в трубке*). Ах ты, дерьмо такое!

Профессор (*ледяным тоном*). Алло, говорит профессор. (*Из трубки доносится поток слов, который он тщетно пытается прервать.*) Минуточку... Да дайте же мне сказать... Алло... Прошу вас, синьора... (*Нетерпеливо повышает голос.*) Я никогда не подтверждаю того, что не соответствует действительности, вам ясно? На меня можете не рассчитывать. Я же сказал, на меня не рассчитывайте. Что касается всего остального, будете разговаривать с моим адвокатом. Профессор отдает трубку Конраду, который успевает услышать последние фразы Бьянки, обращенные с мольбой к профессору.

Голос Бьянки (*в трубке*). Ради всего святого, профессор! Ну сделайте такую милость. Я сейчас же возвращусь в Рим и все вам объясню...

Конрад (*в трубку*). Хотел бы я послушать, как ты ему все это объяснишь. Не приезжай, так будет лучше. Очевидно, ты считаешься, что я вытерплю тебя еще год. Просчиталась, милочка. Я не стану терпеть и дня. Между нами все кончено, маркиза вонючая.

Конрад кладет трубку. В комнату входит Эрминия с подносом. Услышав последние слова Конрада, она растерянно останавливается, но тот делает ей знак подойти.

Эрминия (*Конраду*). Это вас устроит?

Конрад (*усаживаясь, отпивает глоток*). Какая гадость. Спасибо.

Профессор. Спокойной ночи, Эрминия.

Конрад очень расстроен. Не глядя на профессора и тяжело дыша, он маленькими глотками пьет глинтвейн. Эрминия очень неохотно выходит из комнаты и закрывает за собой дверь.

Конрад (*криво усмехаясь*). Так, еще одно дело сделано.

Профессор. Я не люблю вмешиваться в дела, которые меня не касаются. К тому же я не совсем понял...

Конрад (*поднимая глаза на профессора*). Вы прекрасно все поняли.

Теперь глаза опускает Профессор.

Конрад (*допив вино и поставив стакан*). Ясно одно. Чем люди богаче, тем они гнуснее. Какая пошлость! Врожденная пошлость! Вы понимаете, что я хочу сказать?

Профессор не без иронии поглядывает на Конрада. По-видимому, в его ушах еще звучат слова, произнесенные Конрадом по телефону. Но Конрад не замечает этого. Он нервно расхаживает по кабинету и, дойдя до двери гостиной, видит там сдвинутую мебель.

Конрад. Черт побери! Что здесь случилось?

Профессор (*радуясь тому, что разговор коснулся наконец нужной темы, подходит к Конраду и зажигает в гостиной свет*). Это еще ничего. Вы бы посмотрели, что делается в кухне, в гардеробной. Идите сюда... Хочу, чтобы вы сами убедились.

Профессор подходит к стене, с которой сняты картины, показывает пятна сырости на обоях, потом направляется к двери в коридор.

Конрад (*за кадром*). Пусть вам за все заплатят. Тут пахнет не одним миллионом лир, можете мне поверить.

Профессор. Идите сюда, идите...

Конрад. Нет. Меня это уже больше не касается. (*Другим тоном.*) А это какого года выпуск?

Профессор оборачивается и видит, что Конрад стоит у проигрывателя и вертит в руках пластинку, снятую с металлического диска.

Профессор. Вряд ли вы найдете их в продаже. Мне дал ее мой друг, он — первая скрипка в симфоническом оркестре... Сегодня, кстати, был концерт...

Конрад. Можно послушать? (*Не дожидаясь ответа, ставит пластинку.*) На концерты и на оперу времени у меня нет, а вот пластинки... (*На минуту умолкает, чтобы отрегулировать громкость.*) Так лучше, правда? Обожаю Штрауса. (*Некоторое время слушает музыку. Теперь он уже успокоился. Профессор наблюдает за ним. Но продолжается это недолго, так как Конрад тотчас отвлекается.*) Да-а, я же хотел позвонить... Простите. Ко мне туда, наверх, должен был прийти один приятель... и...

Конрад уходит в кабинет и почти сразу возвращается, держа в руке аппарат и прижимая трубку к уху плечом. Отойдя от двери, насколько позволяет длина шнура, он устраивается поудобнее, усевшись на каком-то столике, и ставит аппарат себе на колено.

Конрад (*в трубку*). Это я, Конрад. Привет. Кто у тебя там? Мауро заглядывал? Да? Скажи, чтобы он ко мне не приходил. В случае чего я сам зайду.

Профессор опускается в кресло рядом с проигрывателем и ждет, когда Конрад либо вернется дослушивать музыку, либо простится

и уйдет. Но Конрад, все еще сидя боком на столике и набирая номер, задерживает взгляд на картине, висящей рядом.

Конрад (*Профессору*). Сейчас уйду. (*В трубку*.) Я, кто же еще? Ты не раздумала ехать завтра в Сент-Морис? А когда решишь? Я перезвоню. Если поедешь ты, я тоже поеду. Да один, один, дурочка. В общем, я тебе перезвоню. (*Снова смотрит на картину и набирает еще один номер*.) Ну что, решила? Долго думаешь! Нет. Сюда звонить нельзя. А почему это ты дома? Давай смотаемся в «74» и решим вместе. (*Повысив голос*.) Артур Девис! Нет, это я не тебе. (*Профессор поднимает глаза на Конрада, который, указывая ему на картину, повторяет, прикрыв рукой микрофон*.) Это Артур Девис, да?

Профессор (*несколько удивленно*). Это, безусловно, английский живописец XVIII века...

Конрад (*Профессору*). Сейчас я вам все объясню. (*В трубку*.) Я слышу, кто там у тебя, и позвоню попозже. (*Положив трубку, вновь обращается к Профессору*.) В доме у одних моих друзей есть картина художника Артура Девиса: чей-то портрет на фоне пейзажа. Я хорошо к ней присмотрелся. Там сбоку — не в центре, как здесь, — тоже нарисована вот эта самая беседка...

Профессор. Странно. Картина написана, безусловно, в первой половине века...

Конрад. Я сделаю для вас фотографию.

Разговаривая, Конрад снова набирает какой-то номер.

Профессор. Вы увлекаетесь живописью?

Конрад. Я имел возможность хорошо разглядеть ту картину, потому что она, как и ваша, висит у самого телефона. (*В трубку*.) Это кто? Марчелло? Из моих кто-нибудь есть? И больше никого? Если он недалеко... А, это ты? Наверно. Скажу потом. Меня сегодня так надули... Позвони Жан и скажи, что я сейчас буду у тебя. Если позвоню я, мне тогда самому придется за ней ехать. Ну, пока. (*Положив трубку, Конрад подходит к проигрывателю и указывает на пластинку*.) У меня есть эта вещь в исполнении Шварцкопфа. (*Оглядывается по сторонам*.) Станный у вас дом. Он мне не нравится, а чем-то все-таки притягивает. Не беспокойтесь, дорогу я знаю. Жаль, что эта история кончилась так неудачно, я бы с удовольствием забегал к вам поболтать. Спокойной ночи, Профессор.

Конрад знаком еще раз просит Профессора не провожать его и уходит через гостиную. Но Профессор все же встает. А Конрад почти сразу возвращается со своей роскошной меховой полостью, которую он бросает в одно из кресел.

Конрад. Можно оставить у вас эту штуку? Не хочется подниматься наверх. За ней придут ваши квартиросъемщики. (*Он снова уходит и снова возвращается*.) Если хотите, чтобы вас не беспокоили,

отключите телефон. Послушайтесь моего совета. Синьора Брумонта пока не звонит, ей нужно удостовериться, что я уже ушел. Но она позвонит обязательно. А со своим адвокатом вы прекрасно сможете поговорить и завтра утром. Так я отключаю?

*(Не дожидаясь ответа, Конрад выдергивает штепсель из розетки и быстро уходит.)*

Профессор прислушивается к звуку его шагов, доносящихся уже из передней, слышит, как открывается, а затем захлопывается входная дверь.

Теперь он один. Берет с кресла меховую полость и пытается ее сложить. Мех так красив и мягок, что он не может не полюбоваться этой роскошной вещью. Наконец, не выпуская ее из рук, он усаживается в свое кресло рядом с проигрывателем и прикрывает полостью колени.

## Сцена 11

Квартира верхнего этажа. Павильон. День. Лицо сорокапятилетней Бьянки Брумонта, отмеченное печатью усталости и душевных мук, выдает ее возраст. Женщина говорит взволнованно, время от времени отворачиваясь от яркого солнечного света, бьющего ей в глаза. Она присела на кучу битого кирпича, возвышающуюся посреди разрушенной квартиры. Перед ней стоит Профессор.

А вокруг безостановочно снуют каменщики и водопроводчики.

Бьянка *(с отчаянием)*. Я не хочу разговаривать с вашим поверенным! Это меня совершенно не интересует, можете вы понять? Да, вы правы. Ну и что с того? Правы. И вопрос исчерпан. Не думаете же вы, что я примчалась сюда из Парижа ночным рейсом, в самолете, битком набитом арабами, чтобы сказать вам, как я сожалею о том, что рабочие разрушили эту стенку?

Профессор *(гневно)*. Стенку? Вы называете это стенкой?

Бьянка *(перебивая его и тоже повышая голос)*. Дайте мне сказать! Вы, дорогой Профессор, вели себя безобразно. Вы не имели права вмешиваться, даже если я из каких-то своих личных соображений и сочла нужным не оглашать подробности нашего с вами контракта. А коль вы это сделали, то я имею полное право думать, что у вас была какая-то корыстная цель. Ну хотя бы защитить интересы господина Гюбеля в ущерб моим интересам.

Профессор. Что вы такое говорите? Мне нет никакого дела до чьих бы то ни было интересов. Даже до своих собственных. Так неужто я стану заботиться о каком-то господине Гюбеле, которого я и в глаза не видел!

Бьянка. Ах вы его не видели? Тогда я вам скажу, кто это. Это

человек, который живет у меня на содержании. Мой любовник. Вас устраивает? Хотите знать также, во сколько он мне обходится? *(Все это она выпаливает вызывающим тоном, но потом, закусив губу, разражается слезами, бормоча про себя.)* Какой ужас, как же низко я пала.

Профессор поражен и, главное, смущен. Он хочет подойти к Бьянке, но его выручает Лиетта, которая вместе со Стефано переступает через кучи строительного мусора.

Лиетта *(участливо)*. Мама! Что случилось? Когда ты приехала?

Бьянка запрокидывает голову, чтобы скрыть слезы. Она не отвечает на вопросы Лиетты, а сразу накидывается на Стефано.

Бьянка. Ты сошел с ума! Сейчас же вели сделать все, как было.

Стефано *(возмущенно оправдываясь)*. Послушай, я сделал только то, что ты сама велела...

Бьянка *(поднимается)*. Пусть все восстановят, и хватит об этом. Она берет Лиетту под руку. А Стефано подходит к Профессору. Диалог идет в двух планах: Профессор кричит на Стефано; Бьянка тихо разговаривает с Лиеттой.

Стефано *(Профессору)*. Ну хорошо, хорошо. Только поверьте...

Бьянка *(Лиетте)*. Где Конрад?

Профессор *(срывая зло на Стефано)*. Никаких оправданий у вас быть не может. Мы ясно договорились. Это безумие. И кому только могло прийти в голову разрушить капитальную стену... Вы хоть знаете разницу между капитальной стеной и перегородкой?

Лиетта *(матери)*. Я его не видела. Вчера вечером мы заходили в «74», было уже очень поздно. Мауро сказал, что Конрад то время, пока ты будешь в Париже, собирается провести в Сент-Морисе. Ты не предупредила его, что возвращаешься?

Разговаривая, Лиетта легонько проводит ладонью по щеке матери, чтобы стереть следы слез.

Бьянка. Я прилетела ночным рейсом. Это какой-то кошмар. В самолете было полно арабов с физиономиями угонщиков.

Лиетта. Но зачем ты прилетела?

Бьянка. Ты разве не знаешь? *(Кивает на Профессора.)* Этот полумный сказал Конраду, что квартиру я не купила. Теперь мне придется ее купить...

Лиетта *(на лету оценив ситуацию, смотрит на Профессора, который вместе со Стефано направляется к ним, говорит нарочито громко)*. Профессор ни за что ее не продаст. Правда ведь, Профессор? Вы не расстанетесь с этой квартирой ни на каких условиях?

Профессор. Я ни на каких условиях теперь ее даже не сдам.

Бьянка (*поглядев на Лиетту, потом на Профессора, потом снова на Лиетту, медленно*). Что такое? Вы сговорились?

Лиетта. Ну зачем ты так?..

Бьянка. Помалкивай, лгунья. Я хочу слышать, что скажет он, этот порядочный человек.

Профессор (*обескураженно*). Синьора, вы прекрасно знаете, что вопрос о продаже квартиры даже обсуждению не подлежит.

Бьянка (*подойдя чуть ли не вплотную к Профессору и глядя ему в глаза*). Но вас, очевидно, настроили... Скажите правду. «Прошу вас, Профессор... если мама...» (*Оборачиваясь к Лиетте*.) Какая подлость. Чего ты боишься? Что я тебя оставляю без денег? Уж, кажется, на тебя и на твоих дружков тратится без счета. Но тебе этого мало, и ты делаешь все, чтобы отдалить от меня единственного в мире человека, который приносит мне хоть немного радости!

Лиетта (*возмущенно*). Не я ли тебе всегда говорила, что на него ты жалеешь денег? Разве не я тебя умолила договориться с Профессором и снять у него квартиру? Скажите ей сами, Профессор... (*Лиетта берет Профессора за руку, как бы приглашая его вмешаться*.)

Профессор (*пытаясь снять накал страстей*). Увы, это так. Я позволил синьорине уговорить себя и теперь сожалею об этом... (*Лиетте*.) Если вас не затруднит, загляните ко мне вниз, там будет ждать мой поверенный...

Бьянка (*иронически улыбаясь, Профессору*). Какой ужас! Целое светопреставление! Вас заботит только ваша стена. Не беспокойтесь, мы ее восстановим.

Профессор (*решительно*). Я абсолютно спокоен. Наш контракт расторгнут. (*Направляясь к двери, он дает распоряжение рабочим, которые стоят в сторонке, не зная, что делать*.) Вы здесь больше не нужны. Можете уходить.

Рабочие растерянно переглядываются. Они пытаются спросить что-то у синьоры и у Стефано, но те слишком заняты своим разговором.

Лиетта (*тихо, Бьянке*). Может, ты мне все-таки объяснишь...

Бьянка. Нечего объяснять. Ты сама мне сказала, что Конрад уехал в Сент-Морис. Все кончено. Ты бы слышала, как он со мной разговаривал вчера вечером... Я думала, у меня инфаркт будет. С моим сердцем...

Лиетта (*неожиданно жестко*). У тебя сердце как у двадцатилетней девчонки. Ты только на прошлой неделе прошла полное обследование.

Бьянка. Да что эти обследования... Помнишь беднягу Раймондо? Ему сделали кардиограмму и уверяли, будто сердце у него

как у двадцатилетнего, но не успели даже договорить, как он упал и умер.

Льетта (*многозначительно глядя на Стефано, словно давая ему понять, что худшее уже позади*). Да будет тебе, все знали, что Раймондо — старая развалина. Послушай, мамуля, сейчас тебя ждет Анна, поезжай, прими у нее ванну и отоспись. Домой в таком виде показываться нельзя.

Бьянка. Никого не хочу видеть. Тем более Анну, которая всегда говорила, что Конрад эксплуататор... что он слопал целое состояние у старухи Раффаэлли... Не понимаю, откуда Раффаэлли могла взять целое состояние... Пока был жив мой отец, он помогал ей, искупая грехи своей молодости...

Льетта. А ты ничего Анне не говори. Собственно, тебе и сказать-то ей нечего, ничего ведь не случилось.

Бьянка. Но Конрад все-таки уехал?

Льетта (*покровительственным тоном взрослой женщины*). Если и уехал, то вернется. Не бери в голову, мама. Стефано, проводи маму к машине. А я иду к Профессору, попытаюсь склеить черепки.

## Сцена 12

Кабинет и гостиная в квартире Профессора. Павильон. День.

Профессор (*в ярости*). Да что, по-вашему, я могу вам посоветовать? Истерические выходы вашей матери меня не интересуют, как и всех, кто теряет контроль над собственными поступками и чувствами. Я не желаю высказывать суждений, столь же бессмысленных, сколь бессмысленны трагедии, в которых вы меня вынуждаете участвовать. Я вам говорю: меня это не интересует. И все. Если наши адвокаты, как вы утверждаете, уже подписали этот проклятый контракт и если вы за свой счет немедленно приведете все в порядок, можете пользоваться квартирой. Если она вам больше не нужна, скажите, сколько вы заплатили за картину, и я вам тотчас же верну деньги. (*Во время этого монолога Профессор открывает один из ящиков стола, достает чековую книжку и бросает ее на стол*.) Или заберите картину. Как хотите. Специалисты оценят ущерб, который надо будет возместить. Выбирайте. И оставьте меня в покое.

Льетта сидит перед Профессором с видом провинившейся школьницы. В дверях, ведущих в прихожую, появляется Стефано. Он не осмеливается войти в комнату, опасаясь профессорского гнева.

В руках у него развернутый план квартиры.

Льетта (*обиженно*). Хорошо, Профессор. Я ошиблась. Мне казалось, что у вас столько такта, столько душевного внимания к людям... и я подумала...



Профессор *(все так же сурово)*. Да, вы ошиблись.

Лиетта *(поднимается, чтобы уйти, но не уходит, а знаком подзывает Стефано, берет у него из рук план и раскрывает его на столе перед Профессором)*. Клянусь, что никогда больше не буду говорить с вами о наших семейных неприятностях. Но объясните хорошенько Стефано, какой ремонт, по-вашему, нужно сделать в квартире. С учетом, однако, того, что о переоборудовании одной ванной комнаты мы договорились. Мне нужно, чтобы она была вдвое больше прежней...

Профессор сердито хватается за план, так, словно хочет его порвать. Но тут он видит рядом удивленные и даже немного испуганные лица Лиетты и Стефано, и вся его ярость куда-то улетучивается. Он разворачивает план на столе и, обхватив голову руками, начинает смеяться. Эрминия, которая, конечно же, слышала весь разговор из передней, с тревогой заглядывает в гостиную. Да и молодые люди больше обеспокоены смехом Профессора, чем его гневом.

Лиетта. Почему вы смеетесь? *(Робко улыбувшись, она тоже начинает смеяться.)* Почему вы смеетесь, Профессор?

Профессор. Мы с вами как будто на разных языках говорим. Ну никакой возможности понять друг друга!

Лиетта *(смеясь все веселее)*. И вы это находите таким забавным?

Профессор. Трагическим. Я, наверно, утратил способность... как это говорят теперь — контактировать...

Стефано *(склоняясь над планом)*. Разрушенные стенки здесь помечены красным.

Профессор утирает глаза тыльной стороной руки, надевает очки и тоже принимается разглядывать план.

Лиетта. Можно я от вас позвоню? *(Не дожидаясь ответа, берет аппарат, присаживается на ручку кресла точно так, как накануне вечером Конрад, и, так же как он, начинает набирать номер за номером, попеременно разговаривая то с Профессором и Стефано, то по телефону.)* Он что у вас, испорчен? *(Поднеся трубку к уху, но не услышав гудка, она быстро оглядывает шнур и убеждается, что телефон отключен.)* Вы знаете, что телефон у вас выключен? *(Вставляет штепсель в розетку.)*

Профессор *(не поднимая головы)*. Да, действительно. А я и забыл. Еще со вчерашнего вечера.

Лиетта *(набирая номер)*. А потом еще жалуетесь на свою «неконтактность».

Профессор. Вовсе я не жалуясь.

Лиетта. Ну удивляетесь. *(В трубку.)* Джейн! Как дела? Ты здесь? А мне кто-то сказал, что ты уехала в Сент-Мори! Что-что? Кто хотел к тебе привязаться? А ты и не знаешь! Да он родился проституткой! *(Прикрыв микрофон рукой, обращается к Стефано.)* У него

там все лопнуло. *(В трубку, громко.)* О господи! Да мама только рада была бы, если бы ты увезла его на какое-то время. Ну, это уже совсем другой разговор... Да, я хотела тебе сказать... но я перезвоню попозже, а то маме нужен телефон. Конечно, здесь. А ты больше слушай этого говнюка Конрада... Не хватало еще, чтобы он не был душкой. Пока, моя радость... *(Закончив разговор, Лиетта тут же набирает другой номер и обращается к Стефано.)* Джейн не поехала, потому что Конрад хотел ехать с ней, а в прошлый раз ей пришлось заплатить по его счетам кучу денег. *(В трубку.)* Алло! Мауро! Этот прохвост Конрад у тебя ночевал? Давайте не будем, я его терпеть не могу! Кого я вижу! *(Это последнее восклицание, заставившее обернуться Профессора и Стефано, относится не к собеседнику Лиетты, а к Конраду, которого она радостно бросается обнимать, оставив телефон на кресле.)* Из какой постели ты вылез? И где тебя носило вчера вечером?

Конрад. Где? Я был здесь. Мы вместе с Профессором слушали музыку!

Лиетта *(удивленно)*. Здесь? *(Профессору.)* Почему вы мне не сказали? *(Конраду.)* Ты знаешь, мама вернулась, она у Анны. Вы поссорились, что ли?

Конрад *(очень спокойно)*. Я сказал ей, что она старая калоша, и это правда. Но мы не ссорились.

Лиетта. Мама думает иначе. Не могу описать, в каком она была состоянии. Прилетела ночным рейсом...

Конрад *(не слушая ее, обращается к Профессору, протягивая ему фотографию, сделанную с какой-то картины)*. Вчера ночью я заглянул к своим друзьям и взял у них для вас вот эту фотографию. *(Подходит к картине, которую накануне вечером он разглядывал в гостиной.)* Вот видите, я был прав...

Конрад указывает на строение, изображенное на картине. И оно, и окружающие его деревья действительно те же, что и на фотографии.

Профессор *(удивленно)*. Поразительно... Очень интересно. *(Берет в руки фотографию и, надев очки, рассматривает ее, поднеся ближе к свету.)*

Лиетта *(по телефону)*. Да, подожди... *(Профессору.)* Что вы нашли там такого интересного?

Конрад *(за кадром)*. Не знаю, насколько это сходство заметно на фотографии, но уверяю вас, что общая у них не только эта деталь, а сама техника исполнения. Деревья здесь в отличие от деревьев на картинах других художников того времени...

Профессор *(в высшей степени заинтересованно)*. Очень верно подмечено. *(Глядя на Конрада.)* Вы изучали живопись?

Конрад (*скромничая*). Я начинал заниматься ею в университете. Мне очень нравилось...

Профессор. Почему же вы бросили?

Ясно, что Конраду очень хочется поговорить с Профессором, но он испытывает неловкость в присутствии посторонних. И потому говорит негромко, торопливо, в общем, ведет себя как-то по-детски.

Конрад (*пожав плечами*). В университете было жаркое время, и я с головой окунулся в студенческое движение. Пришлось скрываться, а потом (*в голосе его звучит ирония*) меня прибило к совсем другим берегам.

Профессор (*уже не слушает его: он весь ушел в сличение фотографии с картиной*). Вы молодчина. (*Сейчас его мысли заняты только тем, как объяснить свою ошибку.*) Знаете, почему я не догадался сразу? Потому что ни у одной из моих картин нет такой исчерпывающей «биографии», как у этой. Сейчас я вам покажу.

Сопровождаемый Конрадом, он подходит к шкафу со своим архивом и выдвигает один из ящичков. Стефано загоразживает сидящую у телефона Лиетту.

Лиетта (*по телефону*). Мамочка! (*Тихо, прикрыв трубку рукой.*) Ты меня слышишь? Конрад здесь. Я была права. В общем... вы не поссорились... (*Пауза.*) Да он и не вспоминает об этом...

Реакция Бьянки, очевидно, столь же яростна, сколь и неожиданна, потому что Лиетта, сморщившись, отводит трубку от уха и поворачивает ее так, чтобы Стефано тоже мог слышать. Он понимающе кивает Лиетте. Затем она снова подносит трубку к уху и, потеряв всякое терпение, спешит закончить разговор.

Лиетта (*громко*). Ой, мама, хватит, надоело! (*Опустив трубку на рычаг, она подходит к Конраду, который просматривает листки, вынутые Профессором из ящика, и со вздохом обращается к нему.*) Я сказала маме, что ты на нее не сердись, так теперь рассердилась она. Сделай одолжение, позвони ей сам. Или сходи к ней. Она у Анны.

Конрад (*жестко*). И не подумаю. У твоей матери со мной все кончено. (*Продолжает просматривать бумаги.*)

Лиетта (*возмущенно, повысив голос*). Минуту назад ты сказал, что вы даже не ссорились.

Конрад (*спокойно*). Верно. Но я все равно от нее уйду.

Лиетта. Иными словами, ты намерен ее шантажировать.

Конрад (*все так же спокойно*). Я подавлю в себе это желание. Тем более что мне от нее ничего больше не нужно.

Лиетта. Ну до чего же ты противный! (*Берет его под руку и говорит ласково, стараясь его задобрить.*) Ну будь паинькой. Сделай это ради меня. Я не могу видеть мать в таком состоянии. Скажите же ему, Профессор...

Профессор молча берет бумаги из рук Конрада.

Лиетта (*Конраду*). Профессор ничего не хочет говорить. Все эти разговоры о наших неприятностях действуют ему на нервы. Пошли наверх, к нам.

Конрад. Нет. Мне нужен воздух. Свежий воздух. Чистый воздух.

Стефано. Если ты рассчитываешь примазаться к Джейн, то ничего у тебя не выйдет. Она сказала Лиетте...

Лиетта (*перебивая его*). Не суйся не в свои дела. (*Конраду*.) Куда же ты собираешься?

Конрад. В Фьюмичино. Хочу посмотреть яхту Джиджи. Давно ему обещал.

Лиетта (*весело*). А что, неплохая идея! Возьмешь меня с собой? Может, даже покатаемся на ней. Ты посмотри, какой денек сегодня! (*Профессору*.) Наш друг заказал себе потрясающую яхту. Ее должны были закончить еще в июне, а сделали только сейчас. (*Конраду*.) Ты гений. Пошли скорее! (*Стефано*.) Ты остаешься здесь? Лиетта и вправду рада возможности проветриться, но решение это она принимает главным образом потому, что твердо решила не упускать Конрада из-под контроля, о чем она и старается дать понять Стефано.

Стефано. А что мне здесь делать?

Лиетта. Как что? Займешься квартирой. И потом, если мама...

Стефано. Ну, знаешь. Можешь предупредить свою мать по телефону. Что касается мастера, то с ним лучше поговорить Профессору. И тогда мы будем застрахованы от ошибок.

Конрад (*Лиетте*). Если хотите ехать, пожалуйста. Но только сейчас. (*Профессору, указывая на фотографию*.) Можете оставить ее себе. А захотите посмотреть оригинал, скажите.

Лиетта. Я мигом. Только позвоню... Хотя даже и звонить не буду. Пошли. Позвоню снизу, из бара. Мне нужно хоть бутерброд пожевать.

Конрад (*решительно*). Никаких бутербродов. Я не задержусь ни на минуту. И так уже опаздываю...

Лиетта. Но у меня от голода желудок сводит! (*Подойдя к Профессору*.) Вы не дадите мне кусочек хлеба, Профессор? (*Конраду*.) Вот и все проблемы. (*Профессору*.) Вы не беспокойтесь, скажите только, куда мне идти.

Профессор ведет Лиетту через коридор в кухню.

### Сцена 13

Коридор, кухня, кладовая, передняя в доме Профессора. Павильон. День.

Профессор (*зовет*). Эрминия! Эрминия!

Едва Профессор и Лиетта выходят из комнаты, Стефано устремляется за ними.

Стефано. А знаешь, раз такое дело, я тоже что-нибудь перехвачу.

Конрад (*беря Стефано за локоть*). В Фьюмичино поедешь на своей машине, чтоб нам не зависеть друг от друга. Не исключено, что сегодня я останусь там ночевать.

Стефано. Ты что, действительно решил порвать с Бьянкой?

Конрад (*пожимая плечами*). Я хочу быть независимым. У меня свои планы.

Стефано (*с иронией*). В Фьюмичино?

Конрад. Ну ты и дерьмо.

Лиетта (*за кадром*). Стефано! Конрад! Идите на минуточку сюда! (*Конрад и Стефано через переднюю направляются в кухню.*) Вы только посмотрите, как заботятся о Профессоре!

Стефано первым заглядывает в кладовку — мы видим ее впервые, — где хранятся в подвешенном состоянии копченые окорока, колбасы, круги сыра. На полках бутылки с вином и оливковым маслом.

Стефано. Забытые запахи. Чем это так вкусно пахнет?

Эрминия, демонстрирующей с ключами в руках кладовку, явно льстят восторги молодежи. Она спешит за Стефано, который, войдя в кухню, поднимает крышку сотейника, стоящего на огне.

Лиетта (*Эрминии*). Не подпускайте Стефано к плите, а то останетесь без завтрака.

Стефано. Тушеное мясо! Обожаю тушеное мясо.

Эрминия. Оно еще не готово. Самое меньшее четверть часа придется ждать.

Пока Эрминия, разговаривая с молодежью, вилкой пробует мясо, кто-то звонит у дверей.

Профессор. Эрминия, звонят! (*Он сам хочет открыть, но его опережает Конрад, стоящий на пороге кухни.*)

Конрад (*имея в виду молодую пару*). Сделайте доброе дело, Профессор, выгоните их отсюда. (*Слова звонят.*) Я открою.

Стефано (*Эрминии*). Все равно, дайте хоть попробовать.

Эрминия. Да нет же, нельзя!

Профессор. Оставьте. Эрминия не привыкла, чтобы в кухне у нее кто-то путался под ногами.

Эрминия (*указывая на Профессора*). Не столько я, сколько он. Профессор не выносит даже, когда я хожу по квартире. Эрминия нарезает хлеб, а Льетта выбирает себе салями и сыр для бутерброда.

Стефано (*Льетте*). Если ты делаешь на мою долю, то я бы предпочел копченые колбаски.

Поскольку Конрад все не возвращается, Профессор выглядывает в коридор. Сделав несколько шагов, он останавливается, и дальнейшую сцену мы видим как бы его глазами.

Конрад стоит к нему спиной, лицом к открытой двери. На пороге Бьянка. Она взволнована, измучена.

Бьянка (*возбужденно, но тихо*). Он не хотел сдавать, но я его уговорила. Он не хотел никакого ремонта, а ремонт идет. Я бы уговорила его и продать квартиру. Но ты все испортил. Не поверил мне. Мелкий, ничтожный человек. Мне стыдно, что я так много для тебя сделала. Из-за тебя я... самой себя стыжусь. Никогда тебе этого не прощу. Никогда. Вот это я и хотела тебе сказать.

Бьянка исчезает из дверного проема. Конрад хватается за руку и притягивает к себе. Бьянка хочет вырваться, но Конрад не ослабляет хватки. Он еще грубее притягивает ее и сжимает в объятиях.

Бьянка изо всех сил пытается освободиться, оттолкнуть его.

Бьянка. Отпусти. Между нами все кончено. Отпусти, или я закричу.

Бьянка продолжает извиваться, а Конрад все крепче прижимает ее к себе.

Конрад (*охрипшим голосом*). Плевать я хотел на квартиру. Но это же смешно — делать вид, будто ты осыпаешь меня подарками.

Бьянка. Мне больно! Отпусти! С ума сошел! Еще кусается! Отпусти, говорю! (*Однако сопротивление ее все слабеет.*)

Конрад. А ты закричи!

Профессор, несколько взбудораженный, возвращается в кухню, на пороге которой его встречает улыбающаяся Льетта с бутербродом в руках.

Льетта. Профессор! Послушайте, какой у нас план. Вы едете с нами в Фьюмичино, а вечером мы все вместе здесь у вас ужинаем, решаем, какие работы нужно еще произвести в квартире, и едим тушеное мясо. (*Вдруг она прерывает свою болтовню и совсем другим тоном восклицает.*) Мама!

Профессор оборачивается и смотрит на Бьянку, следом за которой

идет Конрад. Бьянка еще бледна, но старается не выдать своего волнения, хотя дается ей это с трудом.

Бьянка (*светским тоном*). Меня такой план устраивает. Я уверена, что Эрминия замечательная кулинарка. Тушеное мясо и что там еще...

Стефано. Тушеное мясо и пюре из артишоков.

Бьянка. Прекрасно.

Конрад (*с досадой*). Уедем мы когда-нибудь?

Бьянка. Куда, милый?

Условия примирения очевидны для всех. Конрад одержал полную победу. Бьянка смотрит на него трепетно, кротко и, кажется, готова выполнить любое его требование.

Лиетта (*стараясь дать понять матери, что она сделала для нее все, что могла*). А Конрад везет нас в Фьюмичино — смотреть новую яхту Джиджи. И Профессор с нами едет. (*Профессору.*) Сейчас дует трамонтана, представляете, какое море мы увидим!

Профессор. Море всегда прекрасно. Цвета моря, голоса моря... море переменчивое, море, дарующее блаженство, море урюкое. И как только древнегреческим ваятелям удавалось сосредоточиться на неподвижной форме и создавать свои прекрасные скульптуры, когда перед ними разворачивалось это непрерывно меняющееся зрелище, это наваждение, это таинство, захватывающее тебя всего целиком. Уму непостижимо! Мне достаточно только подумать, только вспомнить о море — и вся моя фантазия исчерпана...

Профессор очень воодушевился, а молодежь смотрит на него с симпатией и интересом.

Лиетта. Так вы поедете?

Профессор (*резко изменившимся тоном*). И не подумаю.

Бьянка. Но почему?

Стефано. Ты что, не слышала? Профессор не любит отвлекаться. А главное, он хочет остаться один.

Бьянка. Все уверяют, что им лучше наедине с самими собой. Но это неправда.

Лиетта (*смеясь*). А для него все именно так.

Бьянка (*тоже смеясь, она уже немного расслабилась*). Профессор, признайтесь, у вас есть в жизни какая-то тайна? В молодости вы, вероятно, были красавцем. Вы и сейчас красивы. По мне, так вы просто очаровательны. Почему же вы... ведете такой вот образ жизни?

Профессор. Живя среди людей, мы вынуждены думать о них, а не об их делах. Разделять их страдания. Заниматься ими. И потом, как писал кто-то (*на лице Профессора появляется ироническая улыбка*)... орел летает в одиночестве, а вороны — стаями!

Стефано. Сами напросились! Пошли, вороны! Давайте, вылетайте отсюда!

Конрад (*Профессору*). Не знаю, кто он, этот ваш «кто-то». В Библии же написано так: горе одинокому, если он упадет, его некому будет поднять.

Бьянка (*смотрит на Конрада с искренним удивлением и восхищением*). Конрад! Это же Библия!

#### Сцена 14

Столовая, гостиная. Кабинет в доме Профессора. Павильон. Ночь. Новая картина повешена на почетное место в гостиной. Обеденный стол тщательно накрыт на пять персон. На Профессоре все тот же серый костюм, но с белоснежной рубашкой. Вообще весь он какой-то подобранный. И явно нервничает.

Эрминия (*которая, очевидно, уже не раз бегала к входной двери, Профессору*). Это не они. По-моему, вы не договорились как следует. Если они собирались прийти к ужину, но опоздали, то должны были хоть предупредить... Такие ученые, воспитанные люди!

Профессор (*недовольным тоном*). Не такие уж они ученые. Невежи. Дураки. Ничтожества. Ни одной минуты больше не буду их ждать!

#### Сцена 15

Верхняя квартира. Павильон. День.

Профессор (*с растрепанными волосами, мрачный, небритый, зябко кутается в старое пальто и даже воротник поднял. Настроение у него отвратительное*). Сами как сквозь землю провалились, а я изволь теперь обо всем заботиться.

Из квартиры вынесен весь строительный мусор и восстановлены, правда не там, где прежде, стены. На полу аккуратно разложены разноцветные керамические плитки с разными узорами, дверные ручки, образчики паркетных плашек. Мастер, возглавляющий бригаду рабочих, с философским смирением слушает воркотню Профессора.

Мастер (*невозмутимо*). Чего вам беспокоиться? Дом-то ваш. Делайте все на свой вкус, вам же оно и останется.

Профессор (*которому такая перспектива не столь уж безразлична, разглядывает образцы*). Ну, стены — это еще куда ни шло. Но как я могу решать за них, когда дело касается вот этого?

Мастер. Да будет вам! Дом-то ваш! Ну так чего же вы!



## Сцена 16

Гостиная, кабинет, прихожая, спальня в квартире Профессора. Павильон. На дворе ночь, но окна профессорской гостиной распахнуты: надо поскорее просушить краску на стенах. Обои содраны, и все стены побелены. В слабом свете луны и уличных фонарей в центре гостиной громоздятся прикрытые нейлоновыми полотнищами вещи: часть мебели, картины, люстры и светильники. Остальная мебель и картины перенесены в кабинет Профессора, где ремонта еще не начинали. Теперь мы впервые попадаем в спальню Профессора, примыкающую к кабинету. Это сравнительно небольшая, просто обставленная комната. Единственная роскошь — большая кровать, позволяющая Профессору брать с собой в постель книги, бумаги, учебники, лупы, с которыми он работает перед сном. Профессор спит, но его беспокоит шум: какие-то удары по ставне. Профессор открывает глаза и, приподнявшись, прислушивается. Зажигает свет. Сомнений быть не может: в ставню кто-то стучит. Помимо стука слышны также приглушенные голоса, неразборчивые фразы. Профессор встает с постели, подходит к окну и открывает его.

Льетта (*за кадром, глухо*). Профессор! Профессор!  
Профессор поднимает глаза и видит три силуэта, высывающиеся из окна верхнего этажа.

Льетта. Вы нам не откроете на минуточку? Мы должны передать вам одну вещь.

Профессор. Который час?

Стефано (*за кадром*). Поздно.

Льетта. Мы даже не войдем. Вы только дверь откройте.

Профессор колеблется.

Конрад. Да не надо, Профессор. Подниметесь ко мне завтра утром. Спокойной ночи.

Профессор (*встревоженно*). Сейчас открою. (*Он поспешно надевает халат и, прежде чем выйти из комнаты, приглаживает волосы руками.*)

## Сцена 17

Квартира Профессора, лестничная площадка и лестница. Павильон. Ночь. У входной двери, открытой Профессором, стоят загорелые Льетта и Стефано. Они в свитерах, теплых куртках, нарочито потрепанных вельветовых брюках с кожаными заплатами. На ногах у них грязные туристские ботинки. Стефано отпустил жидень-

кую бородку. У Лиетты волосы гладко зачесаны и стянуты в тугий узел.

Лиетта (*держа в руках странный предмет, обернутый куском легкой линялой ткани*). Мы просто умираем от усталости, но все-таки решили принести вот это в знак нашей благодарности. Спокойной ночи. Все в порядке.

Лиетта вручает Профессору непонятный предмет, и в это время из-под тряпки раздается странный носовой звук.

Стефано. Вы сотворили чудо, Профессор. Завтра мы все разглядим как следует. Жаль, что там нет еще двух кроватей.

Из-под тряпки продолжают раздаваться странные звуки, они отвлекают и беспокоят Профессора.

Конрад (*за кадром*). А где же моя полость?

Профессор поднимает глаза. Через перила балкона верхнего этажа перегнулся Конрад. На нем тоже грубошерстный свитер, он тоже загорел, изменил прическу и даже усы отрастил.

Конрад. Моя полость у вас, Профессор?

Лиетта, уже открывшая металлическую решетчатую дверь лифта, возвращается к Профессору и тоже смотрит на Конрада.

Профессор (*Конраду*). Да, да, она здесь.

Конрад. Сейчас я за ней приду.

Голос птицы. Thank you, old man. Thank you, old man<sup>1</sup>.

Лиетта. Вы не хотите на нее взглянуть? (*Нетерпеливым жестом она срывает тряпку, под которой оказывается плетеная из прутьев клетка, а в ней индийская майна<sup>2</sup>.*) Ее зовут Симона.

Майна. Thank you, old man. Thank you, old man.

Конрад (*присоединяясь к остальным*). Предупреждаю, больше ничего говорить она не умеет. И твердит одно и то же постоянно.

Лиетта. Поэтому мы ее и купили.

Профессор (*с отвращением протягивая клетку Стефано*). Я никогда не держал дома животных. Надо помогать им жить на свободе, в их естественной среде.

Лиетта. Поди узнай, какая у нее естественная среда.

Майна (*как заведенная*). Thank you, old man. Thank you, old man. Thank you, old man.

Конрад (*подходя к Профессору*). Не оставляйте ее у меня наверху, иначе я сверну ей шею.

Стефано (*Профессору*). Когда нам на яхте хотелось досадить Конраду, мы подсовывали птицу ему в каюту...

<sup>1</sup> Спасибо, старина (*англ.*).

<sup>2</sup> Разновидность южноазиатских скворцов.

Все выходят на площадку.

Льетта (*снова открывая лифт*). А вообще, зря вы, Профессор, не поехали с нами.

Стефано (*Профессору*). Не слушайте ее. Вам повезло. (*Протягивает клетку Профессору*.) Пусть хоть эту ночь птица побудет у вас.

Профессор. Может, зайдете на минутку...

Льетта. Спасибо, Профессор. Я до смерти хочу спать. Увидимся завтра.

Профессор (*обращаясь к Стефано, решительно*). Мне надо с вами поговорить. Я бы не хотел, чтобы повторилось нечто подобное. Вы намеревались прийти к ужину, а явился через месяц...

Конрад (*Профессору, безразличным тоном*). Может, скажете, где моя полость?

Профессор. Сию минуту принесу.

## Сцена 18

Передняя, гостиная, кабинет, затем потайная комната и ванная в квартире Профессора. Павильон. Ночь. Профессор возвращается в квартиру. Конрад идет за ним, а Льетта со Стефано остаются на площадке. Стефано держит в руках клетку с майной, которая немолчно твердит свое Thank you, old man. Thank you... .

Льетта (*Стефано*). Поставь клетку на пол и пошли.

Конрад (*за кадром*). О, да здесь тоже перемены. Вот это новость! Может, теперь и виски найдется. (*Зовет.*) Льетта! Стефано!

Профессор (*за кадром*). Пожалуй...

Стефано в прихожей ставит клетку с майной на какой-то стол и заглядывает в гостиную. Здесь произошли не такие уж большие изменения, и все-таки комната выглядит совершенно обновленной. Оттого, что старые обои содраны, а стены выкрашены в белый цвет, гостиная кажется просторнее и светлее. Картины развешаны более продуманно и смотрятся гораздо лучше.

Стефано (*одобрительно*). Ого! А что, неплохо!

Льетта (*за кадром*). Стефано! Долго тебя еще ждать?

Не слыша ответа, девушка с сердитым лицом тоже заходит в гостиную.

Льетта. Что здесь происходит? Что вы делаете?

Стефано. Ай да Профессор, ай да тихоня... Сначала протестовал против ремонта там, у нас, а сам...

Льетта без всякого интереса оглядывает комнату.

Профессор. Это все из-за ваших маляров. Замазывая пятна от протечки на потолке, они развели такой свинарник, что при-

шлось содрать обои. Катастрофа за катастрофой. Целых пять дней они возились тут со своими козлами...

Стефано. Превосходно. Но неправда, что они только стены освежили. Вот этой штуки здесь раньше не было.

Лиетта (*поняв, что Стефано не собирается уходить*). Все ясно. (*Валится на один из диванов, подкладывает под голову подушку и сворачивается клубочком.*) Если я засну, прошу меня не будить!

Стефано и Конрад не обращают на нее внимания. Профессор после недолгих колебаний тоже отворачивается.

Профессор (*Стефано*). Была, была. (*Другим тоном.*) Как видите, мне пришлось перенести подальше проход в гостиную, поскольку...

Стефано (*перебивая его*). Я заметил. Очень хорошо получилось. (*Направляясь в кабинет.*) Но почему, раз уж такое дело, вы не освежили и это помещение?

Профессор. О господи! Только этого мне не хватало! Пока рабочие были здесь, я чувствовал себя как в осаде. Эрминия запирала меня утром до их прихода и выпускала только вечером.

Конрад. А зачем нужно было вас запирать?

Профессор. Ну как же. Для безопасности. Ведь я обретался не совсем там...

Профессор подходит к одному из книжных шкафов и нажимает рукой на какую-то полку. Шкаф сдвигается: это потайная дверь, ведущая в просторную спальню, очень хорошо обставленную и тоже забитую книгами. В комнате есть еще небольшая дверь — в гардеробную и ванную.

Стефано. Это что же такое? (*Кричит.*) Лиетта! Я был прав. Мы нашли скелеты. Профессор— Синяя Борода!

Конрад (*заинтересованно*). Гениально. Так было раньше, или вы сделали это сами?

Профессор. Было. Во время войны это помещение сослужило свою службу.

Молодые люди хотят пройти в потайную комнату, но Профессор уже закрывает дверь-шкаф.

Профессор. Там нет ничего интересного. И к тому же— ужасный беспорядок.

Лиетта (*показываясь в дверях*). Что такое?

Стефано. Ты опоздала. За шкафами есть потайная комната. Увидишь в другой раз.

Лиетта (*все еще усталым голосом*). Не увижу. Терпеть не могу осматривать квартиры.

На одном из кресел в кабинете мы видим сложенную меховую полость Конрада.

Конрад (*берет ее и с иронией по адресу Лиетты, Профессору*). Ну, я готов. Спокойной всем ночи.

Лиетта (*Стефано, жалобным тоном*). Ну, пошли же. А в вас, Профессор, я разочаровалась, так как была уверена, что вы придете в восторг от Симоны.

Конрад (*протягивая руку Профессору, многозначительно*). Дорогой Профессор, с этой ночи я буду иметь честь спать у вас над головой. Но известно это вам одному. Ясно?

Профессор. Нет.

Стефано (*Профессору*). Бьянка думает, что наш приятель сейчас находится по пути в Вену. Вполне заслуженный отпуск после месячного путешествия в смежных каютах.

Лиетта (*протестуя*). Мама все это время была ангелом. Ни разу не пожаловалась...

Стефано. А на что ей было жаловаться? Мы исполняли все ее желания.

Лиетта (*возмущенно*). До чего же ты злишь меня, Стефано. Тебе ведь прекрасно известно, что мама никогда ничего не решала... (*сочувственно глядя на Конрада*)... кроме вопроса о возвращении... (*Усталым голосом, Профессору*.) Пока, Профессор. Я поняла, что очень хотела вас вновь увидеть. Сама не знаю, почему. Завтра мы постараемся найти подходящее место для Симоны. А вообще, можете выпустить ее на волю. (*Проходя через переднюю, она заде рживается у стола, на котором стоит клетка, и открывает две рцу. Но птица не желает вылетать*.) Сдается мне, она не знает, что делать с этой самой волей. За спиной Лиетты, склонившейся над клеткой, видна входная дверь, которую девушка оставила полуоткрытой. Оттуда доносится какой-то шорох. Видно, как кто-то прикрывает дверь снаружи. Лиетта оглядывается, замечает, что дверь закрылась, но не придает этому значения.

Лиетта (*обращаясь к мужчинам, остающимся пока в гостиной, жалобным тоном*). Если не хочешь, чтобы мама тебя утром здесь накрыла, уматывай поскорее. Ты меня понял, Конрад?

Стефано, Конрад и Профессор выходят в переднюю. Лиетта снова открывает дверь, которую на наших глазах кто-то прикрыл. На площадке никого нет. Дверь лифта по-прежнему распахнута.

В этот момент майна выходит из клетки и слетает на пол.

Лиетта. Скорее! Скорее же, а то она улетит!

Конрад и Стефано, торопливо прощаясь, бегом направляются к выходу.

Конрад и Стефано. Спокойной ночи, Профессор. До завтра.

Все выходят, закрывают за собой дверь, но пока еще в передней от-

четливо слышны голоса, доносящиеся с площадки, стук закрываемой двери лифта и шаги Конрада, поднимающегося по ступенькам. Профессор же пытается поймать птицу, чтобы водворить ее на место.

Льетта (*за кадром*). Завтра позвони!

Стефано. Приятных снов!

Слышно, как лифт спускается. Голоса Льетты и Стефано затихают вдали. Зато голос Конрада слышен отчетливее и громче.

Конрад (*за кадром*). Если я не позвоню, встретимся здесь завтра вечером, попозже.

Профессор смотрит на майну, майна на Профессора.

Майна (*робко*). Thank you, old man. Thank you...

На губах Профессора появляется едва заметная улыбка. Его забавляет не столько говорящая птица, сколько эти далекие и близкие голоса, надежда на новые встречи. Профессор протягивает руку и берет майну, которая и не думает вырываться. Слышно, как внизу открывают и закрывают дверь лифта. Потом такой же сдвоенный звук раздается в парадном. Некоторое время стоит тишина. Профессор сажает майну в клетку. Гасит свет в передней. Остановившись у двери, прислушивается. До его уха доносится звук шагов, удаляющихся по лестнице. Несколько мгновений Профессор колеблется, потом, решившись, открывает дверь. Но на площадке никого нет, только внизу все еще слышны чьи-то шаги. Подойдя к перилам, Профессор успевает заметить силуэты двух довольно молодых (если судить по их проворности) людей. Они уже у самого выхода.

Профессор (*кричит*). Кто там? Стойте!

Двое неизвестных продолжают спускаться, даже не оглядываясь. Профессор сначала порывается догнать их, но потом передумывает и спешит в верхнюю квартиру.

## Сцена 19

Лестница и квартира верхнего этажа. Павильон. Ночь. Дверь в квартиру распахнута. Несколько светильников, уже установленных в квартире после ремонта, включены. Штукатурные и малярные работы закончены, полы вымыты. Идя на звук приглушенного стона, Профессор из передней направляется в комнату. Вдруг у него вырывается сдавленный крик.

Профессор. Боже мой!

На полу ничком лежит Конрад. Лицо его обезображено и залито кровью. Профессор бросается к Конраду, а тот, с трудом поднявшись, тяжело наваливается на Профессора, едва не теряя сознания.

Профессор. Что с вами? Кто это сделал?

Поддерживая Конрада под руку, он пытается дотащить его до раскладушки — единственной в квартире «мебели».

Конрад *(сначала утирается, потом едва выдавливает из себя несколько слов)*. Помогите мне уйти отсюда. Они могут вернуться.

Профессор. Кто они? Надо спуститься ко мне, вызвать полицию... врача...

Говоря это, Профессор на себе волочит Конрада к двери. Конрад, превозмогая боль, поворачивается и смотрит на Профессора. В глазах его угроза.

Конрад *(зло)*. Никого ты не вызовешь. Не суй нос куда не следует. Если хочешь помочь, выведи меня отсюда. Если нет — убирайся.

Профессор *(открывает рот, чтобы отчитать Конрада, но, взглянув на его обезображенное, залитое кровью лицо, ласково говорит)*. Давай подумаем... Давай подумаем... Нельзя же выходить из дома в таком виде... Тише, тише...

Конрад опять впадает в забытие. Профессор с трудом продолжает тащить его на себе к двери. По полу тянется кровавый след.

(Конец первой серии)

## Сцена 20

Потайное помещение в квартире Профессора: комната, гардеробная, ванная. *(Эту сцену мы видим как бы глазами Конрада.)* Лицо Профессора заслоняет бескровная рука Конрада, шарящего ею в воздухе, чтобы потрогать то, что он видит, понять, не грезится ли это ему. Лицо Профессора исчезает, и рука обессиленно падает. Перед глазами Конрада появляется какая-то белая, бесформенная мягкая масса; она все надвигается, надвигается, и вдруг он проваливается в темноту.

Мы в потайной комнате Профессора. Конрад лежит на кровати. Голова его запрокинута назад: так нужно для лучшей циркуляции крови. Склонившись над Конрадом, Профессор очень осторожно прикладывает к его ранам холодный тампон с дезинфицирующим средством. Конрад не без усилия отводит руку Профессора и пытается встать.

Профессор. Не двигайтесь.

Конрад. Где я?

Профессор. У меня дома.

Конрад *(приподнимаясь, но еще не вполне осознавая происходящее)*. Почему?

Профессор. Вы дважды теряли сознание, и я приволок вас сюда.

Конрад (*отталкивая Профессора, шатаясь, поднимается с кровати. Он очень взбудоражен. Подходит к зеркалу в гардеробной и вглядывается в свое лицо*). Мерзавцы, подонки... (*Пальцами слегка ощупывает свои раны. От бессильной ярости его глаза наполняются слезами, зубы стиснуты.*)

Профессор (*за кадром*). Вы знаете, кто на вас напал?..

Конрад (*резко оборачивается, принимая оборонительную позу*). Я... (*после мгновенного колебания*) нет. Как вам такое взбрело в голову? Я никого не видел. Они напали на меня сзади.

Профессор (*решительно*). Ну, ничего. Зато я разглядел одного из них. Думаю, что смогу его опознать. Вы мне сказали...

С этими словами Профессор выходит из комнаты и через кабинет направляется к телефону. Конрад плетется за ним.

Конрад. Я вам сказал... Что я сказал?

Профессор. Вы настоятельно требовали не вызывать полицию, и я подумал, что, вероятно, у вас есть для этого какие-то основания, может, вы не хотите выдавать полиции знакомого, с которым вы, должно быть, поспорились...

## Сцена 21

Кабинет Профессора и его потайная комната. Павильон. Ночь.

Профессор (*склонившись над телефонной книгой, ищет нужный номер*). Вот я и решил повременить с вызовом полиции.

Конрад отнимает у Профессора телефонную книгу и швыряет ее на пол. От чрезмерного усилия он почти валится на письменный стол.

Его разбитая губа начинает кровоточить.

Конрад (*с глухой яростью*). Угомонитесь вы, черт побери! Никому не нужна ваша инициатива.

В комнате воцаряется тишина. Профессор, потрясенный несчастным видом навалившегося на стол Конрада, старается сдержаться. Когда Конрад с трудом отрывается от стола и протягивает руку, ища, чем бы вытереть кровь, сочащуюся из губы, Профессор бросается в другую комнату за марлевым тампоном.

Конрад (*схватив тампон и прижав его к губе, через силу начинает говорить, стараясь, чтобы слова его звучали беспечно*). Charmante soirée <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Очаровательный вечер (*франц.*).



(*Направляется в потайную комнату.*) Могу я злоупотребить вашим гостеприимством еще чуть-чуть? По-моему, мне лучше полежать... (*Не отнимая тампона от губы, валится на постель.*)

Профессор. Я провожу вас в пункт «Скорой помощи».

Конрад (*закрывая глаза*). Не спешите, Профессор, не спешите. «Скорая помощь» — это та же полиция. Если надо будет, я обращусь к своему врачу.

Профессор (*сидясь на край кровати*). Все это чепуха. И вообще, помочь вам, сообщить в полицию — мой долг...

Конрад (*кладя свою руку на руку Профессора, устало*). Никакого долга ни перед кем у вас нет, а я не хочу иметь дела с полицией. (*С трудом отрывает голову от подушки.*) Если у вас хватит терпения, я объясню почему. Нет никакой гарантии, что полиция найдет виновных. Да она их и искать не станет, можете мне поверить. Сколько людей у нас убивают за день в каждом городе, сколько происходит краж, демонстраций, забастовок, ограблений... Что для них моя разбитая губа? Ну, составят протокол, напишут несколько строк. Вот тут только и жди неприятностей. Полиции-то на все наплевать, но может сыскаться репортер, которому известно имя молодого человека, «связанного узами нежной дружбы» (так это у них называется) с синьорой Брумонта, женой одного фашистского заправилы. Вы догадываетесь, куда все это может завести? В кучу дерьма, уж поверьте мне. (*После небольшой паузы.*) Вы уверены, что нас никто не слышал?

Профессор. Уверен. В доме кроме нас одна только Эрминия, и если бы она что-нибудь услышала, то была бы уже здесь.

Конрад. Тем лучше.

Пауза. Потом Конрад снова начинает тревожно озираться. Приподнявшись, он хочет встать с кровати, но Профессор удерживает его.

Профессор. Ну что вы делаете? (*С едва заметной улыбкой, тонком Конрада.*) Не надо волноваться!

Конрад (*все еще пытаясь встать, тревожно*). Кровь. Там же наверху пятна крови. И на ступеньках...

Профессор. Завтра уберут.

Конрад. Черт возьми! Я же говорю: никто не должен ничего знать. Пустите меня. Рано утром придут рабочие! (*Конрад очень бледен.*)

Профессор (*заставляет его снова лечь*). Да не поднимайтесь вы. Я сам пойду. Не поднимайтесь.

## Сцена 22

Лестница, площадка перед квартирой верхнего этажа. Павильон.

Ночь. Профессор, стоя на коленях, затирает мокрой тряпкой пятна крови.

### Сцена 23

Кабинет, потайное помещение в доме Профессора. Павильон.  
Ночь.

Конрад (*стоит, прислонившись к притолоке двери-шкафа, и нетерпеливо прислушивается. Заслышав шаги Профессора, он выглядывает и тихо, дрожащим голосом спрашивает*). Все в порядке?

Профессор (*сидясь рядом с Конрадом*). А не принять ли вам чего-нибудь успокоительного? У вас был сильный шок. Послушайте меня, давайте вызовем врача.

Конрад (*раздраженно*). Обязательно надо созывать народ! Как мне вам еще объяснить? Я не хочу, чтобы стало известно о случившемся.

Профессор (*терпеливо*). Так или иначе все выйдет наружу. Не могут же такие ссадины на лице зажить молниеносно?

Конрад. Я никому не буду показываться. Завтра утром уеду. Бьянка и так считает, что меня здесь нет... (*Снова глядится в зеркало.*) Вас не очень беспокоит, если эту ночь я проведу здесь? Одна мысль, что надо вернуться наверх, наводит тоску.

Профессор (*без особого энтузиазма*). Ну конечно. Оставайтесь. Конрад идет к кровати. Что-то вдруг изменилось, отношения их стали натянутыми, словно они опять совсем чужие друг другу люди.

Конрад. Но если мне лучше уйти, скажите. Давайте без церемоний. Просто мне надо поспать пару часов. Я даже раздеваться не буду. А как проснусь, так сразу и уеду.

Профессор (*холодно*). Как угодно.

Конрад. Вы должны мне обещать, что ничего никому не скажете. Даже Эрминии. (*С досадливой гримасой.*) До чего же это все унижительно и нелепо. Теперь надо мной станут смеяться. «Ты слышал, как его отделади?» Когда человека убивают, ему по крайней мере стыда терпеть не приходится. А так вот... только людей насмешишь...

Профессор (*оглядев комнату, сухо*). Если вам что-нибудь нужно, скажите...

Конрад. Ничего. Спасибо, здесь все есть.

Профессор. В таком случае спокойной ночи. Сделайте себе еще одну примочку. И если хотите, таблетку успокоительного...

Конрад. Я никогда не принимаю лекарств.

Профессор выходит из комнаты и тщательно закрывает за собой

дверь-шкаф, опуская предохранитель. Потом гасит свет в передней и возвращается в кабинет, чтобы оттуда пройти в спальню. Погасив свет и в кабинете, он с минуту стоит, прислушиваясь. До его слуха доносятся какие-то приглушенные крики и стук. Профессор быстро подходит к двери потайной комнаты и открывает ее. Перед ним стоит охваченный паническим страхом Конрад.

Конрад (*очень испуганно*). Вы что? Заперли меня здесь?

Профессор. Для вашей же безопасности. Эрминия приходит убирать кабинет рано утром.

Конрад (*совершенно обессиленный от напряжения, с покрытым испариной лбом*). А почему вы не откликнулись сразу, когда я вас позвал? (*Бросается в постель.*)

Профессор. Я не слышал. У нас стены обиты звукоизоляционным материалом, чтобы шума было меньше.

Конрад (*проводя по лбу тыльной стороной руки*). Простите. Нервы у меня ни к черту. Оставьте дверь открытой. А то мне кажется, что я в западне. (*Поправляет подушки и немного успокаивается.*) Даже неловко, что я себя так вел. Подумаете, что я еще и трус. Вы когда-нибудь испытывали страх, Профессор?

Напряжение спадает. Профессор смотрит на Конрада снисходительно и даже с симпатией.

Профессор (*тихо, мягко*). Да. Я был на войне и знаю, что такое страх. Эта комната тоже ведь порождение страха. Моя мать, итальянка, оставалась во время войны в Риме. А мы с отцом были в Америке. Я вернулся в Европу только с 5-й армией. Мать устроила эту потайную квартирку, чтобы прятать политических. Или евреев. Точно сказать не могу: мама умерла еще до окончания войны и я почти ничего не знаю о ее жизни в этом доме. А ей ничего не было известно о нас... Она не знала даже, жив ли я...

Конрад. Вы уже окончили к тому времени университет?

Профессор. Да. И занимался естественными науками.

Конрад (*тусклым голосом*). Странно. Сейчас я вспоминаю, что, увидев вас впервые, так и подумал: это профессор-естественник.

Профессор. Я был им.

Конрад. А потом? Почему...?

Профессор. Цена прогресса — уничтожение. Я понял, что современная наука не может быть нейтральной... служа практическим целям, она превращает раскрепощающую силу технологии в рабство. Использование науки применительно к жизни общества... Вдруг Профессор замечает, что Конрад его уже не слышит. Дыхание молодого человека стало более глубоким и ровным. Конрад за-

сыпает. Профессор, по-отечески, не меняя тона, продолжает говорить, а сам в это время осторожно укрывает Конрада одеялом.

Профессор. Я оставляю дверь открытой. Надеюсь, что Эрминия проснется завтра не раньше вас. Не то и она станет жертвой страха...

## Сцена 24

Передняя, подсобные помещения, кабинет в квартире Профессора. Павильон. День. Эрминия стоит на четвереньках на полу и опасливо разглядывает стоящую в передней под столом и полуприкрытую куском шелка клетку. Осторожно стянув ткань, она берет клетку за ручку и поднимается вместе с ней. В это время кто-то звонит у двери. С клеткой в руках Эрминия идет открывать и едва не роняет ее от испуга, когда раздается хриплый голос птицы: Thank you, old man. Thank you...

Бьянка (*входя, удивленно*). Ты уже здесь? (*Эрминии.*) Значит, ребята у Профессора?

Эрминия. Нет, нет.

Бьянка. Они приходили вчера вечером?

Майна (*громко*). Thank you, old man. Thank you, old man.

Бьянка (*птице*). Замолчи! (*Эрминии.*) Ну до чего беспардонные типы. Разрешите, я от вас позвоню. Вы уж их простите, но с завтрашнего дня... Что вы сказали? (*Направляется в кабинет.*)

Эрминия (*опережая ее*). Если позволите, я принесу вам телефон в коридор — Профессор меня еще не звал.

Майна. Thank you, old man...

Бьянка (*заглядывая в клетку*). А она не зря кричит, бедняжка. Ей ведь со вчерашнего вечера ни есть, ни пить не давали.

Эрминия. Да я только что ее увидела. (*Раздраженно.*) Это надо же! Никогда бы не подумала, что птицы могут говорить по-человечьи.

Бьянка берет клетку из рук Эрминии и направляется с ней в кухню.

Эрминия. Унесите ее, пока Профессор не видел. Я уверена, что он ей не обрадуется.

Бьянка (*поставив клетку, смеясь выходит в коридор*). Профессор уже видел наше сокровище. Как, по-вашему, птица попала в квартиру? Это подарок Профессору от моей дочери.

Эрминия между тем открывает дверь кабинета, в нем еще темно. Вместе со светом, проникающим через открытую дверь, в кабинет доносятся голоса Бьянки и майны, продолжающей хрипло выкрикивать: Thank you, old man. Thank you, old man. Эрминия направляется прямо к окну, чтобы открыть ставни, но, услышав шорох,

останавливается и, к своему удивлению, видит заспанного, с растрепанными волосами Профессора, который поднимается с диванчика, кутаясь в теплый халат.

Эрминия. Ой, Профессор, простите, я не... Я вошла, чтобы взять телефон...

У входной двери раздается резкий звонок. Их кухни доносится голос Бьянки.

Бьянка (*за кадром*). Где бы найти чего-нибудь этой твари? Нужны семена...

Эрминия (*вновь закрывая окно*). Вы послушайте только! Ад какой-то!..

Профессор. Там звонят.

Эрминия. Сейчас открою.

Эрминия торопливо выдергивает штепсель и берет аппарат. Профессор тревожно поглядывает на полуприкрытую дверь в потайное помещение.

Эрминия. Профессор, вы что, всю ночь здесь провели?

Профессор. Нет, нет. Я проснулся очень рано и пришел сюда, чтобы немного поработать, а потом меня сморил сон...

Эрминия (*унося телефон*). Завтрак я сейчас подам.

Профессор. Принесите его сюда, пожалуйста.

Эрминия (*за кадром*). Конечно. Там эта синьора с верхнего этажа...

Снова звонят у двери. Как только Эрминия скрывается в коридоре, Профессор осторожно подходит к двери-шкафу и заглядывает в потайную комнату.

## **Сцена 25**

Гардеробная и комната в потайном помещении. Павильон. День. Конрад крепко спит, растянувшись на кровати. Он разделся и прикрыт одной простыней.

## **Сцена 26**

Кабинет и передняя в квартире Профессора. Павильон. День. Теперь Профессор смотрит в переднюю и видит, как Эрминия, открыв входную дверь и переговариваясь с кем-то, направляется в кухню.

Эрминия (*за кадром*). И когда только вы научитесь пользоваться черным ходом? Зачем зря людей беспокоить!

Мастер (*за кадром*). Мне нужна синьора Брумонта.

Бьянка (за кадром). Я здесь, Риччи.

Мастер (входя в переднюю). Я хотел сказать, синьора, что синьорино Стефано там, внизу, ищет место, где можно поставить машину.

Бьянка (за кадром). Спасибо, Риччи. Сейчас позвоню только и приду.

Профессор снова заглядывает к Конраду, потом медленно закрывает дверь-шкаф. Хочет опустить предохранитель, но, поколебавшись, отказывается от этого намерения и подходит к письменному столу, поглядывая через открытую дверь в переднюю.

Бьянка (за кадром, громко). Риччи, сделайте одолжение, спуститесь вниз и скажите синьорино Стефано, пусть съездит купить какого-нибудь корма для птицы.

Риччи (за кадром). Я... правильно вас понял?

Бьянка (за кадром, звонко смеясь). Да, дорогой. Вы меня поняли совершенно правильно. (В трубку.) Это Бьянка... Прости, пожалуйста... (Эрминии.) А что, если я похищу чашку кофе у Профессора? (Презжим тоном.) Извини. Ты слушаешь? Или спишь? В кабинет входит Эрминия и ставит поднос с завтраком на письменный стол. Вид у нее недовольный: она хочет показать Профессору, что ей не по душе весь этот шум и суматоха в доме. Но Профессор вроде бы не замечает ее недовольства. Он погружен в свои мысли, и, похоже, что эти голоса, шум шагов и вообще необычный в его доме беспорядок радуют его, как хорошая музыка. Голос Бьянки, разговаривающей по телефону. Голос Риччи. Голос майны.

Стук захлопнутой двери и, тотчас же за ним, звонок.

К шуму в квартире присоединяются новые звуки — то отдаленные, то близкие. В памяти Профессора на короткий миг (сначала накладываясь на реальную картину) возникает видение: комната, какой она была когда-то, то есть без книжных шкафов, за которыми находится потайное помещение, бывшее в те времена небольшой, выдержанной в золотистых тонах и немножко *fané*<sup>1</sup> гостиной. В ней стоит спиной к нам молодая высокая синьора, элегантно одетая по моде 1920—1922 годов (Мать Профессора.) В передней мужчина лет тридцати пяти помогает носильщику и старому лакею вносить багаж. Здесь же суетится толстая горничная.

Толстая горничная. Приехали! Синьорина приехала!.. Ой, что я говорю... Синьора!

Старый лакей. Иди сюда, помоги.

---

<sup>1</sup> Поблекшей (франц.).

Носильщик. Если скажете куда, я и сам снесу.

Через кабинет к молодой синьоре, стоящей в гостиной, направляется пожилая синьора.

Пожилая синьора. Наконец-то! А где же наш маленький американец?

Молодая синьора (*оборачивается, подходит к тому месту, где сейчас сидит Профессор. Снимая шляпу и подавшись немного вперед, говорит по-английски*). Скажи же что-нибудь. Поздоровайся. Тебе не нравится мой дом?

Образ молодой, красивой женщины, наклонившейся, чтобы поговорить с ребенком и приласкать его, очень отчетлив. Но картина эта длится лишь мгновение: голоса и видения тут же меркнут... И снова мы видим кабинет таким, каков он сейчас. Профессор проводит рукой по волосам. Из передней доносятся голоса Бьянки и мастера.

Эрминия (*прежде, чем выйти из кабинета, обращается к Профессору*). Синьора Брумонта просит у меня чашку кофе. Можно я ей дам?

## Сцена 27

Кабинет и потайное помещение в квартире Профессора. Павильон. Вечер.

Конрад. Шестнадцать часов? Неужели я проспал целых шестнадцать часов?.. Почему же вы меня не разбудили?

Конрад сидит на постели взлохмаченный, бледный. Однако ссадины на его лице заметны меньше: в глаза бросаются только разбитые губа и бровь. Профессор знаком показывает Конраду, что говорить надо тише, и отступает к приоткрытой двери в кабинет.

Профессор (*тихо*). Вам обязательно нужно было выспаться. И потом... вряд ли вы смогли бы незаметно уйти отсюда. Утром, когда я проснулся и увидел, что вы еще здесь, по дому ходила синьора Брумонта, хотя было всего половина девятого.

Конрад (*встревоженно*). Она меня искала?

Профессор. Нет, нет. Ей надо было позвонить. Мы с ней даже словом не обмолвились. Она поговорила с Эрминией и увела ее наверх: нужна была какая-то помощь по дому. Весь день здесь толклись люди. Я слышал голоса... Все было как в детстве, когда я после первой мировой войны впервые попал в этот дом... Тогда тоже здесь было полно людей и они не умели разговаривать тихо...

Конрад слушает его краем уха. Он поднялся с постели и наливает

себе чай с молоком из чайника и молочника, стоящих на одном из столиков.

Профессор. Чай холодный. С утра стоит. Хотите, я велю приготовить чего-нибудь горячего, поесть? Эрминия еще не легла.

Конрад. Она знает, что я здесь?

Профессор. Нет, Эрминия ничего пока не знает. Я весь день просидел в кабинете.

Услышав, очевидно, какой-то шум в соседних комнатах, Профессор знаком велит Конраду молчать, откатывает дверь и возвращается в кабинет к своему письменному столу, на котором мы видим какую-то картину, баночки с лаком, тряпки, кисти. Оставшись один, Конрад делает несколько глотков чая и подходит к зеркалу. Зажигает над ним лампочку, чтобы получше разглядеть разбитую губу и припухшую бровь. Через полуоткрытую дверь доносятся голоса Профессора и Эрминии.

Эрминия *(за кадром)*. Я выставила эту тварь на балкончик. А клетку накрыла куском материи.

Профессор *(за кадром)*. Оставьте ее в кухне. Этим птицам нужно тепло.

Эрминия *(за кадром)*. А почему бы вам не подарить ее прирватнику? Она ему так понравилась.

Профессор Я верну птицу тем, кто мне ее принес.

Эрминия *(за кадром, уходя)*. Вам ничего не нужно, Профессор?

Профессор *(за кадром)*. Нет, спасибо. Спокойной ночи, Эрминия.

Эрминия *(за кадром)*. Спокойной ночи, Профессор.

Едва Эрминия успевает переступить порог кабинета, как в проеме потайной двери показывается Конрад. С порога он смотрит на Эрминию, которая пересекает переднюю, чтобы запереть входную дверь на цепочку и погасить свет. Потом переводит взгляд на Профессора, который склонился над картиной, требующей реставрации. Некоторое время оба молчат. Эрминия уже в коридоре, и слышно, как она закрывает за собой дверь.

Конрад *(тихо, но вызывающе)*. Мне нужно вам сказать одну вещь. Прошлой ночью я вам солгал. Я знаю, кто меня избил и за что.

Профессор *(взглянув на Конрада и тотчас опустив глаза на картину)*. Ни минуты в этом не сомневался.

Конрад. Вы вправе потребовать от меня объяснений.

Профессор. Я человек нелюбопытный. Это освобождает вас от необходимости давать мне какие бы то ни было объяснения.



Профессор принимается закрывать баночки с лаком, вытирать тряпкой кисти.

Профессор (*глядя на Конрада и на его рассеченную губу, спокойно*). По-моему, уже получше стало.

Конрад (*потрогав губу рукой, кивает и садится на подлокотник одного из кресел*). Я бы сказал даже — хорошо.

Его тон поражает Профессора; наклонившись, чтобы поставить на место баночки с лаком, он искоса смотрит на Конрада.

Конрад (*избегая взгляда Профессора, сидит с низко опущенной головой, положив сжатые кулаки на колени*). Вы ждете не дождетесь, наверное, когда я отсюда уберусь. Правда?

Профессор. В известном смысле — да.

Конрад (*подняв голову и вопросительно глядя на Профессора*). Все правильно. Вы помогали мне, пока это было необходимо. А становиться моим сообщником не желаете.

Профессор (*спокойно, продолжая наводить порядок на столе*). Мне и в голову такое не приходило. Я слишком привык к одиночеству. Присутствие посторонних мне в тягость, мешает работать.

Конрад. Разрешите только сделать от вас пару звонков. Хочу узнать, есть ли возможность уехать сегодня ночью...

Профессор (*указывая на телефон, стоящий на столе, продолжает заниматься своим делом*). Сколько угодно.

Конрад почти в порыве отчаяния хватает Профессора за руку.

В этом жесте есть что-то трогательное, детское.

Конрад. То, что я вам говорил, — помните? Это правда. Я вляпался в неприятности, и даже опасные, чтобы выпутаться из других неприятностей. Но когда-то я был иным. Хотел чего-то добиться в жизни... (*Проводит рукой по лицу*.) Сегодня я то спал, то делал вид, будто сплю. И представлял, как расскажу все о себе вам — я ведь слышал, когда вы ко мне заходили, — и попрошу у вас совета.

На лице Конрада опять появляется чуть ироничная улыбка, но в глазах его тоска, которая не может не тронуть Профессора. Однако, будучи человеком, избегающим волнений, он сразу же берет себя в руки и, отвечая Конраду, принимается перебирать свои бумаги.

Профессор. Не думаю, что мои советы оказались бы для вас такими уж полезными. К тому же... мужчина в вашем возрасте и с вашим умом сам знает, как ему поступать. Тут нужно действовать решительно.

Закончив уборку на столе, он берет в руки книгу и смотрит на Кон-

рада, показывая, что момент для конфиденциального разговора упущен. Теперь уже и Конрад замыкается в себе.

Конрад (*холодно и чуть-чуть иронично*). Да... это ведь так просто.

Наступает непродолжительная пауза. Похоже, что Профессор, раскаявшись, хочет возобновить разговор. Но Конрад уже отвернулся от него и тянется к телефону.

Профессор (*взяв под мышку книгу и направляясь к дверям*). Если Эрминия уже легла, я принесу вам чего-нибудь поесть. А потом тоже пойду спать. Звоните, сколько вам надо, а когда соберетесь уходить, закройте хорошенько дверь. Ключ положите вот в этот ящик. Завтра я сам там все приведу в порядок.

## Сцена 28

Комната Профессора. Павильон. Ночь.

Профессор (*в халате, ходит взад-вперед по комнате, читая по привычке вполголоса*). ... Sir Jeremy Smith, in command of the Blue, was said to have failed to press home to his attack and to have allowed Tromp's ships, separated to the main I force<sup>1</sup>.

Однако, проходя мимо полуоткрытой двери, он всякий раз вытягивает шею, прислушиваясь, отчего ему трудно сосредоточиться. Наконец, словно окончательно справившись с искушением, он укладывается на кровать, не выпуская из рук книги. Потом захлопывает ее и отодвигает от себя. Гасит свет. Тут в памяти Профессора всплывает образ его молодой жены: лет двадцати с небольшим, белокурой, причесанной по моде сороковых годов. Она в халате, сидит в маленьком кресле и плачет.

Жена Профессора (*сквозь слезы*). Я хочу рассказать тебе все. Мне нужно объяснить тебе, что со мной происходит... Я должна чувствовать, что ты рядом... верить, что ты поможешь...

Этот образ тотчас же сменяется другим. Длинная развевающаяся белая вуаль — фата, которую юная жена Профессора со смехом старается снять с головы, высвободить запутавшиеся в ней волосы. И этот образ сразу же исчезает. В комнате царит темнота. Лишь узенькая полоска света проникает сюда через щель полуприкрытой двери. Профессор ворочается на постели, пытаясь заснуть. Потом протягивает руку, чтобы включить радио. Звучит чудесная музыка

---

<sup>1</sup> ...Капитану «Блю», сэру Джереми Смиту, передали, что его атака не имеет смысла и он должен пропустить корабли Тромпа, отрезанные мною от основных сил (*англ.*).

Моцарта. Слушая, Профессор закрывает глаза. Музыка окончилась, теперь назойливо бубнит голос, читающий на чужом языке последние известия. От этого задремавший было Профессор просыпается. Повернувшись лицом к двери, он вдруг видит, как она бесшумно закрывается. До его слуха, смешиваясь с голосом диктора, доносятся другие голоса и приглушенный смех. Затем он слышит, как кто-то быстро убегает — явно босиком. Профессор встает, выглядывает в коридор, делает несколько шагов в сторону кабинета. Останавливается. Тихо играет музыка, а в глубине комнаты виднеется какая-то призрачная фигура. Большой кабинет погружен в полумрак: лишь разноцветные блики, проникающие из потайной комнаты, свидетельствуют о том, что на лампу наброшен пестрый платок. Профессор молча направляется к фигуре, продолжающей шевелиться в глубине комнаты: по очертаниям не понять: кто это — мужчина или женщина, видно только обнаженное тело. Таинственный гость поднимает с пола какую-то вещь — то ли легкую рубашку, то ли платок — и подбрасывает ее в воздух, но, когда он пытается эту вещь поймать, кто-то, быстро поднявшись с дивана, перехватывает ее. К своему удивлению, Профессор узнает голос Стефано.

Стефано (*тихо, весело*). Ага, вот моя рубашка!..

Ему отвечает смех Лиетты. Это она — та смутная фигура, которую Профессор не узнал в первый момент.

Лиетта. Тут есть еще ботинок...

Приглушенно смеются уже двое, а на пороге потайной комнаты вырастает силуэт обнаженного молодого мужчины. Это Конрад. Но и его Профессор узнает только по голосу.

Конрад (*тоже веселым шепотом*). Это мой...

Лиетта поднимает еще одну рубашку и бросает ее Конраду. Рубашка попадает ему в лицо.

Лиетта (*шепотом*). Одевайся. Пора идти.

Конрад швыряет рубашку на диван и с сигаретой в руке направляется к Лиетте.

Конрад (*шепотом, Стефано*). Дай прикурить.

На мгновение огонек спички освещает сблизившиеся лица Конрада и Стефано. Потом комната вновь погружается в полумрак. Видно, как Конрад обхватывает одной рукой плечи Лиетты, потом легонько гладит ее по спине.

Конрад (*веселым шепотом*). А ты? Уйдешь отсюда в таком виде?

Взволнованный Профессор отступает в свою спальню и закрывает за собой дверь, не заботясь о том, чтобы она не стукнула. Зажигает свет, быстро надевает халат, выключает радио и снова открывает дверь. Перед ним стоит Лиетта, держащая в руках свои вещи: она уже собиралась их надеть, но, услышав стук закрывающейся двери, решила посмотреть, что там такое. За Лиеттой стоят Конрад и Стефано — они почти одеты.

Лиетта (*оборачиваясь*). Мы его разбудили.

Сейчас, при свете, мы хорошо видим всех троих. Лица у них возбужденные, глаза блестят. Появление Профессора их несколько не смутило, отчего он сам кажется растерянным и даже беспомощным.

Лиетта (*тихо, заговорщическим тоном, Профессору*). Извините, пожалуйста. (*Подмигнув и улыбнувшись, она легонько целует его.*)

Профессор. Но...

Лиетта (*все так же улыбаясь, закрывает ему рот рукой и шепчет, глядя прямо в глаза*). When you see a fair form chase it / And if possible embrace it / Be it a girl or a boy. / Don't be blushful be brash, be fresh. / Life is short, so enjoy / Whatever contact your flesh / May at the moment crave. / There is no sexlife in the grave<sup>1</sup>.

В то время как девушка читает стихи Профессору (который всем этим очень взволнован), молодые люди за ее спиной кончают одеваться. Растрепанный, улыбающийся Конрад подходит к Лиетте и накидывает ей на плечи длинную вязаную кофту.

Конрад. Что ты такое говоришь?

Лиетта (*оборачиваясь к Конраду*). Ты же сам меня этому научил. (*Профессору.*) Он говорит, что это последнее стихотворение Одена. Вам, человеку, знающему все на свете, оно известно? (*Затем, не дожидаясь ответа, она проходит в спальню Профессора и оглядывается по сторонам.*) А, так вот она, ваша спальня! Единственная комната в доме, которой я не видела. Мне здесь нравится. Обстановка поч-

---

<sup>1</sup> Охотник тот, кто догонит, поймает  
и, крепко обняв, в объятиях сжимает  
красотку, красавца — приз свой!  
Не будьте мерзки, но будьте же дерзки!  
Ведь жизнь коротка, так что стыд ваш — долой.  
Итак, наслаждайтесь и возрождайтесь  
в плотском желании, в страстной силе —  
Нет жизни в могиле!

(Перевод Г. Митина)

ти спартанская... (*Подбежав к кровати, она пробует матрац рукой. И снова обращается к Профессору.*) Можно?

Не дожидаясь ответа, девушка сворачивается клубочком на постели, слегка пружиня.

Льетта. О, да постель у вас тоже спартанская.

Профессор не может оторвать взгляд от Льетты. Ее непринужденность и грация просто ошеломили его. Из этого состояния Профессора выводит голос Стефано, незаметно подошедшего сзади.

Стефано. Мы доставили машину и чемоданы для нашего раненого, который отбывает наконец в Мюнхен...

Стефано, как и Льетта, ведет себя удивительно непринужденно, словно вся эта ситуация — вполне естественная прелюдия к отъезду. Так же держится и Конрад, вошедший следом за приятелем.

Конрад (*Профессору*). Ничего нельзя порвать сразу и окончательно.

Льетта (*устроившись на постели, она начинает натягивать принесенные с собой вещи*). Что ты имеешь в виду?

Конрад. Профессор знает.

Льетта. Я тоже хочу знать. Мне что, нельзя?

Конрад (*поднимая с полу кофту, брошенную Льеттой*). Профессор считает, что мне нужно переменить образ жизни.

Стефано (*закуривая сигарету*). По-моему, он хочет слишком многого.

Льетта (*ведливым тоном, Стефано*). Что ты в этом понимаешь? (*Профессору*.) Стефано достался один-единственный, но довольно противный смертный грех: зависть.

Стефано. Надеюсь, ты мне когда-нибудь скажешь, что именно у Конрада заслуживает моей зависти.

Льетта (*надевая блузку, заливается смехом*). Ладно, когда-нибудь скажу. (*Растрепанная голова Льетты выныривает из выреза блузы. Создается впечатление, что теперь, одетая, она начинает видеть вещи в истинном свете и замечает наконец изменившееся лицо Профессора.*) Бедный Профессор, он же наполовину спит. Мы сейчас уходим. (*Потом, словно ей впервые пришла в голову причина странной реакции Профессора, добавляет.*) Ничего плохого мы не сделали. Вы ведь тоже были молодым. Интересно, каким вы были в молодости? Не таким, как мы?

Профессор (*качая головой, садится на кровать*). Нет. Совсем не таким.

Льетта. В каком смысле? Вы что, никогда не развлекались? При вашей-то внешности, богатстве... Что же вы делали?

Профессор. Много чего я делал. Учился, путешествовал, был

женат, воевал. Потом жена ушла. А когда у меня появилось время, чтобы оглядеться вокруг, я увидел, что нахожусь среди людей, с которыми меня совершенно ничего не связывает.

Профессор начал свой монолог, низко опустив голову, теперь же он ее поднимает и разводит руками, ясно давая понять, что под «людьми» он подразумевает этих трех молодых людей: он не понимает их и не одобряет их поведения.

Стефано. Ну, не будем преувеличивать!

Конрад. Он не преувеличивает. Однако нужно уточнить, по чьей вине общество стало вот таким...

Льетта (*перебивая его, живо*). Да какое мне дело до общества! Я хочу узнать все о Профессоре. Об интимных сторонах его жизни. Прошлой и теперешней...

Профессор. Теперешней? Но я же старик...

Льетта. Нет, вы не старик, Профессор. И, по крайней мере для меня, вы необычайно привлекательный мужчина. А можно мне вас поцеловать?

Профессор. Я вам не позавидую... Я вижу себя вашими глазами... Если бы ко мне приблизилось лицо усталого, уже давным-давно не молодого человека...

Льетта прижимается своими приоткрытыми губами к сжатым губам Профессора и целует его два, три раза. Откинув голову, она замечает печальный взгляд Профессора. Наступает непродолжительная пауза. Вдруг Конрад резко хватает Льетту за руку и силой заставляет ее спуститься с кровати. Льетта вырывается.

Конрад. Прекрати, глупая.

Льетта. Но я же всерьез. Мне нравится... Если бы он захотел, я бы вышла за него замуж.

Профессор. Я не захочу. По-вашему, я похож на персонажа комической оперы, на такого одуроченного старика, которого все водят за нос? Дон Бартоло... Фальстаф... Единственная любовная история, подобающая человеку моего возраста,— это история Короля Лиры, история отношений между отцом и детьми.

Стефано (*из гостиной*). Тут вам ничего не грозит. Никаких детей, никаких трагедий.

Льетта. А ведь Профессор был бы прекрасным отцом. Знаете, что я сделаю? Как только один из этих двух несознательных типов допустит неосторожность и сделает мне ребенка, я не стану от него избавляться, а рожу и отдам вам.

Профессор (*поднимаясь*). Жить мне осталось слишком мало. А как хотелось бы иметь уже взрослого сына, которому я мог бы передать то небольшое, что я знаю сам. И поскорее.

Льетта (*спрыгивая с кровати*). Конрад! Профессор, а почему

бы вам не усыновить Конрада? Какая мысль! Конрад умен, красив, умеет держаться в обществе... когда не влипает во всякие истории ради того, чтобы раздобыть денег... Конрад, пусть тебя усыновят. Правда, поначалу, Профессор, это обойдется вам дороговато, предупреждаю. Уже сегодня пришлось бы дать ему пять миллионов... (*Льетта подходит к Конраду и легонько проводит пальцем по его разбитой брови.*) Карточный долг в подпольном игорном доме. За это ему и набили морду. Бедный Конрад...

Стефано (*Льетте*). Ты сказала, что выкроишь эту сумму из денег, отведенных на обстановку для верхней квартиры. (*Профессору.*) Насколько мне известно, расплачиваться будет Бьянка.

Льетта. Ох уж эти права и обязанности...

Конрад (*смотрит на часы. Они показывают четыре*). Ну, я пошел. Хочу добраться до Милана без остановок. И тогда к вечеру я буду уже в Мюнхене.

Льетта. Мы тоже сейчас спустимся!

Льетта, а за ней и Стефано покидают комнату. Конрад подходит к Профессору. Они смотрят друг другу в глаза.

Конрад (*иронически улыбаясь*). Как видите, всего лишь карточный долг. Ничего страшного. (*Посе рязнев.*) Жаль, что это невозможно, но все равно, я хочу, чтобы вы мне верили...

Он умолкает, услышав голос Льетты.

Льетта (*за кадром, Конраду*). Уговори Профессора усыновить тебя.

Конрад (*полушутливо*). Я постараюсь. Но это будет нелегко.

Льетта возвращается к ним и от двери бросает Конраду сумку, которую он подхватывает на лету.

Льетта. Профессор, скажите своему сыну, чтобы он не гнал как сумасшедший. Не то вы рискуете потерять его, не успев заиметь.

Стефано. А я рискую остаться без машины.

Трое молодых людей проходят через кабинет в переднюю. Конрад надевает плащ. Его вдруг охватывает спешка. Профессор провожает их и останавливается на пороге кабинета.

Конрад. Вы бы пришли на мои похороны, Профессор?

Льетта (*уже открывая дверь на лестницу*). Вы были бы единственным серьезным человеком во всей похоронной процессии...

Стефано. Представляете, все римские потаскухи в черном — как вдовы...

Голос Лиетты (*уже вышедшей на площадку*). И еще ростовщички, наркоманы, лесбиянки...

Голос Стефано (*тоже скрывшегося за дверью*). И целая делегация гомиков...

Лиетта и Стефано смеются. Конрад оборачивается и, махнув на прощание рукой, быстро выходит и закрывает за собой дверь. Профессор все стоит на пороге кабинета и прислушивается.

### Сцена 29

Лестничная площадка и лестница. Павильон. День. Профессор, выйдя за дверь, наталкивается на что-то огромное, тяжелое. Это громоздкий диван, секции которого, извиваясь напоподобие многоцветной змеи, тянутся с лестницы к двери профессорской квартиры. Два длинноволосых парня в ботинках с высокими каблуками развалились на диване и, покуривая, отдыхают.

1-й парень. Здесь живет Брумонта?

Профессор (*в ужасе глядя на диван*). Этажом выше.

Пока Профессор, с трудом преодолевая препятствие, добирается до двери лифта, парни встают с дивана, бросают недокуренные сигареты на пол и начинают суетиться вокруг чудовищного дивана, который нужно втащить наверх. Лифт подходит, а Профессор все еще никак не опомнится. Между тем змееподобный диван начинает медленно двигаться, задевая стенки и царапая штукатурку.

### Сцена 30

Первый этаж. Подъезд. Павильон. День. Выйдя из лифта, Профессор видит привратника, разговаривающего с двумя мужчинами. При его появлении все трое замолкают. Привратник, знаком попросив собеседников подождать, подходит к Профессору.

Привратник. Синьор Профессор... извините...

Профессор (*не останавливаясь*). В чем дело?

Привратник (*идя следом*). Тут два синьора... хотели бы поговорить с вами...

Профессор. Я их не знаю и свидания никому не назначал. У меня нет времени.

Привратник (*понизив голос*). Они из полиции.

Профессор. Ну и что?

Полицейские, поняв, что перед ними человек, который им нужен, спешат к Профессору, пока он не вышел из подъезда.



Сержант. Можно вас на минуточку, Профессор? Я — сержант Бернай из комиссариата Монти. Нам нужна только небольшая справка. Если позволите...

Профессор (*недовольно*). Я ухожу. Соболаговолите прийти в другой раз...

Сержант. Да тут минутное дело. (*Оглядывается на второго полицейского, который, поняв его взгляд, отводит в сторонку привратника. Затем вытаскивает из кармана блокнот, сверяется с записью.*) Господин Конрад Гюбель у вас проживает?

Профессор (*нахмурившись*). Ничего подобного.

Слегка поклонившись, Профессор дает понять, что считает разговор оконченным, но сержант не сдаётся.

Сержант. Выходит, вы этого... синьора Гюбеля не знаете?

Профессор. Вы спросили, живет ли он у меня, и я вам ответил: нет.

Сержант. Но вы все-таки знаете его?

Профессор. Я встречался с ним, поскольку он — гость людей, которым я сдал принадлежащую мне квартиру.

Профессор вновь пытается выйти из подъезда, но сержант настойчиво, но твердо останавливает его, придерживая за руку.

Сержант. Мы были бы вам очень благодарны, если бы вы могли зайти в комиссариат, Профессор. Когда вам будет удобно, конечно.

Профессор (*взрываясь*). Но я же вам сказал...

Сержант (*стараясь успокоить его*). Комиссар объяснит вам лучше. Дело в том, что этот самый Гюбель утверждает, будто он провел ночь в вашем доме... (*заглядывает в блокнот*) ночь со 2 на 3 февраля, весь день 3 февраля и...

Профессор (*прерывая его, решительно*). Проводите меня в комиссариат.

### Сцена 31

Квартира верхнего этажа. Павильон. День. Квартира в основном уже меблирована. Обстановка вполне современная и отличается не столько роскошью, сколько экстравагантностью. Диваны, широкие, как кровати, огромные подушки на полу, повсюду индийские и тайландские безделушки. Преобладающие цвета — черный и белый, но на их фоне особенно контрастно, яркими пятнами выделяются предметы других цветов. Некоторые уродливые вещи, например уже занявший свое место змеевидный диван, неплохо вписались в интерьер. Ибо все, вместе взятое, хоть и свидетельствует о по-

гоне за оригинальностью, безусловно выдает неплохой вкус хозяев. Бьянка разглядывает одну из картин (если так можно назвать одноцветный прямоугольник, пересеченный поперечной линией).

Слышно, что в соседней комнате кто-то есть.

Бьянка (*глядя на картину, как бы про себя*). Ужас какой-то. (*В соседнюю комнату, громко.*) Совершенно не подходит!

Льетта (*за кадром*). Но нужно же какое-то яркое пятно к дивану!

Бьянка. Для яркого пятна она слишком дорога. Знаешь, что я тебе скажу? Сюда бы очень подошла какая-нибудь старинная картина. Я спущусь к Профессору и спрошу, не даст ли он нам на время одну из своих...

Льетта (*за кадром*). Ну вот, опять будем морочить ему голову...

Бьянка твердо намеревается идти вниз, но вдруг останавливается как вкопанная: перед ней в дверях стоит Профессор. Вид у него мрачный.

Бьянка. Профессор! Как я рада! Вы пришли за своей Эрмией? Простите, простите и еще раз простите. Последние дни я действительно злоупотребляла вашим терпением... (*Неудовольствие, написанное на лице Профессора, Бьянка относит за счет непривычной для него обстановки в квартире.*) Ужасно, да?.. Но к этому нужно привыкнуть. Я предоставила ребятам возможность выбирать все на свой вкус, ведь им же здесь жить. Ну скажите, разве я не права? Не кажется ли вам, что хорошая старинная картина...

Профессор (*грубо прерывая ее*). Вы знали, что Конрад Гюбель был задержан на границе?

Бьянка (*с изменившимся лицом*). Задержан?

Профессор. Полицией.

Бьянка. Но когда же? Конрад в Мюнхене. Ребята отвезли его в аэропорт Фьюмичино еще в тот день, когда мы вернулись из круиза.

Профессор. Конрад уехал на машине вчера ночью. Но это неважно.

Бьянка (*встревоженно, нервозно*). Нет важно, потому что это неправда. Вы же ничего не знаете.

В комнату входит Льетта. Вопросительно взглянув на Профессора и укуоризненно вздохнув, она пытается исправить положение.

Льетта. Здравствуйте, Профессор. Мама, что случилось?

Бьянка. Профессор говорит, что Конрад уехал на машине.

Льетта. Да. Просто мы ничего тебе не сказали, потому что,

когда он садится за руль, ты так беспокоишься. (*Лиетта тоже встревожена.*) А что случилось? Дорожное происшествие?

Бьянка (*обессиленно опустившись на одно из экстравагантных кресел, тихо, печально*). Его арестовали...

Профессор. Я этого не говорил. Его задержали, так как у полиции были подозрения на его счет. Чтобы прояснить ситуацию, Конрад сослался на меня и сказал, что провел в моем доме два дня. Мне крайне неприятно...

Бьянка (*совсем растерянно*). Неужели это правда? Неужели он уехал вчера ночью?

Лиетта. Ну конечно, мама. Мы тоже здесь были. Конраду пришлось задержаться на три дня — какие-то дела уладить...

Бьянка (*нервно вскакивает*). Никак не могу понять всех этих ваших тайн. Почему вы мне ничего не сказали? Эти ваши вечные дурацкие сговоры за моей спиной! А теперь еще и вы к ним присоединяетесь, Профессор. Поздравляю.

Профессор. Ни в каких сговорах я не участвую. Я просто приютил Конрада по его просьбе.

Бьянка (*смотрит на Профессора с обидой*). Неужели вы тоже позволили Конраду очаровать себя?

Профессор. Что вы хотите этим сказать?

Бьянка (*жестко*). То самое, что сказала!

Чувствуя, до какой степени напряжены нервы матери, Лиетта спешит вмешаться, чтобы предотвратить худшее.

Лиетта. Мама! Ну просто невозможно! Нельзя же устраивать трагедию из-за того, что Конрад задержался здесь на два дня, не поставив тебя в известность.

Бьянка. Кретинка! (*Профессору, указывая на Лиетту*). Она умеет хитрить только тогда, когда ей нужно найти предлог, чтобы не ночевать дома! (*Лиетте*). Ты разве не слышала? Его задержали! Почему? Что он такого сделал за эти два дня, проведенные здесь? Ты не понимаешь, как меня это беспокоит!

Лиетта (*срываясь на крик*). Не-е-ет! Ты просто ревнуешь. Как всегда, когда Конрад выскальзывает у тебя из рук! Дай ему хоть иногда свободно вздохнуть! У всех нормальных людей бывает отпуск!

Лицо Бьянки жалобно морщится: она вот-вот заплачет. Мать поднимает руку, чтобы дать дочери пощечину, но та отбегает к Профессору.

Профессор (*Бьянке*). Не надо так!

Бьянка (*с трудом владя собой*). Браво, Профессор! Вы поддерживаете мою дочь, наговорившую мне гадостей. Теперь, может,

объясните, почему Конрад решил воспользоваться именно вашим гостеприимством?

Профессор. Я не намерен ни о чем вас информировать. И даже в комиссариате ничего не сказал. Поверьте, синьора, мне это было нелегко сделать, ибо не в моих привычках не скажу — лгать, поскольку я не солгал, но даже молчать, если мне что-то известно. Во всяком случае, не исключено, что они явятся ко мне с обыском. И сюда тоже, полагаю. Они ищут наркотики. Я не знал, что в полиции заведено большое... дело, скажем так, на синьора Конрада Губеля. Да, этого я действительно не знал.

Льетта. А мы вот знаем. И он сам сообщил нам об этом. Конрад в Берлине участвовал в студенческих волнениях. Потому-то он и попал на заметку.

Бьянка. Зачем говорить глупости!

Льетта. Мама, ты несправедлива. Тебе прекрасно известно, что его даже арестовывали. Он ведь принадлежал к числу самых активных.

Бьянка. Совершенно верно. А почему? Чтобы быть поближе к одной фанатичке, которая — какое совпадение! — была дочерью одного из самых богатых берлинских дельцов. Не сомневайся: если Конраду что-то нужно, он способен даже бунт возглавить.

Льетта. Похоже, тебе нравится обливать его грязью.

Бьянка (*решительно, непримиримо*). Пусть я без ума от Конрада, но это вовсе не значит, что я не понимаю, с кем имею дело. (*Льетте*.) Ты тут высказываешься, выдаешь сентенции... А известно тебе, почему в Каннах Конрад не захотел сойти на берег? Потому что, ступи он только на землю Франции, его бы за милую душу упрятали в кутузку. А известно тебе, что нашелся человек, согласившийся заплатить миллионы, чтобы специализированные журналы не публиковали кое-какие статьи и фотографии? И от кого, потвоему, они эти деньги получили?.. Я привожу только один из наиболее ярких примеров.

Профессор (*разражаясь искрещим негодованием*). Я просто вне себя! Что вы за люди такие! Сами-то уж ладно, но доверять свою юную дочь человеку, которого вы до такой степени презираете...

Бьянка (*перебивая его*). Но я вовсе не доверяю ему свою дочь...

Профессор (*повышая голос*). Они будут жить вместе в одной квартире. Этого вам мало?

Льетта. Мама преувеличивает. Конрад куда лучше, чем она его изображает.

Профессор (*Льетте*). Я никого не осуждаю. По мне, пусть синьор Губель будет хоть святым, на которого возводят напраслину. Самое ужасное, что ваша мать считает его опасным мошенни-

ком и, несмотря на это, оставляет на его попечение свою юную дочь, навязывает его своим знакомым...

**Бьянка** (*ледяным тоном*). Не беспокойтесь, Профессор, у всех моих друзей есть иммунитет. И Лiette тоже никакая опасность не угрожает.

**Профессор**. И это говорите вы?! Я имел возможность наблюдать в своем доме нечто прямо противоположное. Но хватит об этом. Считаю своим долгом предупредить вас на случай, если...

**Бьянка** (*решительно перебивая его*). ...если я тещу себя какими-то иллюзиями? Нет. Никаких иллюзий у меня нет.

**Профессор**. А это единственное, что могло бы вас как-то оправдать в моих глазах. Больше нам не о чем говорить.

Услышав громкий голос Профессора, в дверях появляется до смерти испуганная Эрминия. Полагая, что именно из-за нее разгорелся такой скандал, она, отпрянув назад и прислушиваясь к теперь уже неразборчивым словам Профессора, бежит вниз по лестнице.

### **Сцена 32**

Квартира Профессора. Лестничная площадка и передняя. Эрминия на площадке лихорадочно тычет ключом в замочную скважину. Здесь ее догоняет красный от гнева Профессор. Пребывая в уверенности, что именно она причина скандала, Эрминия спешит оправдаться.

**Эрминия**. Синьора сказала, что вы не возражаете... когда у меня есть свободное время... (*Профессор смотрит на Эрминию, ничего не понимая.*) Я так огорчена. Если бы я знала... (*Наконец она оттирает дверь и отстраняется, чтобы пропустить Профессора.*)

**Профессор**. Вы вольны делать все, что вам угодно. Если хотите помогать там, наверху,— пожалуйста. Но в моей квартире чтоб их ноги больше не было.

### **Сцена 33**

Нижняя площадка лестницы. Подъезд дома, в котором живет Профессор. Павильон. Натура. День. Голос скворца. Скворец как бы приветствует Профессора, направляющегося на свою ежедневную прогулку, из клетки, подвешенной возле привратничкой, у самого выхода во двор. На Профессоре старое пальто, шляпа. Он шагает, сунув руки в карманы, оттянутые книгами. На крик скворца выглядывает привратник.

**Привратник** (*почтительно кланяясь*). Приятной прогулки, Профессор. (*Потом, подумав, он выходит из своей каморки.*) На улице дождь, Профессор. Я поднимусь, принесу вам зонтик.

Профессор отрицательно качает головой и проходит мимо. Вид у него недовольный, он зябко поеживается.

Профессор. Не стоит. Слегка моросит. И я не собираюсь гулять долго.

Он проходит в подворотню. Дождь припускает сильнее. Профессор останавливается.

Привратник (*стоя у своей каморки*). Смотрите, как льет.

Профессор продолжает стоять спиной к привратнику, который решается наконец подойти к нему, и смотрит на небо.

Привратник. Так я схожу за зонтиком?

Профессор. Не надо. Сейчас перестанет.

Привратник хочет возразить, но не решается. Он уходит в привратническую и оттуда, через стекло, смотрит на Профессора. Перед нами грустная картинка, впервые наводящая на мысль о том, что Профессор уже стар, одинок, что ему приходится придумывать себе дела, чтобы скоротать время.

### Сцена 34

Передняя и служебные помещения в доме Профессора. Павильон. День. Ощущение уныния и тоски не покидает нас и тогда, когда мы возвращаемся к Профессору домой. Здесь царят порядок и тишина, нарушаемая лишь тиканьем часов в передней. Профессор выходит из своего кабинета и через переднюю направляется в коридор походкой человека, не имеющего определенной цели. В коридоре он останавливается и разглядывает свернутые скатерти и какие-то футляры, громоздящиеся на комод.

Профессор (*громко*). Эрминия!

Эрминия (*торопливо выходя из кухни*). Я здесь, Профессор.

Профессор (*нашедший наконец предлог для разговора*). Что делают здесь все эти вещи?

Эрминия. Я хотела вас спросить, можно ли их убрать обратно в шкаф для столового серебра. Вы велели все вынуть еще тогда, когда к ужину должны были прийти молодые господа из верхней квартиры.

Профессор (*открывает футляр с подставками для приборов, потом коробку с солонками*). Тут все в порядке? Они вычищены?

Эрминия. Конечно, Профессор. Если вы дадите мне ключ от шкафа... все равно ведь мы этим никогда не пользуемся. Того, что всегда под рукой, для вас одного вполне хватает.

Профессор открывает и закрывает еще один футляр. Немного поко-

лебавшись, он вынимает из кармана связку ключей и кладет ее на комод.

Профессор (*брюзгливым тоном*). Ну конечно, лучше все это убрать. (*Поворачивается, чтобы вернуться в кабинет, но вдруг до его слуха доносится какой-то стук в верхней квартире и он замирает.*) А что, они там еще не все работы кончили?

Эрминия. Это с телефонной станции. Синьорина меня вчера предупредила...

Профессор. Она приходила сюда?

Эрминия. Ключи-то они мне оставляют. Рабочих ведь больше нет, и если рассыльный вдруг что-нибудь принесет... или вот, как сегодня, телефонисты...

Профессор (*вызывающе*). Вы совсем перешли к ним в услужение?

Эрминия. Так ведь вы сами сказали... если я хочу и если у меня есть время...

Профессор (*не пребывая ее*). Сколько раз они приходили? Почему я никогда ничего не слышал?

Эрминия. Они звонят всегда с черного хода. Чтобы вас не беспокоить.

Профессор (*взрываясь*). Какая чушь! Игра в прятки! Что это значит? Если им надо попасть в мой дом, пусть звонят в дверь моего дома. Скажите им.

Эрминия (*ворчливо*). Они же из уважения к вам, Профессор... Но теперь, когда вернулся синьор Конрад, они окончательно поселятся в квартире и все хождения кончатся.

Профессор. Ага. Он, значит, вернулся?

Эрминия (*после короткой паузы*). Да, кстати, синьора Бьянка попросила меня передать вам, что та история с синьором Конрадом уладилась. Это была ошибка.

Профессор. Какая история?

Эрминия. Да там, на границе.

Профессор (*пожав плечами и фыркнув*). И... когда же вам было дано это «поручение»?

Эрминия. Да уж неделя прошла, не меньше.

Профессор. Я рад, что вы сами догадались, как мало все это меня занимает...

### Сцена 35

Гостиная, кабинет, передняя в квартире Профессора. Павильон. Вечер. Профессор сидит перед проигрывателем, он настолько ушел в свои мысли, что, кажется, даже не слышит музыки. Очнувшись, он снимает пластинку и хочет выбрать что-нибудь другое, но, отка-

завшись от этого намерения, идет в кабинет, чтобы взять из шкафа какую-то книгу, да так и застывает, прислушиваясь. С верхнего этажа не доносится ни звука, зато слышно, как захлопывается дверь лифта. Профессор с книгой в руках быстро проходит через переднюю и тихонько открывает входную дверь. Лифт движется, но — вниз. С первого этажа доносятся звуки открываемого лифта и звонкий голос Лиетты. Профессор отступает назад и, тихонько закрыв дверь, медленно бредет в кабинет.

### Сцена 36

Кабинет и передняя в квартире Профессора. Павильон. Сумерки. У входной двери раздается звонок. Профессор (он в своем кабинете) занят тем, что снимает со стен картины, перевешивает их на новое место, проверяя, не пострадали ли они от парового отопления и не надо ли их снова покрыть лаком, прерывает свое занятие и становится так, чтобы видеть, кому открывает дверь Эрминия. Чья-то рука с площадки протягивает Эрминии конверт; та, кивнув, берет его и хочет закрыть дверь.

Профессор. Кто это?

Эрминия отходит чуть назад, чтобы в дверь мог заглянуть поверенный.

Адвокат Микели. Это я, Профессор. Принес счета за три месяца и смету. Когда будет время, подпишите.

Профессор разочарован. Но все равно, поскольку поверенный хочет уйти, старается его задержать.

Профессор. Заходите, заходите. Я сейчас же вам и подпишу.

Адвокат заходит в переднюю. Он торопится, и с первого взгляда заметно, что эта неожиданная задержка ему в тягость.

Адвокат Микели. Никакой срочности нет. И вообще, лучше, если бы Вы все сначала просмотрели.

Профессор (*беря конверт из рук Эрминии, которая уходит к себе, и открывая его*). Вот мы сейчас и посмотрим. (*Профессор замечает, что руки его испачканы лаком, отчего на конверте осталось пятно. Он кладет конверт на стол и вытаскивает из кармана платок.*) На будущий год надо будет поменять систему отопления: его нужно регулировать. И еще увлажнители... Картины просто не выдерживают. Ни стеклом, ни лаком их не спасешь. (*Вытерев руки, он вынимает из конверта бумаги. Адвокат нетерпеливо переминается с ноги на ногу.*) Проходите же в кабинет. Располагайтесь поудобнее.

Адвокат Микели. Благодарю вас, Профессор. Но я же ска-



зал, что вы можете сделать это и потом. Не обязательно возвращать мне все сию минуту. У вас ведь свои дела...

Профессор. Нет, нет. Я и за картины принялся потому, что не могу сейчас работать. Я заметил, что с некоторых пор стал гораздо быстрее уставать. Впрочем, оно и понятно... Считается, что творческие способности человека к шестидесяти пяти годам иссякают. А мне уже шестьдесят пять...

Адвокат Микели (*которому не терпится поскорее уйти*). Но вы почему-то все молодеете, Профессор. И потом, кто это сказал — шестьдесят пять? Тициан писал свои картины — и как писал! — когда ему перевалило за девяносто. Я не ошибаюсь? (*Тут поверенному приходится пожалеть о сказанном, так как Профессор немедленно пускается в обстоятельные рассуждения.*)

Профессор. Художник — это совершенно другое дело. И я вам сейчас объясню почему... Но что это мы с вами все стоим? Присаживайтесь.

Адвокат Микели (*собравшись с духом*). К сожалению, Профессор, мне надо идти. Я поднялся на минуточку, чтобы оставить конверт. Внизу, в машине, меня ждет жена, и, если регулировщик заметит, ей придется крутиться вокруг всего квартала. Совершенно негде припарковаться. Вы счастливчик, что можете сидеть дома. Даже представить себе трудно, какой это ад...

Профессор (*уже направившийся было в кабинет, с разочарованным видом останавливается*). А, тогда идите, идите. Ради бога...

У самой двери адвоката снова останавливает голос Профессора.

Профессор (*за кадром*). Мне только надо было сказать вам одну вещь. Это срочно. (*Подходя к адвокату, тихо.*) До меня дошли хорошие слухи о людях, которые обосновались там, наверху. Вероятно, было бы лучше, прежде чем пускать их в дом, навести кой-какие справки. Если не ошибаюсь, у вас в квестуре служит родственник. Так нельзя ли...

Адвокат Микели (*растерянно*). Справки? Какого рода? В платежеспособности Брумонта сомневаться не приходится. Вряд ли вам удастся когда-нибудь еще заключить такую выгодную сделку. Вы знаете, что они потратили только на ремонт больше двадцати миллионов лир? И все это останется вам. Так что же вас не устраивает? А теперь, Профессор, простите, мне действительно надо бежать.

Выпалив все это, адвокат торопливо выходит на площадку и вызывает лифт.

### Сцена 37

Кабинет и гостиная в доме Профессора. Павильон. Ночь. Профессор сидит за письменным столом. Он собирался почитать, но дремота одолела его. (*Воспоминание.*) Преображенное дремлющим сознанием небесно-голубое волшебное видение. Мать Профессора наклоняется над ним. В глазах ее упрек.

Мать Профессора. Ты вел себя очень неучтиво с дедушкой. А он был так рад тебя видеть. Дедушка ведь страшно одинок. Понимаешь, старым больным людям очень плохо, когда они одиноки.

Профессор (*досадливо отмахиваясь*). Да какое там одинок. У него есть повариха и горничная. И еще у него есть кот. А у меня и кота даже нет. (*Вызванный памятью образ матери исчезает.*)

Профессор пробуждается и открывает глаза. Запрокинув голову, он смотрит в потолок: сверху доносятся звуки шагов и едва различимая музыка. Профессор так занят этими отдаленными звуками, что не сразу реагирует на куда более близкий и настойчивый звонок телефона. Он торопливо снимает трубку. Но — поздно. Профессор, не зная, что делать, смотрит на аппарат. А пока — в надежде, что телефон зазвонит опять, — принимается рассеянно просматривать лежащие на столе бумаги. Один из листков с пометками, сделанными его рукой, привлекает внимание Профессора, но тут его снова отвлекают топот и музыка, доносящиеся с верхнего этажа. Охваченный нервным возбуждением, Профессор поднимается и идет к дверям.

Профессор (*кричит*). Эрминия! Сейчас же пойдите наверх и скажите этим невежам, чтобы они перестали шуметь! (*Вернувшись к столу, он поглядывает то на потолок, то на бумаги.*)

Внезапно и очень резко звонит телефон. Профессор поднимает трубку.

Голос Лиетты по телефону. Профессор, это я, Лиетта. Мы вас побеспокоили?

Профессор. Да.

Голос Лиетты. Сейчас мы приглушим музыку.

Профессор. Хорошо.

Голос Лиетты. Профессор...

Профессор. Да?..

Голос Лиетты. А вы знаете, у нас теперь тоже есть телефон. Я дам вам номер. Если мы вам зачем-нибудь понадобится, можете позвонить: 85-60-13. Вы записали?

Профессор (*ничего не записав*). Да, спокойной ночи. (*Не успевает он положить трубку, как снова раздается звонок.*)

Голос Лиетты. Профессор, я понимаю, что беспокою вас. Но теперь обижена я: вы не ответили на мое письмо.

Профессор. Никакого письма я не получал.

Голос Лиетты. Вы не видели его? Я же подсунула конверт вам под дверь сегодня вечером...

Профессор (*холодно*). Нет. Не видел...

Голос Лиетты. Мне бы хотелось получить от вас ответ. На этот раз первой кладет трубку Лиетта. Профессор, отдуваясь, медленно опускает трубку на рычаг. Похоже, он даже себе не хочет признаться, какое удовольствие доставили ему эти переговоры. И словно перед публикой, которой нужно продемонстрировать свое безразличие, он не спеша направляется к входной двери. Под дверью действительно белеет конверт. Профессор наклоняется и хочет его поднять, но конверт не поддается, словно кто-то держит его снаружи. Тогда Профессор открывает дверь. Перед ним на коленях стоит Лиетта, придерживающая конверт. Поднявшись, она протягивает его Профессору.

Лиетта. Я почему-то подумала, что вы мне не ответите, и решила спуститься сама.

Девушка говорит очень тихо. Она выглядит побледневшей, даже немного похудевшей и зябко кутается в шерстяную кофту.

Лиетта (*указывая на письмо*). Мы приглашали вас заглянуть на минутку к нам наверх. Хотели отметить новоселье. Но в последний момент раздумали и решили ограничиться двумя-тремя приятелями. Они уже пришли. Хотите к нам присоединиться?

Профессор (*медленно качая головой*). Благодарю вас, но...

Лиетта (*перебивая его*). Вы уже знаете, что Конрад не имеет никакого отношения к той истории, из-за которой тогда побеспокоили и вас?

Профессор. Да.

Лиетта. Вы наговорили нам в тот день такого... У меня был настоящий нервный срыв. Депрессия какая-то.

Профессор. Я, наверное, слишком разошелся. Не следовало этого делать.

Лиетта. Вы были совершенно правы. Но не думайте, что моя мать в курсе всех дел Конрада. Кое-что ей говорили, кое о чем она сама догадывалась. Иногда она верит этому, иногда — нет. Как, впрочем, и все мы. Конрад — горемыка, который любимыми средствами пытается раздобыть деньги. Тут никаких сомнений нет. Он игрок и вечно влипает в неприятности. Единственный раз, насколько мне известно, он выиграл по-крупному и почти на все эти деньги

купил маме подарок. В Конраде столько всего намешано... Он очень гордится знакомством с вами — таким серьезным, интеллигентным человеком... Очевидно, когда-то у него были честолюбивые планы, о которых мы ничего не знаем... В общем, если вы на минутку подниметесь наверх, мы все будем очень рады. Только на минутку...

Дверь в квартиру на верхнем этаже открыта, и на площадку доносится музыка и голоса. Льетта берет Профессора за руку, словно хочет увести его с собой. Но Профессор не двигается с места.

Льетта. Вы не хотите идти потому, что однажды в вашем доме мы вели себя возмутительно, да? Постарайтесь забыть об этом. (*Короткая пауза.*) Мне, а не вам забывать нельзя. Больше такое никогда не повторится. Давайте все начнем сначала... Ну, как? Вы идете? (*Пауза.*)

Профессор. Нет. Мне надо работать.

Слышен шум поднимающегося лифта.

Профессор (*спешит попрощаться*). Спокойной ночи.

Он успевает заметить появившееся на лице девушки выражение досады и закрывает дверь. Закрывает и тут же, пожалев об этом, снова стремительно открывает ее.

Профессор. Если хотите, можете прийти завтра к ужину.

Лицо девушки освещает радостная улыбка.

Льетта. Ой, правда?

### Сцена 38

Гостиная и столовая в квартире Профессора. Павильон. Вечер. Конрад, Льетта и Стефано по очереди подходят к Профессору, чтобы поздороваться. Впервые мы видим их одетыми «почеловечески»: на молодых людях темные костюмы с галстуками, на Льетте, у которой в руках большой букет цветов, полудлинное платье без вычурных украшений. Часы бьют девять. В комнате царит атмосфера неловкости. Конрад и вовсе мрачен. Эрминия приносит вазу, берет из рук Льетты цветы и хочет поставить их в воду.

Льетта. Я сама. Если Профессор позволит, разумеется.

Профессор. Ну конечно, конечно...

Льетта (*снимая бумагу и ставя цветы в вазу*). Мама сказала, чтобы мы не ждали ее к ужину. Папа ничего не знал и пригласил кого-то в гости. Но она постарается поскорее улизнуть и прийти сюда, даже если ее выходка кое-кому покажется неприличной.

Эрминия (*которая, как всегда, прислушивалась к разговору*). Так что же мне делать? Подавать?

Профессор. Да, Эрминия, подавайте, пожалуйста.

Эрминия направляется к дверям столовой и церемонно распакивает их. Нашему взору предстает прекрасно убранный, накрытый вышитой скатерью и сверкающий серебром стол. Все четверо — Профессор последний — проходят в столовую и останавливаются.

Льетта. Какой изумительный стол, Профессор.

Профессор. Это все Эрминия. (*Указывая Льетте место по левую руку от себя.*) Льетта... (*Обращаясь к молодым людям.*) Стефано... Конрад...

Все молча чопорно рассаживаются по своим местам. Конрад — рядом с Льеттой. Стефано занимает пустующий стул Бьянки, по правую руку от Профессора.

Наплыв.

Ужин уже подходит к концу, но с первого же взгляда становится ясно, что общий разговор не получился и чувство неловкости, которое мы заметили в момент прихода гостей, так и не рассеялось. Конрад бледен, брови его нахмурены. Профессор не поднимает глаз от тарелки. Один только Стефано старается как-то расшевелить компанию.

Стефано. Это вино из ваших имений? А где они находятся? Занятый своими мыслями, Профессор не отвечает. Это делает за него Эрминия.

Эрминия. В Тоскане. Недалеко от Ареццо.

Снова воцаряется молчание. Внезапно Стефано, скосив глаза на Профессора, так сосредоточенно глядящего в свою тарелку, разражается хохотом.

Стефано. Не отчаивайтесь, Профессор. Мы скоро уйдем... (*Профессор, встретившись, поднимает голову.*) У вас такой серьезный вид. Бьюсь об заклад, что вам очень не хотелось приглашать нас к ужину. Это все Льетта...

Льетта (*живо*). Ничего подобного! Клянусь...

Профессор (*все еще несколько рассеянно*). Нет, инициатива была моя.

Стефано. Так почему же вы с нами не разговариваете?

Льетта (*положив свою руку на руку Профессора*). Все мы чего-то раскисли. Не только я. Впрочем, иначе и быть не может. Куда ни повернешься, всюду сплошные трагедии.

Стефано. Если бы вы знали, что творится в доме моих родителей! Я уже давно не ходил туда обедать. А сегодня пошел. Во главе стола — папа, у которого целую неделю бастуют рабочие и который пребывает в ссоре с моим братом... Сидит и молчит, точь-в-точь как вы, Профессор. Но у вас не бастуют рабочие... у вас нет

взбунтовавшегося сына... Вас окружают (*указывает на картины*)... все эти милые, покладистые люди, с которыми никаких проблем... Вам с ними хорошо?

Лед сломан. Профессор смотрит на картины, о которых говорит Стефано.

Профессор (*со смехом*). Кое-кто у меня здесь ходит в любимчика, а кое-кому я даже изменяю. Я долго был равнодушен, например, к семейству Ситуэл (*указывает на картину*). И даже повесил эту картину у себя в спальне. Но более тесное знакомство не способствовало укреплению наших добрых отношений. Очень скоро я рассорился со старшей дочерью. Вон с той, высокой...

Льетта. А с кем из членов новой семьи, появившейся в вашем доме, вы намерены рассориться?

Профессор (*оторвав взгляд от картины, поворачивается к Льетте с таким видом, будто не понял ее вопроса*). Какой семьи? Вот этой? (*С напускной суровостью*.) Со всеми. И немедленно. Собственно, я с ними уже рассорился.

Льетта (*живо*). И уже помирились. О чем и говорит сам факт нашего присутствия здесь.

Профессор (*с легким волнением*). Я стар, милочка. А старики — разве вы этого не знаете? — странные существа. Вздорные, нетерпимые, безоружные перед внезапными приступами одиночества, которое они сами создали и право на которое они кидаются отстаивать всякий раз, когда кто-то, по их мнению, на него посягает. Но потом наступает кризис. Вот во время одного такого кризиса я и пригласил вас отужинать со мной.

Стефано. Но когда мы явились, этот кризис уже прошел, правда? И Профессор опять занял оборонительную позицию.

Льетта (*весело*). Тем хуже для него. Профессор, неужели вы до сих пор не поняли, что вашему одиночеству бесповоротно пришел конец? Нам здесь слишком хорошо, так что вы часто будете видеть нас за этим столом. (*Стефано*.) Твое место будет вон там (*указывает ему на стул рядом с Профессором*). А маму мы посадим во главе стола, раз уж мы образуем семью...

Бьянка (*очень элегантно, входя в столовую*). Я тоже буду членом этой семьи? Не поднимайтесь, не поднимайтесь, Профессор. Да и вы тоже...

Льетта (*торопливо пересаживает Стефано на место, которое раньше предназначалось Бьянке, и меняет бокалы*). А как же! Мы только что ее организовали. Отец, мать и мы вот — дети. (*Другим тоном*.) Какая ты красивая, мама!

Стефано (*со смехом садится на другой стул*). Ну, надо сказать, что семейка получилась довольно-таки кровосмесительная.

Бьянка (*Стефано, тоном светской дамы*). Какой ты глупенький! (*Профессору*.) Ради бога, извините меня, Профессор! (*Эрминии*.) Не беспокойтесь, я уже поужинала. А вот кусочек этого торта я с удовольствием съем. (*Беря на тарелку крошечный кусочек торта, Бьянка продолжает «светскую» беседу и обращается к Лиетте*.) Ты вовремя позаботилась о запасном отце, потому что твой уехал.

Лиетта. Папа?..

Бьянка (*жуя*). М-м-м. Я проводила его до аэропорта. (*Эрминии, имея в виду торт*.) Изумительно. (*Поскольку Эрминия тут же подносит ей блюдо, она жестом останавливает ее*.) Не надо меня искушать. (*Остальным*.) До чего же мрачными стали наши аэропорты!

Лиетта. Как же это ты заехала в такую даль?

Бьянка. Сама удивляюсь. Кошмарный вечер. (*Лиетте*.) Помоему, у папы какой-то очередной заскок. (*Профессору*.) Мой муж пригласил одну знакомую чету — неких Гаспарри — к ужину, а поскольку ему надо было предварительно срочно с кем-то поговорить, попросил меня остаться и занять его гостей, пока он будет делать свои дела. Только я встретила этих Гаспарри, как в комнату влетел муж и заявил, что ему необходимо немедленно куда-то ехать. Больше того, он потребовал, чтобы я проводила его до аэропорта, так как он должен со мной поговорить.

Лиетта (*откровенно забавляясь*). А как же Гаспарри?

Бьянка (*все тем же тоном светской дамы*). Они были вне себя. В какой-то момент я хотела даже пригласить их сюда.

Лиетта. Прекрасная идея! Но куда уехал папа?

Бьянка. В Мадрид. Гаспарри он сказал, что сложилась очень неприятная обстановка и ему надо лететь в Мадрид с каким-то секретным поручением. Они сделали вид, будто поверили. А помоему, папа просто забыл, что завтра открывается охотничий сезон в Вильяре; он ездил туда в прошлом году.

Стефано (*Бьянке, очень серьезно*). Кто приходил к нему перед ужином?

В столовую входит Эрминия с кофейным сервизом на подносе и взглядом вопрошает Профессора, где лучше его поставить.

Бьянка (*Стефано*). Не знаю, дорогой. Я этого человека никогда раньше не видела. Гаспарри отец сказал, что этот человек из пресс-бюро палаты депутатов.

Эрминия перехватывает взгляд Профессора.

Профессор (*обращаясь к Бьянке*). Кофе мы будем пить там, вы не возражаете?

Бьянка (*кивнув, поднимается и следует за Эрминией; за ними тянутся и остальные*). Но на этом его фокусы не кончились.

### Сцена 39

Гостиная и передняя в квартире Профессора. Павильон. Ночь.

Льетта (*проходя через гостиную, обращается к Эрминии*). Мама кофе не пьет.

Бьянка. Сегодня, пожалуй, выпью. Немножко. С капелькой молока. Я налью сама, спасибо, Эрминия.

Эрминия, поставив поднос на столик, отходит в сторону. Бьянка с серьезным, сосредоточенным видом наливает себе кофе.

Стефано (*подходя к ней, тихо*). Ты не знаешь, это случайно был не Уберто Гисберти?..

Бьянка (*нетерпеливо, перебивая его*). Я же сказала, что не знаю. (*Остальным.*) Кто хочет еще кофе? (*Эрминии.*) Оставьте его здесь. Каждый нальет себе сам.

Эрминия вопросительно смотрит на Профессора, но, не дождав-шись ответного взгляда, не без колебаний покидает комнату. Именно это и нужно было Бьянке.

Бьянка. Теперь здесь только свои, и я могу рассказать, что было дальше. (*Конраду.*) Слушай внимательно, потому что тебя это касается в первую очередь. (*С чашечкой в руках Бьянка — она уже спокойна и собранна — садится на один из диванов.*) Бросив этих несчастных Гаспарри, мы помчались в аэропорт. Я даже передеться не успела. И что же, по-вашему, хотел сказать мне муж? Он потребовал — да-да, он употребил именно это слово, «требую», — чтобы я (*смотрит на Конрада*) немедленно порвала с тобой и чтобы мы никогда больше не встречались.

Льетта (*с веселым удивлением*). Папа? Разве папа когда-нибудь...

Бьянка. Вот именно. Когда-нибудь! Он так разошелся, что я сначала боялась рот раскрыть. В таком состоянии я его еще не видела.

Льетта (*весело*). Он вновь воспылал к тебе страстью и ревнует!

Бьянка (*нетерпеливо*). Оставь, ради бога! Он, видите ли, не имеет ничего против любой другой замены. Но Конрад исключается. А какие глупости он говорил... (*Конраду.*) Если я не сделаю так, чтобы ты исчез, он сам об этом позаботится... Наконец у меня лопнуло терпение, и я сказала, что в таком случае я предпочитаю развод. (*Бьянка ставит чашечку на столик и вынимает из сумки сигареты.*) Так я решила. (*Закуривает.*)

Льетта (*несколько встревоженно*). И выйдешь замуж за Конрада?

Бьянка (*расхохотавшись*). Да нет! Что за фантазии!

Льетта (*тоже смеясь*). Ну конечно. Как же можно.





Бьянка (*ласково и озабоченно, Конраду*). Что с тобой? Случилось что-нибудь?

Конрад (*глядя на нее, но не отвечая на вопрос*). Мое низкое происхождение тут ни при чем. Главное, что у меня слишком богатый опыт, правда? Был на содержании, занимался контрабандой... Вот что важно.

Бьянка (*после короткой паузы*). Да, дорогой. Важно.

Конрад (*повышая голос*). Важно потому, что я в этом не преуспел. Потому, что я остался собачонкой, которую такая важная дама, как ты, может позволить себе таскать с собой в места, куда вход с собаками запрещен. А другие пусть терпят, если твоя собачонка стащит что-нибудь на кухне, напачкает на пол или даже кого-то укусит.

Бьянка (*взволнованно*). Невозможно такое слушать... Ведь ты прекрасно знаешь, что это неправда.

Стефано (*воздев руки с комической гримасой утопающего*). Спасите! Бьянка, хватит, ради всего святого! Он же выступает против разложившегося капиталистического общества! (*Конраду*.) Ты все еще не угомонился? Общества, о котором ты говоришь, больше не существует. Наверно, ты последний, кто еще может попользоваться за его счет...

Профессор (*с явным намерением перевести разговор на другую тему и положить конец этой перепалке*). Ну, в этом-то смысле оно существует. Ого! И сейчас стало даже опаснее, чем всегда, потому что оно маскируется.

Стефано. Профессор, и вы туда же!

Профессор. Я не реакционер. И полагал, что вы об этом догадались.

Стефано (*озираясь по сторонам*). Нет. Не догадался. Вы тоже замаскировались. (*С иронией*.) Хотел бы я увидеть хоть одного интеллектуала, который не заявлял бы, что он — левый. Тем более что подобные заявления, к счастью, не требуют от них, за редким исключением, никаких доказательств ни в жизни, ни в делах.

Профессор. Интеллектуалы моего поколения считали, что нужно как-то уравновесить политику и нравственность. Тщетно. Ибо такое невозможно.

Стефано. И все-таки они продолжают к этому стремиться. Счастливички. (*Указывая на Конрада*.) Но у него нет никаких политических проблем. А нравственных — тем более. И потому он не может позволить себе роскошь презирать общество, которое дает ему возможность жить в свое удовольствие и в которое он попал с черного хода.

Конрад. Да. И притом в старой рубашке и в пиджаке из чертовой кожи, который не застегивался, потому что я из него вырос.

Вот в таком виде я впервые попал в один из этих роскошных домов и очутился в постели его хозяйки. (Бьянке.) Она не была такой красивой, как ты, но мне казалась потрясающей. И, обнимая ее, я испытывал настоящую любовь. Дыхание перехватывало, слезы на глаза наворачивались. Я был похож на старателя, впервые увидевшего, как сверкают золотые песчинки на дне ручья. (Конрад смотрит на руку, словно держит в ней золотой песок, и говорит, обращаясь к Бьянке.) Я был околдован и делал все возможное, чтобы остаться с ней навсегда. (Запальчиво.) Всем штучкам, которые тебя так шокируют, я научился именно там. Да, только в твоём кругу ставки так высоки, что средства, с помощью которых они достигаются, именуя по-иному, совсем не теми словами, которыми следовало бы назвать мои прочие делишки. Тут употребляют прекрасные, высокие слова, которые сам начинаешь произносить с чувством и не краснея. Тебя окружают вроде бы порядочные люди, и ты не замечаешь, что среди них есть даже убийцы. Если я скажу тебе, что твой муж сбежал потому, что группа, к которой он принадлежит, задумала разделиться с десятком депутатов-коммунистов и других политических деятелей, чтобы взять власть в свои руки, ты, конечно, удивишься...

Бьянка. Не удивлюсь. А скажу, что ты бредишь.

Конрад. Так вот, это правда. Можешь спросить у Стефано — ему кое-что известно.

Стефано. Сумасшедший.

Конрад. А если не известно, скоро прочтешь в газетах.

Стефано (с яростью). А ты-то откуда знаешь?

Конрад. Я же собачонка госпожи. У меня тонкий нюх.

Стефано (налетая на Конрада и хватая его за лацканы). Это клевета! Твоя работа! Ты еще и этим занимаешься! Может быть, даже для того, чтобы тебе не мешали обдѣлывать эти твои, как ты сам говоришь, прочие делишки. Тебя задерживают на границе, но почему-то назавтра же отпускают. Когда все паникуют и спускают кокаин в унитаз, ты единственный сохраняешь спокойствие. Ты обеспечиваешь себе снисходительность властей ценой доносов и клеветы!

Конрад. Это неправда. И у меня есть доказательства.

Стефано. У меня тоже они есть. Бьянка сама несколько минут назад сказала...

Конрад, взяв Стефано за кисти рук, пытается освободиться от его хватки.

Профессор (разнимая их). Не надо! (Он похож на отца, старающегося уговорить мальчишек, но не придающего, несмотря на строгость, большого значения их стычке.) Это же нелепо. Что за ребячество. Они готовы разорвать друг друга из-за каких-то глупостей. (Конраду.) Вы

верите всяким небылицам, а вы (*Стефано*) делаете из этого опрометчивые выводы. Как может группа меньшинства совершить переворот, это нереально без поддержки промышленников и финансистов? Пятьдесят лет назад такое уже было с фашистами. Но сегодня профсоюзы достаточно сильны, чтобы экономические силы, стоящие у власти, рискнули пойти на лобовой удар.

*Конрад (Профессору)*. О какой же тогда опасности вы только что говорили?

*Профессор*. Не об этой. Стоящие у власти экономические силы пользуются другими средствами, позволяющими им сохранить власть, не прибегая к насилию.

*Стефано*. Ну конечно! Это же так просто!

*Конрад (Стефано)*. Выходит, ни терроризма, ни фашистского насилия больше не существует! Это призраки. (*Профессору*.) И тот, кто их боится,— сумасшедший. Просто сумасшедший!

*Профессор*. Ну, всегда, конечно, может отыскаться какой-то безумец, фанатик. Но вы говорили о действиях партии. А политическая деятельность партий осуществляется на ином уровне. Насилие, отравляющее жизнь нашей стране, можно сравнить с вылазками гангстеров в годы сухого закона...

*Стефано (поддерживая Профессора)*. Это же уголовники! (*Конраду*.) Ты и сам об этом кое-что знаешь. Достаточно вспомнить, как тебя недавно отделали из-за пары пакетиков кокаина. Вот эти круги тебе хорошо известны, и судить ты можешь только о них.

*Конрад* готов взорваться, но берет себя в руки.

*Листга (возмущенно, Стефано)*. Разве так разговаривают с друзьями?

*Конрад (резко)*. С друзьями? С чего ты взяла? Да, мы бываем вместе на людях. Да, мы с утра до вечера проводим время в одной компании. Согласен. Развлекаемся до чертиков. Но каждый знает свое место. Где она, эта дружба, и главное, кому она нужна? Каждый идет своим путем.

*Бьянка (бледная как полотно и до сих пор не проронившая ни слова, сейчас, сделав над собой усилие, обращается к Конраду)*. Да, каждый идет своим путем. Только почему-то такие, как ты, словно кошки, всегда падают на ноги.

*Конрад (после непродолжительного молчания, спокойно)*. Ладно. Поскольку вы все тут единодушны, не буду путаться у вас под ногами и уйду. К всеобщему удовольствию. Спасибо за ужин, Профессор. Я бы хотел многому научиться у вас... В известном смысле и вы могли бы кое-чему научиться у меня. Но, пожалуй, вам лучше оставаться над схваткой, в своем кукольном мире, который никогда не принесет вам разочарований, со своими маленькими радостями, без

лишних переживаний. И тешить себя иллюзией, что никакая опасность не постучится в вашу дверь.

Льетта (*подходя к Конраду, взволнованно*). Куда ты? Я тоже пойду с тобой. (*Ее взгляд задерживается на Бьянке, которая все еще очень бледна и стоит опустив глаза. Вид безмолвно страдающей матери парализует Лиетту. Она робко обращается к ней.*) Ребята же просто поспорили... Ничего страшного...

Конрад, проходя мимо Стефано, делает выпад, словно хочет ударить его кулаком в подбородок. Стефано инстинктивно отшатывается и принимает оборонительную позу. Конрад с иронической улыбкой слегка прикасается рукой к его лицу, прикасается как-то даже ласково, но сколько в этом жесте презрения! Затем Конрад подходит к Бьянке и с нежностью смотрит ей прямо в глаза. Но когда он заговаривает, голос его звучит спокойно, бесстрастно.

Конрад. Надеюсь, ты будешь страдать...

Бьянка (*тряхнув головой, словно просыпаясь, отвечает тихо и равнодушно*). Надеюсь, это быстро пройдет.

Конрад. Ну да, вы ведь тоже, как кошки, всегда падаете на ноги.

Бьянка (*тихо, устало*). В моем возрасте это труднее, милый. Но я постараюсь.

Конрад направляется к двери. Стоя уже на пороге, он оборачивается к Лиетте, тревожно следящей за ним. Поднеся пальцы к губам и послав ей воздушный поцелуй, Конрад выходит из комнаты.

Профессор догоняет его.

Конрад (*не оборачиваясь, с иронией*). Стойте, Профессор. Стойте. Вы рискуете столкнуться с реальной действительностью.

Конрад выходит, сильно хлопнув дверью. Профессор стоит в нерешительности: ему хочется выглянуть на площадку. Но, передумав, он поспешно возвращается в гостиную, где все молча ждут его. Профессор подходит к Бьянке, и она смотрит на него с вымученной улыбкой.

Бьянка. Я всегда думала, что помогаю ему. Ведь и красивая одежда, и путешествия были частью нашей жизни. И еще... я любила Конрада. Любила по-своему, очевидно во вред ему, всегда стараясь что-нибудь для него сделать...

Стефано (*жестко*). Вы их выбиваете из нормальной колеи. Пока они мальчишки — это еще ничего. Они могут даже забавлять вас. Но наступает момент, когда они становятся опасными. Этим людям нельзя взрослеть...

Льетта внезапно раздражается слезами.

Стефано. В чем дело? *(Протягивает руку, чтобы погладить ее по голове, но она, резко отпрянув, смотрит на него с ненавистью.)*

Льетта. Оставь меня в покое.

Бьянка *(глянув искоса на дочь, закуривает сигарету и опять говорит тоном светской дамы)*. Стефано прав. Они могут стать опасными. Когда я думаю о том, что он сказал о моем муже... *(Стефано.)* Если он станет об этом болтать, не в полиции, конечно, кто-нибудь подумает еще, что в его словах есть доля правды. *(Профессору.)* Мой муж — промышленник и, естественно, придерживается правых взглядов. Но где вы видели промышленников с левыми идеями? Если такие есть, то левые они, скорее всего, на словах. Мой муж — правый и заявляет об этом открыто. Но при чем здесь фашизм *(к молодежи)*, с которым было покончено еще до того, как вы появились на свет? Ужасно, что Конрад может с такой легкостью говорить о том, чего не знает... и не понимает даже...

Профессор *(очень взволнованно)*. Понимает. Понимает. Я должен ему помочь. Раньше надо было это сделать. Как же я виноват перед ним! А он совершенно прав. Пусть он слабый человек, пусть он не устоял перед всевозможными соблазнами... Нельзя было сейчас его отпускать.

Стефано *(подозрительно приглядываясь к Профессору, медленно)*. Не берите на себя несуществующую вину, Профессор. Если уж вам так надо, я могу поговорить с Конрадом. Отыщу его сегодня же...

Профессор *(стоя у окна и глядя на светлеющее небо, пытается подавить волнение. Справившись с собой, он поворачивается и говорит уже более спокойно)*. В тот день, когда вы пришли, чтобы снять у меня квартиру, я отказал вам, опасаясь, что рядом поселятся люди, которых я не знаю и присутствие которых может доставить мне беспокойство. Все оказалось значительно хуже, чем я мог предположить. Если на свете существуют совершенно невыносимые квартиросъемщики, думаю, они достались именно мне. Одно только успокаивает меня: ведь, как сказала Льетта, они могли оказаться моей семьей. Удачной или неудачной, но семьей. Чуждой мне по духу до боли. А поскольку я эту злополучную семью люблю, мне хотелось бы что-нибудь для нее сделать, как вы, сами того не сознавая, сделали для меня.

Льетта, Бьянка, Стефано застыли на своих местах и образуют группу совсем как на картине — этакую conversation piece. Бьянка вперила взгляд в пустоту. Льетта с тоской смотрит в сторону. У Стефано, который как-то на глазах повзрослел, выражение лица несколько загадочное.

Профессор. Есть один писатель, книги которого лежат у меня на тумбочке возле кровати: я постоянно их перечитываю.

Так вот, он описывает какого-то постояльца, обосновавшегося в квартире как раз над ним. Писатель слышит, как верхний жилец ходит, кружит по комнате. Потом как бы исчезает, и его долго совсем не слышно. Но через некоторое время он появляется вновь. Постепенно периоды, когда его нет, становятся все короче, а присутствие — все продолжительнее. Это смерть. Он сознает, что жизнь его подходит к концу. Да, это смерть напоминает ему о себе, являясь в одном из своих столь многочисленных, сколь и обманчивых обликах. Ваше же присутствие там, наверху, вызывало во мне совсем другие чувства. Не думаю, что я заблуждался. Вы грубо, даже с болью, пробудили меня от сна — глубокого, тупого и бесчувственного, как смерть.

#### Сцена 40

Гостиная, кабинет, передняя, лестничная площадка перед квартирой Профессора. Павильон. Наступил день. В гостиной уже нет никого, кроме Профессора, стоящего у окна. В комнате царит беспорядок. Пепельницы полны окурков. В воздухе еще витает запах дыма. Мы слышим последние слова Профессора, произнесенные им в предыдущей сцене, сам уже он, подойдя к письменному столу, вскрывает лежащий на нем конверт и вынимает из него записку.

Профессор (*громко*). Кто принес это письмо?

Мы приближаемся к Профессору вместе с Эрминией, которая уже хлопочет по дому и сейчас направляется в кабинет.

Эрминия (*спокойно*). Не знаю. Оно было вместе с остальной почтой...

Профессор (*очень взволнованно*). Поднимись скорее наверх и посмотри, есть ли там кто-нибудь. Спроси, где я могу найти синьора Конрада. Скорее.

Эрминия торопливо уходит, а Профессор, все больше волнуясь, переводит взгляд с листка, который он держит еще в руках, на конверт и снова на листок, затем кладет его на стол. Текст письма приносит голос Конрада.

Голос Конрада (*за кадром*). Я хотел бы ошибиться, но мне кажется, что мы больше не увидимся. Твой сын Конрад.

Профессор комкает письмо, потом расправляет его, разглаживает рукой и вдруг замирает. Раздается сильный взрыв, от которого содрогаются стены и звенят в окнах стекла. И почти в тот же момент до его слуха доносятся отдаленные голоса. Перекликаются соседи, выглядывающие из окон, кто-то звонит, раздаются тревожные восклицания, крики. Внезапно дверь гостиной распахивается, и в ней появляется объятый ужасом привратник.

Привратник. Профессор! Профессор!

Профессор уже на площадке. Он взбегаёт по лестнице, ведущей на верхний этаж. Здесь уже толпятся люди. Когда Профессор приближается, кто-то спешит его уведомить о происшедшем.

Незнакомый мужчина. Я уже вызвал полицию и пожарных. Лучше подождать их приезда. Там полно газа. Эрминия нажала кнопку звонка и от искры...

Профессор не слушает его. Толкнув плечом висящую на одной петле дверь, он входит в квартиру.

### Сцена 41

Верхняя квартира. Павильон. День. Передняя почти не пострадала, как и ее вызывающая современная обстановка. Профессор бросается открывать окно; за ним, опасливо озираясь, в квартиру входят привратник и несколько любопытных. Профессор направляется к кухне, где последствия взрыва много заметнее. Одна стена рухнула. Все выглядит как в дни ремонта.

Привратник (*за кадром*). Не трогайте его! Надо подождать полицию!

Привратник и остальные, вошедшие в кухню раньше Профессора, видят Конрада, упавшего ничком на газовую плиту. Никого не слушая, Профессор отталкивает привратника и любопытных, и, обхватив тело Конрада, поднимает его.

Голоса: Покончил с собой.  
Нужно бы подождать полицию.  
Не трогайте его.  
Все равно он мертвый.

Профессор перетаскивает безжизненное тело на отвратительно яркую, округлой формы кровать, расстегивает воротничок его рубашки, проводит рукой по его лицу, заглядывает в глаза, бессмысленными, отчаянными усилиями пытаясь вернуть Конрада к жизни. Наконец он прикладывает ухо к груди Конрада и издает хриплый крик. Лицо его искажает гримаса боли.

### Сцена 42

Комната Профессора. Павильон. День. Лента кардиограммы Профессора. Белизна бумаги переходит в белизну комнаты: спальня Профессора превращена в палату тяжелобольного. Все лишнее отсюда вынесено, комод и тумбочка застланы салфетками — такими же белоснежными, как простыни на кровати. Пузырьки с лекар-



ствами, баллон с кислородом. Профессор лежит с полуопущенными веками.

Бьянка (*наклоняясь над ним, тихо*). Ключи я отдала Эрминии. Ваш адвокат свяжется с управляющим, может, им удастся реализовать что-нибудь из оставшегося наверху. О результатах расследования я вам сообщу. Я хотела бы разделить ваши сомнения... Увы... Самоубийство было для Конрада единственным способом оставить последнее слово за собой... (*В ее голосе звучат слезы.*) Как неразумно и жестоко решил он наказать нас на всю жизнь. Но есть одна истина, которую Конрад не успел постичь: мы его забудем. Он был слишком молод и не успел понять этот гнусный закон — горе так же недолговечно, как и все остальное...

Бьянка подходит к оконной нише. К постели Профессора приближается Лиетта и целует его в лоб.

Лиетта (*тихо*). Прощайте, Профессор. Но не верьте маме. Это не самоубийство. Его убили. Вы были единственным человеком, который хоть немного в него верил. Не отказывайте ему в этой вере теперь, когда он мертв.

Похоже, что Профессор их не слушает. Глаза его, полные слез, обращены к окну. Бьянки и Лиетты больше не видно. Едва слышно, но все же отчетливо и настойчиво слышны наверху чьи-то шаги. Профессор поднимает тревожный взгляд к потолку. Шаги затихают. Потом раздаются вновь, но более приглушенные, как тиканье часов. Выражение тревоги на лице Профессора сменяется гримасой страдания, которое уступает место горькому смирению. Он понял, что надо привыкать к этому неведомому чувству, которое отныне будет его постоянным спутником. К ожиданию смерти.

Февраль 1974

## Говорит Хельмут Бергер

Лукино научил меня любить все прекрасное, чувствовать поэзию, музыку, живопись... Он был для меня настоящим отцом. И я боготворил его. Единственное, что нас разделяло,— это возраст: у нас были разные привычки, и потому нам случалось часто ссориться...Его, например, приводили в ужас мои вечеринки, мои белые ночи, и он все твердил мне, что великие актеры должны жить как монахи! А я раздобыл себе вторые ключи и вечером, сделав вид, что иду спать, дожидался, пока в доме все утихнет, и тайком, как вор, удирал к своим приятелям, к своим сверстникам... Висконти, казалось, этого не замечал, но я уверен, что он знал все...

## СЕГОДНЯ Я СНОВА ОБЛИЧАЮ

### Интервью с Марией-Антонизеттой Маччиокки

Висконти. Мне всегда было интересно исследовать «больное» общество. Этот мой фильм — самый политический из всех после картины «Земля дрожит», которая была снята в 1947—1948 годах и буквально насквозь пронизана протестом: я рассказал в ней о том, как живут сицилийские рыбаки. В то время итальянские крестьяне готовились к захвату земель Юга. И Шельба, министр внутренних дел, отдал приказ открыть по ним огонь. Христианские демократы попытались помешать выходу фильма на экраны. Ты помнишь, как мы сражались... Сегодня я снова обличаю. Не отступая от своих принципов, я анализирую состояние итальянского общества, фиксирую факты его вырождения. Обличаю трусость и подрывную деятельность буржуазии, которая сейчас заняла выжидательную позицию, готова неофашистский переворот.

У нас нет полковников, но есть генералы, и во всем мире сплетаются «черные сети»: в Греции, Чили, Португалии. Я чувствую опасность, и она к тому же постоянно усиливается. Фильм, подобный моему, должен был бы побудить людей вмешаться в ход событий или создать другие произведения, которые помогли бы проанализировать механику фашизма. Кто обладает сегодня идеологическим оружием против фашизма? Когда фильм «Фашист» шел в Риме, неофашисты напали на моего соавтора Медиоли, выходявшего из кинотеатра. Они обратились к толпе с провокационным вопросом: «Кто здесь антифашисты?» И Медиоли сказал: «Я, например». Их было десять человек, они набросились на него с дубинками и стали беспощадно избивать, остальные зрители разбежались, как стадо баранов. Конечно, не везде происходит подобное; многие молодые люди вступают в борьбу, особенно рабочие. Иначе все кончилось бы печально.

Но я стремился к тому, чтобы фильм был пессимистическим, я хотел сказать, что далее так продолжаться не может. Это «чер-

ный» фильм во всех смыслах — и из-за «черных сетей», и из-за мрачного финала. Абсолютный пессимизм — это какой-то толчок к оптимизму: так, когда человек, нырнув, достигает дна, он затем сильно отталкивается пяткой, чтобы выплыть на поверхность. Нечто подобное делает и Конрад, когда раскрывает фашистский заговор, но его вскоре убивают. Обратите внимание: его убивают, он не кончает с собой, как об этом писали газеты. В руке у него был зажат шарф молодого фашиста...

**М а ч ч и о к к и.** Комната, в которой Профессор прячет Конрада, не выходит у меня из головы. Я вспоминаю дом на виа Салариа, где вы скрывались во время Соппротивления.

**В и с к о н т и.** Комната в фильме — это реально существующая комната. В палатце Дориа, как и у нас в доме, была небольшая потайная комната, где прятался, в частности, член руководства ИКП Скоччимарро.

Эта комната для меня как бы символ, знак вырождения и упадка, который, однако, является реальностью сегодняшнего дня. В этом меня упрекали левые, в том числе и коммунистические, газеты. Они отказывались понять мою идею, понять, что существует связь — и противоречие — между комнатой, где нашел убежище Скоччимарро, служившей благородным целям, и комнатой, где активист 1968 года, торговец наркотиками и сутенер, прячется от фашистов.

Нет, я не собираюсь оправдывать Профессора, меня неправильно поняли, я его осуждаю. Я утверждаю, что этот человек утратил всякий контакт с окружающим миром. Мой Профессор потерпел крах. Его культурное воздействие на окружающих равно нулю.

Зачем быть исследователем, ученым, философом, писателем, если ты не способен понять реальность и воздействовать на нее? Профессор не в состоянии помочь даже собственной жене. А в сцене, где Конрад просит его о помощи: «Помогите мне, дайте совет», Профессор отвечает: «Это невозможно, ведь вы уже взрослый. Я действительно не могу вам помочь».

А пуританизм Профессора, какую он сослужил ему службу? Он говорит, что всю жизнь занимался лишь наукой, исследовательской работой. Действительно, мы не знали развлечений, в нашей жизни был только труд. Но Профессор не может спокойно смотреть на юношескую любовную игру, зрителем которой он случайно становится. И здесь я осуждаю его морализм, своего рода «ампутацию», сделавшую для него немислимыми, невообразимыми плотские отношения.

**М а ч ч и о к к и.** А почему Профессор говорит Конраду: «Наше поколение нашло равновесие между этикой и политикой»?

**В и с к о н т и.** Не нашло, а искало. Наше поколение интеллигент-

тов потерпело фиаско. Профессор говорит о мудрости, произносит слова, с которыми я сам обратился бы к разбушевавшейся молодежи. Помнишь лозунг 1968 года: «Разговаривайте со своими соседями». Профессор не очень-то словоохотлив. «Я заметил, что путешествую по незнакомой стране, среди чужеземцев», — говорит он. Но и здесь он ошибается. Займись наше поколение чуть больше самими людьми и чуть меньше красотой формы произведений искусства, возможно, нам удалось бы обрести это столь хрупкое равновесие между политикой и этикой. И я тоже потерпел крах.

*Ма ч ч и о к к и.* Однако, если вашему поколению не удалось обрести данное равновесие, значит ли это, что оно когда-то им обладало?

*В и с к о н т и.* Да, в эпоху антифашистской борьбы. Это был самый прекрасный, самый цельный период моей жизни. Речь идет не о ностальгии, но о трезвом идеологическом итоге, который я подвожу для будущих поколений интеллигенции. Все, что сделано мной после фильма «Земля дрожит», возможно, обладает некой ценностью, но главное в моем творчестве связано с тем периодом. Важнейшим был именно тот период борьбы, когда мы погибали в тюрьмах, в пансионе «Яккарино», помнишь? Если бы не болезнь, я бы все начал сначала.

У молодежи, если она хочет изменить мир, должен быть свой категорический императив: она не должна походить на наполеоновскую армию после Ватерлоо. Как это случилось с Конрадом, выходцем из буржуазной семьи. Ты говоришь, что он пал слишком быстро, спустя лишь шесть лет после 1968 года, — эта деградация вызвана бездеятельностью, пустотой, которая опаснее всего. Конрад безоружен, психологически и культурно.

В комнате Висконти уже в десятый раз звонит телефон. В его фильме этот механический персонаж тоже звонит не переставая.

*В и с к о н т и.* Действительно, телефон — это персонаж. У молодежи не осталось тем для разговоров. Они разговаривают по телефону целыми часами, не видя друг друга, болтают всякую ерунду. Конрад узнает картину XVIII века не потому, что хорошо образован, а по той простой причине, что она... висит над телефоном. «Вы любите искусство?» — спрашивает Профессор. «Нет, — отвечает Конрад, — просто картина висит рядом с телефоном, и я постоянно ее рассматриваю».

*Ма ч ч и о к к и.* Исполненное пафоса, почти отцовское усилие Профессора понять Конрада, защитить его изначально обречено на провал, как мы это видим в сцене семейного обеда: все собрались за изысканным столом, уставленным серебряными канде-

лябрами и старинной фарфоровой посудой, и вот начинается идеологическое «пароиспускание»...

**Висконти.** Да, слово подходящее. Для меня это самая трагическая сцена фильма. Профессор приютил у себя экстравагантное «семейство», насквозь фальшивую группу людей, которые перевернули вверх дном его размеренную жизнь. Распадается само понятие семьи: молодежь не в состоянии подчиниться «авторитету» Профессора, который уже не способен на кого бы то ни было воздействовать. Мать, жена фашистского хищника, и сама ведет себя как гиена. Во время этого «рондо» оскорблений и грубостей Конраду удастся найти «момент истины» и объявить о готовящемся фашистском заговоре. И тогда по лицам окружающих членов «семейства» пробегает тень смертельной угрозы, решение убрать Конрада. Почему-то во Франции мой фильм назвали «Насилие и страсть». Странно, ведь это название для вестерна, моя же картина является в полном смысле слова «семейным портретом в интерьере».

**Маччиокки.** Распад буржуазного сознания — увиденный на сей раз извне и представляющий мишень для политических обличений — достиг такой степени, что возникает впечатление: буржуазии больше нечего сказать. Но как тогда объяснить тот факт, что у нее в руках власть, что она продолжает управлять, попирая все принципы морали и права?

**Висконти.** Действительно, я никогда не заходил так далеко в подробном и откровенном описании капиталистического мира. Именно потому, что буржуазии больше нечего сказать, она ищет выход в фашизме. Но молодежь состоит не только из одних Конрадов. Она будет бороться, хотя бороться с установленным порядком нелегко. Нам тоже было очень нелегко бороться с фашизмом. Однако мы кое-что сделали. Конечно, нужно принести себя в жертву, вступить в бой, начать строить баррикады. Я не имею в виду буквально строить баррикады, но возводить баррикады великой интеллектуальной и моральной революции. Преградить дорогу фашизму. Если этого не сделает молодежь, сможем ли это сделать мы?

## Энрико Медиоли

### КАК И АШЕНБАХ, ОН СТАЛ ЖЕРТВОЙ ОШИБКИ

В Цюрихе, где Висконти приходил в себя после болезни, он все время пребывал во гневе. Два слова, «терпение» и «благоразумие», которые он часто слышал от врачей, доводили его порой до бешенства. Он обдумывал сцену бала в «Леопарде», «ночи длинных ножей» в «Гибели богов», коронации в «Людвиге», перебирал в уме все те многотрудные дела, которых ему, по крайней мере в обозримом будущем, следовало избегать. И чувствовал себя связанным по рукам и ногам, то есть зависимым.

Не исключено, что в нем просто говорил столь свойственный ему дух противоречия. Однажды на чей-то вопрос, какой фильм он бы сделал, окажись у него в руках десять миллиардов лир, Висконти ответил: «Историю двух персонажей, простую и короткую, разворачивающуюся в одной комнате». На сей раз его стремление противоречить выливалось в намерение создать фильм, идею которого он в действительности вынашивал давно; да, он давно собирался рассказать историю из современной жизни, не привязывая ее к какому-то определенному месту или историческому факту, к какой-то эпохе, обычаям, не делая уступок «зрелищности». Замысел этот восходил к прежним временам и возник еще до «Людвига», до работы над Прустом, до «Смерти в Венеции», но неизменно по какой-нибудь причине откладывался, переносился «на потом».

Теперь, получив возможность вернуться к своим планам, Висконти стал относиться к ним с каким-то непонятным недоверием. А может, лучше остановиться на «Волшебной горе»? — думал он, не смущаясь мыслью о полярном холоде Давоса. Или взяться за «Избранника»? (Его соблазняла возможность воссоздать грандиозный Рим по Грегориусу, позволявшая манипулировать сотнями статистов.) При этом он внимательно следил за реакцией собеседников, готовый немедленно рассердиться, выйти из себя, накинуться на них с обвинениями, если они не спешили подхватить его идею.

Наконец он возвратился из Швейцарии в Италию, в Черноббио, в прекрасную виллу своей сестры. Туда же срочно прибыл из Рима целый отряд техников, чтобы убрать мебель в стиле ампир, установить монтажные столы и оборудовать просмотровый зал. Позабыв обо всех наставлениях медиков, требовавших от него «терпения» и «осторожности», Висконти уже через неполных два месяца после тяжелейшей болезни снова приступил к работе: нужно было закончить «Людвига», смонтировать его и озвучить, подобрать с помощью Франко Маннино музыку и записать ее. В общем, проделать трудоемкую, сложную, вечно требующую доводки работу, которая сопутствует завершению и выпуску на экран любого фильма. Приехал в Черноббио и Альберто Фассини, с которым Висконти, отрываясь ненадолго от «Людвига», занимался постановкой какой-то оперы. Кроме всего, нужно было еще завершить отделку и обстановку двух новых квартир, ждавших его переезда в Рим. А это — новые совещания, новые решения, втайне обсуждавшиеся со сведущими людьми. Мне казалось, этого предостаточно, чтобы опутать его заботами и отвлечь от других дел. Но я ошибся. Лукино настойчиво интересовался моей работой над сценарием. Опустив очки на кончик носа, он пристально смотрел на меня, и в этом взгляде было нетерпение: «Ты что-нибудь придумал? Начал уже писать?»

В общем, я понимал, что времени терять нельзя.

Нужно было создать дом и запереть в нем персонажей и Висконти на три месяца...

Выделить какие-то темы, решить какие-то конфликты, задаться какими-то вопросами, сделать осознанный выбор: либо устоявшийся порядок, либо пугающее и в то же время желанное вторжение иррационального, смерть, которая проникает в этот дом контрабандой под личиной своей противоположности, то есть любви, то есть жизни... Вот так, постепенно, наш Профессор обживал свою квартиру вместе с верной служанкой Эрминией. И обставлял комнаты на свой вкус, украшая их прекрасными вещами и книгами, которые, не умещаясь в шкафах, «выползали» на ковры, диваны и кресла. И «семейные портреты» на стенах, этот постоянно повторяющийся в разных вариантах образ семьи, которую Профессор не сумел или не хотел создать. Перед нами зрелый, на пороге старости мужчина, человек высочайшей культуры и образованности, представитель вымирающего племени людей, преклоняющихся перед великими ценностями жизни. А в конечном счете — преступник: он растратил впустую весь свой талант и отгородился от мира в привилегированном и надежно защищенном уединении, в таком роскошном «материнском лоне», где можно привычно, без душевных травм пребывать в безмятежном созерцании прекрасных картин.



После того как мы так хорошо и удобно устроили Профессора, надо было потревожить его и показать всю несостоятельность ценностей, которые он признает или не признает в своей жизни. Подсунуть ему в дом ящик Пандоры с часовым механизмом.

Бомба должна взорваться именно тогда, когда Профессор неосмотрительно открывает дверь своим беспокойным жильцам. Людям, которые, как и он, сделали в своей жизни неверный выбор. Но сделали его совсем из других соображений, поддавшись велению инстинкта и страстей и став рупором мира, который, прежде чем жечь их и испепелить, перемалывает всю их жизнь. С этим миром Профессор сталкивается только сейчас, и ему надо занять по отношению к нему свою позицию. Но миазмы вульгарности, наглости, коррупции, придя в соприкосновение с разреженным и асептическим воздухом профессорской квартиры, вызывают реакцию, которая не может не принести действующим лицам этой истории (то есть Профессору и его жильцам), наконец составившим семейную группу, ничего, кроме чувства своей ненужности и отчаяния.

Бессмертие — самая древняя мечта человека; а дети — это единственная возможность продлить собственную жизнь до бесконечности. В тот момент, когда Профессору кажется, что жизнь его уже подходит к концу, что скоро ему предстоит исчезнуть из мира, который и не вспомнит о нем, он вдруг обретает троих детей. Загадочных, как и все люди, которых любят, непонятных, трудных, но — детей. Любовь, отеческая любовь, тем более жгучая и болезненная, что он ее уже не ждал, зажгла перед ним свой факел и ослепила его. Он больше не одинок, отныне его жизнь, которую уже не заполнить одними картинками, приобретет иной, восхитительный смысл, свяжет его с реальной действительностью.

Конечно, Профессор ошибается. Ничего ему уже не успеть. Единственное новое приключение, ждущее его, — это смерть. Как и Ашенбах на венецианском Лидо, он становится жертвой ошибки.

Томас Манн, вежливо и с подобающими случаю извинениями выставленный в дверь, возвращается через окно, чтобы предложить в форме прустовской аллегории одну из своих самых душераздирающих тем.

Я чувствую, что, как автор сюжета, обязан сделать заключительный мазок, то есть дать какое-то объяснение.

«Семейный портрет в интерьере» и образ Профессора породили слухи, будто в их основу положены некоторые детали автобиографии Висконти. Я считаю эти слухи необоснованными.

Да, Висконти всегда жил в башнях из слоновой кости. Но двери этих башен были открыты для всех, в них вечно толкались люди, происходили какие-то события, что-то случалось. Он никогда не прятался в них, а, наоборот, только и делал, что выходил на аван-

сцену, чтобы во весь голос сообщить людям — логично или путаясь в противоречиях — то, чего он не мог им не сообщить.

Все это совсем не так уж похоже на позицию Профессора. Любое сходство с реальными персонажами можно объяснить только тем, что Висконти всегда на законном основании отождествлял себя со своими героями — с князем Ди Салина, с Людвигом, с кричащими рыбаками Ачитреццы, с бунтарем Рокко; со всем, что есть хорошего и — почему бы и нет? — плохого в его персонажах. Но причем здесь автобиография?

**Костанцо Костантини**

## **ПОСЛЕДНИЕ ВСТРЕЧИ С ЛУКИНО ВИСКОНТИ**

### **I**

Мне часто случалось встречаться с Лукино Висконти в тот период его жизни, когда он перенес инсульт, на многие месяцы выбивший режиссера из рабочего состояния. Во время наших встреч мы говорили подолгу и обо всем. Говорили не только о его профессиональных проблемах, но и о вещах глубоко личных, о его внутренней работе и о тех последствиях, которые тяжелая, неожиданно свалившаяся болезнь вызвала в его личности художника и человека. Находясь рядом, я мог наблюдать за его длительной борьбой с болезнью и смертью. Это была мучительная, горькая, беспощадная борьба, которую он вел и днем и ночью на протяжении четырех лет.

Впервые мы встретились в январе 1973 года, когда он приехал из Цюриха, где медицинские светила, используя самые изощренные способы лечения, пытались помочь ему в наикратчайшие сроки восстановить силы и вернуться к работе. Я пришел в его новую римскую квартиру, находившуюся на третьем этаже ярко-красного палаццо довольно современной архитектуры на виа Флеминга, 101. С большой террасы можно было наслаждаться восхитительным видом Рима, и еще — по ней можно было прогуливаться, восстанавливая утраченные двигательные функции. Он оставил свое прежнее жилище на виа Салариа, потому что оно было чересчур величественным, царственным и роскошным: по его собственным словам, он чувствовал себя там потерянным и грустил еще больше оттого, что движение не восстанавливалось и ему приходилось пользоваться палкой. Он взял с собой только самые дорогие сердцу вещи, среди которых были два полотна Галилео Гини и два мраморных бюста, приобретенных им в Бад-Ишле, небольшом австрийском городке, где он начинал снимать «Людвига». И только две фотографии: одна — Хельмута Бергера, другая — Марлен Дитрих, присланная «Голубым ангелом» со словами восхищения и любви.

Он сидел в большом кресле с высокой спинкой, украшенной

резными деревянными цветами, справа держал палку. Вокруг громоздились книги, кипы бумаг, повсюду стояли букеты из роз, лилий и мимоз, подаренные друзьями и знакомыми. Позади него на стене висело одно из полотен Гини. На нем был изображен архангел: или человек-архангел, или крылатый демон — низвергнутый, распростертый на земле, с поникшей головой и опавшими крыльями.

Недуг, который обрушивается так внезапно и безжалостно, мог бы сломить, уничтожить физически и морально любого человека, любого — да, но не Лукино Висконти. Нельзя сказать, чтобы он не ощущал болезни, напротив, даже по прошествии пяти месяцев признаки ее были легко заметны. Левая часть его тела еще не избавилась от последствий паралича, в то время как он легко и свободно владел правой рукой и правой ногой. Правый глаз был как бы несколько больше прикрыт, чем левый. Но голову он держал высоко поднятой; лицо, бронзовое от загара, поражало живостью выражения. Он не утратил присущей ему сдержанности. Говорил спокойно, как и прежде, будто ничего не случилось, будто и не было прошлогоднего июля; та же пронизательность, та же колкая ирония, иногда резковатая. Он был подтянут, внимателен, светел и проявлял поразительную волю. Он не только решил встретить болезнь один на один, но и победить ее.

«Этому лечению нет конца,— сказал он мне.— Каждое утро два часа гимнастики, еще полтора после обеда, чтобы восстановились двигательные функции, чтобы заработали мускулы, о существовании которых я прежде даже не имел представления. Я чувствую себя, как боксер, который полгода не тренировался и не выходил на ринг. Этот чудовищный жизненный опыт мне ненавистен. Меня лишили ног, когда работа была в самом разгаре. Ощущение собственного бессилия приводит меня в отчаяние. Чтобы выйти из этого состояния, необходимы огромное терпение и огромная воля. Только если есть воля, можно выздороветь. Нужно, чтобы мозг научился отдавать распоряжения мускулам. Я не отличаюсь большим усердием, я понял это уже в Цюрихе, в клинике, и все же каждое утро я заставлял себя начинать с физических нагрузок, чтобы вернуть способность двигаться хотя бы одному пальцу, одному мускулу, чтобы научиться заново преодолевать хотя бы одну ступеньку. Я, как Фред Астер, был вынужден делать все эти „тип-топы“».

Проявлять железную волю, исключительную физическую закалку, сопротивляемость, входящую за рамки обычной, его заставлял также огромный, непомерный объем работы, в которую он уже был втянут, планы, которые он собирался осуществить в самом ближайшем будущем. С Энрико Медиоли и Сузо Чекки Д'Амико он писал «Семейный портрет в интерьере», сценарий по мотивам — в широком смысле этого слова — романа Марио Праца «Сцены собеседо-

вания», и параллельно с этим готовился к постановке «Старых времен» Гарольда Пинтера в римском «Театро Стабиле». Кроме этого он собирался поставить в театре «Золото Рейна» и экранизировать «Зельду», историю трагической судьбы безумной подруги Скотта Фицджеральда по роману, написанному ею самой. И, как прежде, он мечтал превратить германскую трилогию («Гибель богов», «Смерть в Венеции», «Людвиг») в тетралогию, переведя в плоскость экрана «Волшебную гору» Томаса Манна, и таким образом триумфально завершить свою кинематографическую карьеру.

«Моих сил,— говорил он мне,— хватит на пять-десять фильмов и на множество спектаклей. Ни годы, ни болезнь не могут отнять у меня жажду жить и работать. Конечно, сейчас я не смогу отдавать работе столько сил, сколько отдавал прежде, но я могу еще сделать многое. Мои умственные силы полностью сохранены. Поражено только мое тело. Это тяжелая потеря. Сильный удар. Больше всего меня ранит и унижает то, что я не могу, как прежде, делать все легко и свободно, что всякий раз за любой мелочью я должен обращаться к другим людям. Это чудовищно. Но я справлюсь. Я верну свою свободу...»

Он взял шоколадку из коробки, стоявшей рядом на столе, съел ее и добавил: «Если бы я не мог работать, я бы от отчаяния выбросился с этой террасы. Человек, который, как я, работал, не зная отдыха, тридцать или сорок лет, не может оставаться не у дел. Он как наркоман, у которого отняли морфий. Я бы чувствовал себя несчастным, самым несчастным человеком на свете. Но трудностей, в том числе и не зависящих от моего мучительного нездоровья, очень много. Еще несколько лет назад я задумал снять «Зельду», уже начал вести переговоры с Уорреном Битти и Джулией Кристи, которые с энтузиазмом встретили мое предложение, но дочь Зельды нагородила множество препятствий. Дети известных писателей, может быть, и идиоты, но они всегда требуют кучу денег. Дочь Зельды не только запросила кучу денег, но и потребовала сохранить за собой право ознакомиться со сценарием. Она беспокоилась, что я дурно напишу о ее матери. Но что дурного мог бы я написать о женщине-алкоголичке, закончившей свои дни в сумасшедшем доме?»

Что же касается «Волшебной горы», то здесь как раз все обстояло хорошо. О своем проекте я переговорил с последним сыном писателя, человеком очень симпатичным, который дал высокую оценку «Смерти в Венеции». Он сказал, что для него было бы большим счастьем, если бы я взялся за экранизацию «Волшебной горы» или любого другого произведения его отца. Похоже, я становлюсь историографом Германин.

Еще Висконти рассказал, что, когда он не работает над своими театральными или кинематографическими проектами или же в про-

межутках между работой, он основное время посвящает чтению или писанию. В то время он читал «Августейшую историю», «Внука Бетховена», перечитывал «В поисках утраченного времени» Пруста. Перечитывал он его от конца к началу, «шиворот-навыворот», как он сам выразился. Читал он также «Глупости» Жака Лорена. И вел дневник своей болезни.

«Я уже исписал, — говорил он мне, — целую школьную тетрадку. Я хочу по минутам восстановить все, что со мной происходило, умом пережить болезнь заново, сделать своего рода рентгеновский снимок этого моего опыта. Мне говорили, что сердечный коллапс был отчасти спровоцирован сигаретами. Это правда, я действительно курил много, семьдесят или восемьдесят сигарет в день, бывали дни, когда я доходил до ста двадцати. Я дымил как паровоз. Делал это совершенно автоматически, просто не замечая. Когда работаешь, то не замечаешь, что куришь так много. Я знаю, что в последнее время стали запрещать курить в помещениях, где идет то или иное представление. Что ж, это хорошо, во всяком случае для меня очень хорошо, потому что теперь даже мысль о необходимости войти в прокуренное помещение меня раздражает. Как бы там ни было, хочу зафиксировать все... Отъезд из моего дома на виа Салариа, который стал слишком большим для меня, — я чувствовал себя неуютно и одиноко в его необъятных просторах, среди лестниц и без единого лифта. Я нахожусь в этой квартире вынужденно, она похожа на персональную клинику, но здесь я хотя бы могу выходить на террасу и гулять. Обычно требуется год для выздоровления. Мне, я думаю, понадобится гораздо больше времени. Необходимо терпение, необходима воля. Я чувствую себя посвежевшим, сильным, полным желаний и порывов, страстей и стремлений...»

## II

Наша вторая встреча состоялась в апреле 1973 года, все там же, на виа Флеминга, 101. Внешне он выглядел лучше, но болезнь не оставляла его, она была коварна и не спешила отступать. По признанию режиссера, он испытывал досаду оттого, что не смог присутствовать на римской премьере «Людвига», работу над которым его вынудила прервать болезнь. Этот фильм отнял у него много сил и нервов, он хотел завершить его во что бы то ни стало, возможно, еще и потому, что с ним была связана карьера Хельмута Бергера, который был его последней земной страстью. Театральные и кинематографические планы продвигались не так быстро, как ему бы хотелось, и это огорчало его. Хотя в том состоянии, в котором он находился, он делал много, необычайно много. Он творил чудеса. Шла работа над «Семейным портретом в интерьере» и над «Ста-

рыми временами». Он отказался от постановки «Золота Рейна», но вместо него подготовил к фестивалю в Сполетто «Манон Леско».

Мы проговорили дольше, чем обычно. Речь шла о его жизни до и после болезни, о том вечере, когда с ним случился инсульт, о его психологическом состоянии в момент удара и в первые часы после него, о его обычных, каждодневных реакциях на болезнь, об отношении к смерти, о страхах, о том, что его раздражает, о его художественном, политическом и религиозном кредо, о его вере и о его сомнениях, о его успехах и провалах, о его планах на будущее, каким бы неопределенным оно ни казалось. Это была настоящая исповедь, которую я просто застенографировал со скрупулезной точностью.

Вот она.

Вопрос. Как вы себя чувствуете?

Висконти. В ближайшее время я перебираюсь на виллу в Капельгандольфо. Там я смогу быстрее восстановить силы, да и работается там лучше. Я обязан довести до конца все свои проекты. Я не могу отказаться от них, я должен их осуществить.

Вопрос. Как вы обычно себя чувствовали, до того вечера 27 июля 1972 года, когда случился удар? Может быть, болезнь раньше уже подавала сигналы?

Висконти. Всегда хорошо, всегда очень хорошо. Никогда в жизни у меня не было ни малейших неприятностей со здоровьем. И это обстоятельство — то есть то, что я не умею быть больным, — раздражало меня больше всего. Известное умение болеть необходимо, и, я полагаю, оно возникает у людей, которым случается прихварывать. Я же никогда не берег своего здоровья. Работал всегда на износ. Это может подтвердить мой ассистент, сегодня он у меня в гостях. Не правда ли, я никогда не заботился о себе?

Вопрос. До болезни вы никогда не отдыхали, никогда не брали отпуска в перерыве между фильмами или театральными постановками?

Висконти. Никогда, никогда, никогда. Я даже не позволял себе отдохнуть час-другой, как это делают многие режиссеры, которые, закончив эпизод, говорят: «А теперь прошу минуточку, я должен пойти в свою комнату расслабиться». Это же говорил мне и мой продюсер: «Ты даже не даешь нам пи-пи сделать!» Или: «Лукино, тебе известно, что я с утра не имел возможности отойти помочиться?» Мне не оставалось ничего другого, как сказать: «Иди, но только на минуту, а я не пойду». Разве я мог позволить себе уйти, если угол декорации никак не давался?

Вопрос. В таком случае болезнь, свалившаяся так внезапно и обрекая вас на неподвижность, должна была вызвать у вас нечто вроде шока? Она и в самом деле вызвала шок?

Висконти. Да, да. Самое страшное, когда ты не можешь дви-

гаться, когда обречен на неподвижность и должен просить других все делать за тебя. Эта сторона моей болезни особенно нестерпима, да и разве может быть иначе? Я работаю и много занимаюсь гимнастикой, физическими упражнениями, я верю, что наступит день, когда я начну ходить, двигаться и завершу все, что еще должен сделать... Но иногда необходимость обращаться к посторонней помощи начинает меня раздражать. Это самое неприятное. Я вынужден пользоваться услугами медицинской сестры, которая каждый вечер делает мне сердечные уколы, я нуждаюсь в помощи, чтобы встать, чтобы ходить, я ведь даже ботинки не могу надеть самостоятельно... Это чудовищно. Это раздражает, ужасно раздражает...

**Вопрос.** Не думаете ли вы, что болезнь могла быть спровоцирована той колоссальной затратой энергии, которой потребовала подготовка «Людвига», а также его съемка?

**Висконти.** «Людвиг» был для меня как-то особенно, исключительно труден и в подготовительный период, и на стадии съемок. Главная причина заключалась в том, что все вокруг меня сомневались в успехе моего проекта, не верили в него, и мне приходилось с ними бороться, доказывать обратное на всех этапах работы над фильмом. Один день все шло гладко, другой — не удавалось ничего. Видишь ли, это сомнение окружающих, их неуверенность в том, что наступит момент и все начнет получаться, мне ужасно действовали на нервы. Было нелегко прийти к окончательному решению еще и потому, что фильм получался очень дорогим. Только не надо думать, что я хочу выступить с какой-то критикой в адрес продюсера, нет, продюсер делал все, чтобы работа над фильмом началась. Напряжение — это прекрасное состояние, но напряжение, предшествовавшее непосредственной работе над фильмом, отняло у меня много сил. Шесть месяцев борьбы. То подъем, то спад, то уверенность, что фильм будет, то его не будет. Затем поиски природы и, наконец, начало съемок, которые велись по ночам в чудовищно холодном климате. По правде говоря, холод не вызывает у меня неприятных ощущений, но, возможно, это тоже повлияло на мое здоровье.

**Вопрос.** Вы так упорно боролись за «Людвига», почему? Ведь в прошлом вам не удавалось осуществить многие из ваших проектов и вы не слишком из-за этого переживали?

**Висконти.** Я боролся за него по многим причинам. И прежде всего потому, что вместе с «Гибелью богов» и «Смертью в Венеции» он составил бы своеобразную трилогию о современной Германии. В «Гибели богов» я избрал момент зарождения нацизма, чтобы рассказать о событиях тех лет, об истории насилия, кровопролития и животного стремления к власти, которые и сегодня сохраняют свою актуальность. Я сделал этот фильм для поколений, не знающих, что такое нацизм. Молодые должны понять, что, если они не



будут протестовать, может восторжествовать абсолютное зло. В «Людвиге» основные темы повторяются: это радикальная ломка общества, которое не выдерживает натиска нового и уступает ему место; это распад большой семьи; это психологическая эволюция персонажа, в данном случае персонажа исключительно сложного, талантливого, необычного во всех отношениях. Людвиг вызывает огромную симпатию, потому что он — побежденный, он — жертва реальности, беззащитная перед лицом событий, которые опутывают его двор. В Баварии до сих пор существуют молодежные клубы, где поклоняются культуре баварского монарха. Трудности постановки фильма были вызваны еще и тем, что он осуществлялся на базе итало-франко-немецкого финансового сотрудничества. «Мега Фильм» представляла Италию, две фирмы — Германию и одна — Францию. Хочу опровергнуть бытовавшие слухи об американской финансовой помощи. Ее у нас не было.

Вопрос. Разве после окончания съемок и возвращения из Германии вам не полагался отдых?

Висконти. Нет, нет, я сразу же начал монтировать картину. Я выписался из клиники в Цюрихе, заявив врачам, что мне надо заканчивать свой фильм. Профессора правильно отнеслись к моей просьбе, они поняли, что это мой психологический и моральный долг, и сказали: «Да, вам необходимо вернуться к работе, вы не созданы для больницы, и мы отпускаем вас с легким сердцем, состояние ваше удовлетворительно, реабилитация протекает нормально, беспокоиться не о чем». Вот так я и приступил к монтажу фильма.

Вопрос. Как вы провели тот день, когда у Вас случился инсульт? Вы рано встали, много работали, много курили, много ели и пили? Короче, это был трудный день?

Висконти. Нет, нет, совершенно обычный день. Правда, жара стояла нестерпимая. В тот день я не выходил из дома, работал, а вечером стал одеваться к ужину, на который был приглашен. За мной заехали Янни, англо-итальянский продюсер, Перуджа, итальянский продюсер и мой соавтор, сценаристка Сузо Чекки Д'Амико. Было около восьми. Мы собирались поговорить о моем новом фильме. Впрочем, сейчас я вспоминаю, что в тот день я очень много курил. Итак, они заехали за мной, и мы отправились на ужин. Состояние мое было обычным, я чувствовал себя так, как чувствует себя человек после нормального трудового дня, с учетом той нестерпимой жары, которая стояла в Риме, и того, что было выкурено исключительно много сигарет. Потом все произошло молниеносно. Сейчас я припоминаю, что тревожные сигналы уже поступали. Приблизительно за год до этого, в Искье, но я, как обычно, не проявил благоразумия. Я хочу сказать, что тогда случилось нечто похожее, правда в значительно более легкой форме. Я не придавал этому

значения и провел остаток вечера как ни в чем не бывало. Обычный вечер. Я не только не лег в постель, я даже не сказал себе: «Мне плохо, со мной что-то не так». А случилось то же самое, только сразу же прошло. Это продолжалось двадцать три секунды, и затем я вернулся к своим друзьям. Мы провели вечер где-то вне дома, потом приехали ко мне. Я даже поднялся на второй этаж виллы, а лестницы там крутые. Но, повторяю, тогда я не придумал значения тому, что случилось, и спокойно продолжал курить. Возможно, это был первый сигнал и мне следовало бы обратиться на него больше внимания. Но я сказал себе: «Я здоровее многих, и все это ерунда». Доктор прописал мне лекарство, которое следовало принимать во время съемок «Людвига», но я не делал этого только потому, что меня раздражал пузырек, болтающийся в кармане, он постоянно переворачивался и проливался. В один прекрасный день мне это надоело настолько, что я его выбросил, приговаривая: «Невозможно жить с мокрыми карманами!» Видишь, каким я был кретином? Я дорого заплатил за это, дорого...

**Вопрос.** Вечером 27 июля когда поразил вас недуг: до, во время или после ужина?

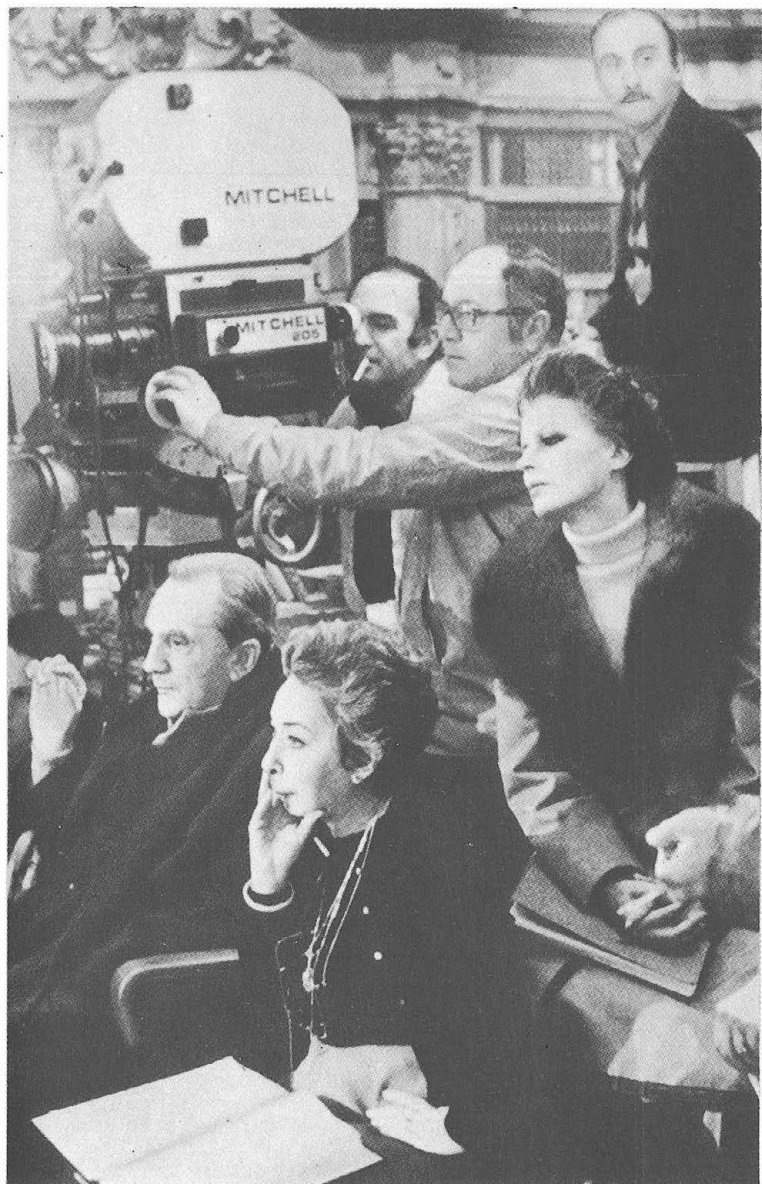
**Висконти.** Перед ужином. Мы отправились в отель «Эдем», где я раньше не бывал. В «Эдеме» прекрасный бар, бар-сад, из которого открывается великолепный вид на Рим. Зрелище очень красивое. Мы находились в баре, пили шампанское, и я очень хорошо помню, как, сделав глоток, я произнес: «Не слишком ли оно холодное?» Я поставил фужер, и в этот момент меня поразило нечто вроде молнии, понимаешь? Но я не упал. Я сидел в кресле и как-то сразу весь обмяк. Синьора Д'Амико заметила, что я побледнел, и сказала мне: «Лукино, Лукино, что с тобой? Тебе плохо?» Я слышал, как все заговорили: «Может быть, лучше отвезти его домой?» И тогда меня подняли с кресла, в котором я почти лежал, и унесли.

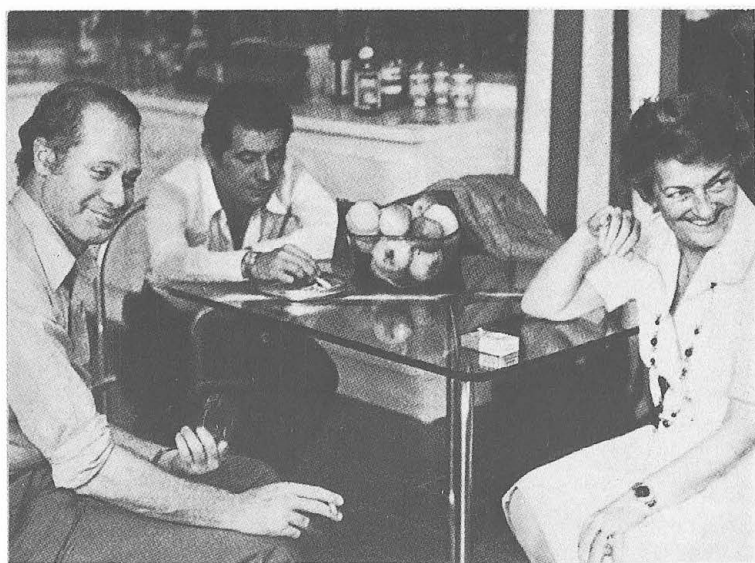
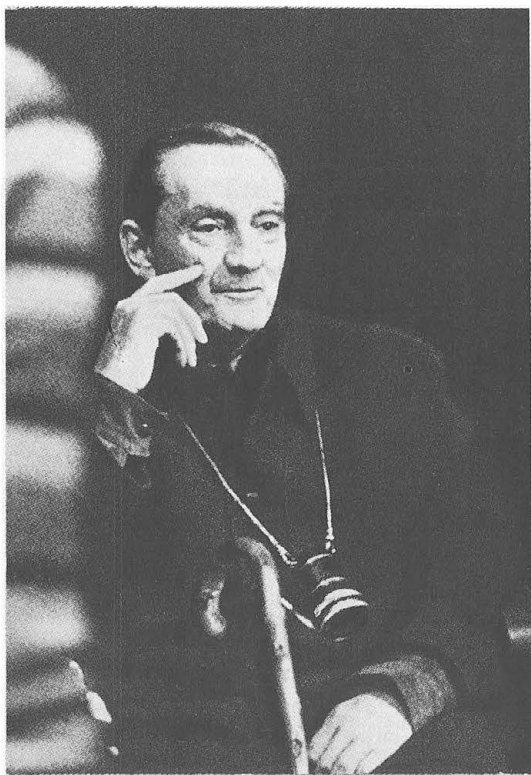
**Вопрос.** Что вы помните об этих страшных минутах? Что вы чувствовали, как реагировали на случившееся? О чем вы думали, если были в состоянии думать?

**Висконти.** Я помню все досконально. Не было ни одного смутного мгновения, все было необычайно ярко, отчетливо. Помню, как в одном из номеров отеля «Эдем» меня положили на кровать, раздели, вызвали врачей. Я слышал, как говорили: «Поехали, надо отвезти его в больницу». Потом услышал «Матер Деи» и подумал, что мне стало лучше. Но меня отвезли в другую больницу, не бог весть какую, просто мой лечащий врач в тот период работал в ней. Стояла чудовищная жара. Палата была слишком маленькой. Приходили люди, много людей. Они толпились в коридоре, разговаривали. Я помню всех, кто входил в мою комнату, всех до одного.

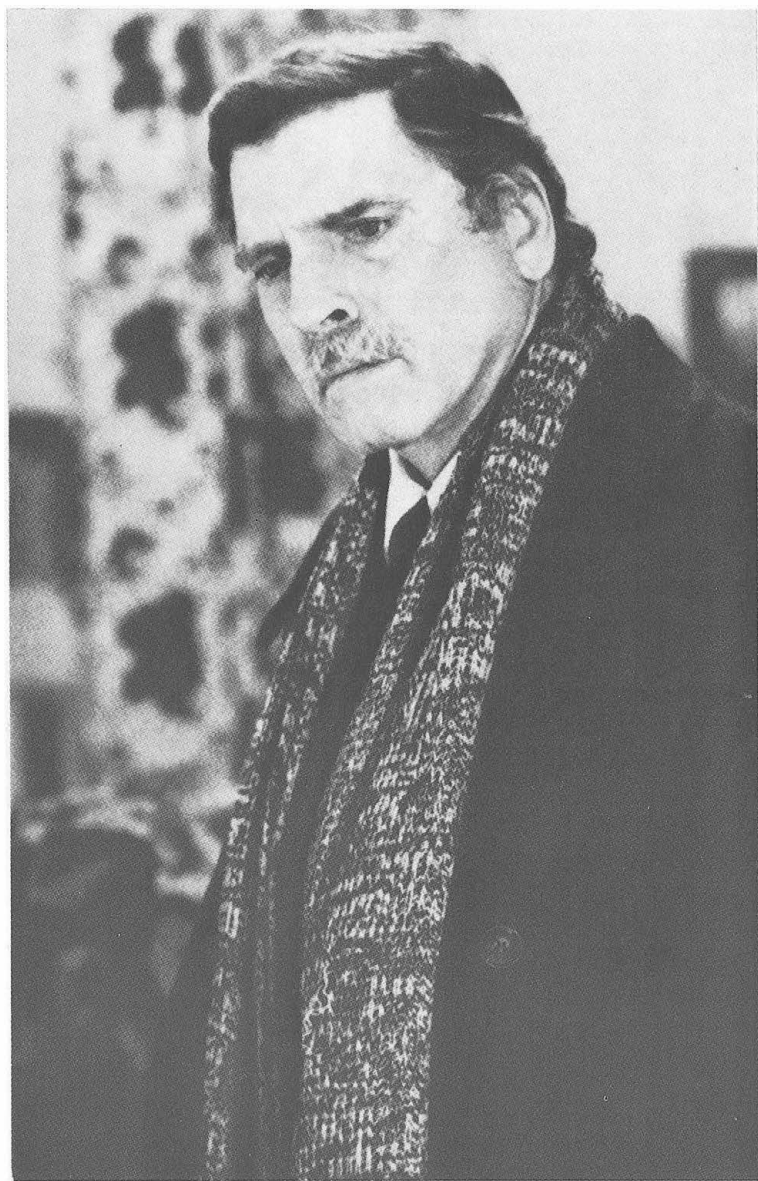
## «СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ»

*Рабочий момент съемок*

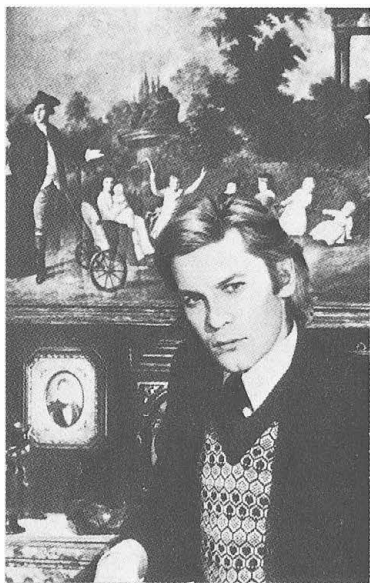


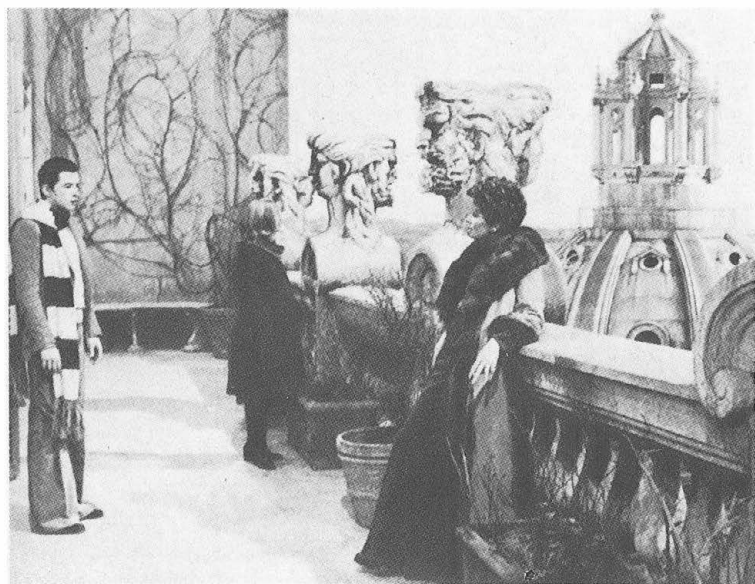


*Профессор (Берт Ланкастер)*



*Конрад (Хельмут Бергер)*  
*Бьянка Брумоити (Сильвана Мангано)*  
*Льетта и Стефано (Клаудия Марзани*  
*и Стефано Патрици)*

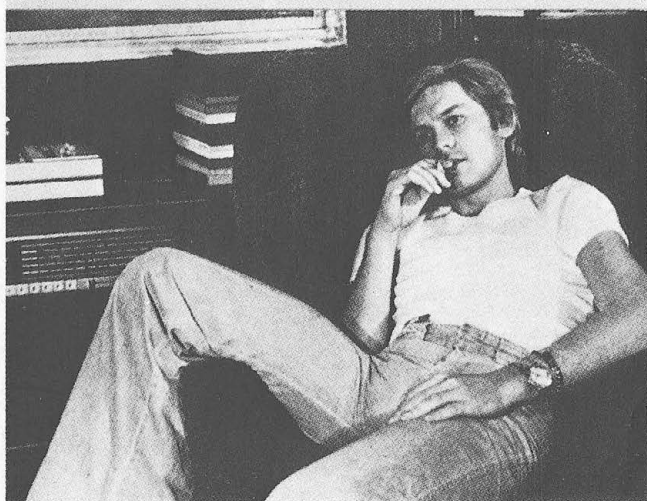


















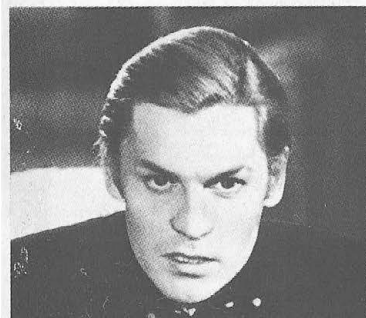
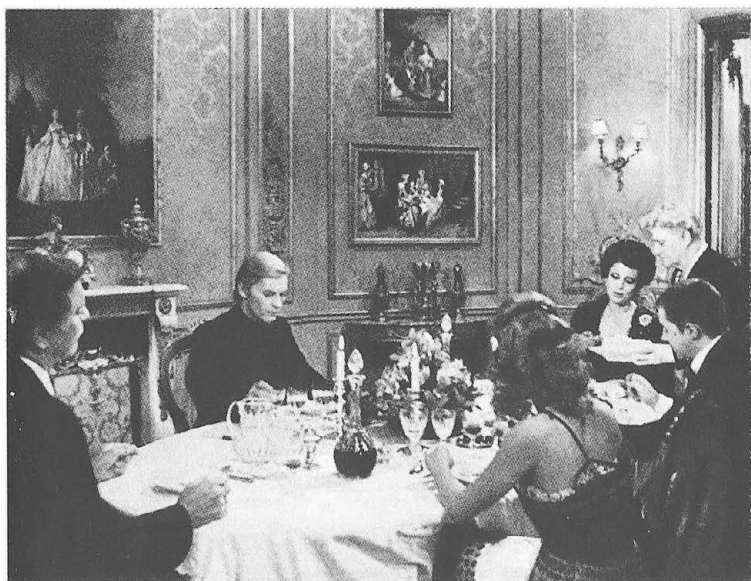


*Жена Профессора (Клаудия Кардинале)*





*Мать Профессора (Доменик Санда)*







Я даже шутил с ними. Я лежал пластом, мне делали уколы, врачи пытались выяснить, терял ли я сознание; нет, я не терял его ни на минуту. Помню некоего профессора Лопеса, который специально приехал из Мадрида, он склонялся надо мной, у него был черный галстук, седые волосы и очки...

Вопрос. Давайте уточним, когда все это происходило? У профессора Лопеса не было ни времени, ни возможности приехать в ночь 27 июля. Наверное, все это происходило в последующие дни? Вы не помните точно, когда?

Висконти. Да, на следующий день, 28 июля. Профессор Лопес наклонился надо мной и спросил: «Вы что-нибудь чувствуете?» Затем он заставил меня сгибать колено. Знаешь, как это делается? Проверка чувствительности. Я все помню точно. Помню, как неожиданно зазвучала музыка, записанная на кассету, Моцарт, Вагнер, разные вещи Вагнера, «Волшебная флейта»...

Вопрос. В тот роковой вечер вы сразу же поняли, что на этот раз дело обстоит серьезно, а не так, как тогда, в Искье?

Висконти. Да, сразу же, в момент удара. Видишь ли, появляется какая-то удивительная ясность в сознании. Я никогда не пожелаю тебе пройти через это, но, если уж суждено, запомни: сначала чувствуешь, как твоя рука становится тяжелой, свинцовой, потом она падает, повисает и ты вынужден придерживать ее второй рукой. Это первый сигнал. Жизнь в руке умирает, полностью останавливается. Если поражено правое полушарие мозга, отнимается левая сторона... в том числе и нога. В Искье онемела только рука, поэтому я и остался тогда на ногах...

Вопрос. Как происходит этот переход справа налево?

Висконти. Я не могу этого объяснить, как объясняет мой доктор. Но он говорит, что в человеческом организме все взаимосвязано. Левое полушарие отдает приказы правой стороне, и наоборот. Я объяснил? Это как перекрещивающиеся электропровода. Достаточно порваться одному проводу, и все останавливается. Ужасно! Хватит! Хватит курить! Похоже на электрическую батарейку. В Цюрихе мы говорили об этом с профессором Крайенбюлем. Он мне сказал: «Вы человек сильный». А я ему ответил: «Да, я сильный человек, но в настоящий момент физически разбит». А он гнет свое: «Нет, вы человек с сильным характером». Очень симпатичный народ эти швейцарские врачи, люди серьезные, умные, они не плетут тебе всякого вздора о твоём состоянии, они говорят, как реально обстоят дела, но они тебя и лечат.

Вопрос. Поскольку вы ни на минуту не теряли сознания и могли следить за всем, что происходило вокруг, не могли бы вы рассказать с максимальной точностью о ваших внутренних ощущениях?

Висконти. Помню, как Энрико Медиоли снял с меня ботинки, когда я уже лежал на кровати. И я увидел, что на мне голубые носки цвета электрик, и я подумал: «Как же я мог так ошибиться, так явно ошибиться?» Конечно, это нелепость, как ты понимаешь, но это пронеслось в голове и свидетельствует только о том, что моя голова не утратила способности думать. К счастью, удар пришелся на правое полушарие, если бы на левое, то я утратил бы дар речи, потому что слева находятся центры, ведающие речью и мозгом...

Вопрос. И все же что вы почувствовали, когда поняли, что ваше состояние серьезно?

Висконти. Что я почувствовал? То же, что и сейчас чувствую. Колоссальное раздражение. Как человек, который споткнулся, сломал ногу и сказал себе: «Какой же я болван, будь я внимательнее, этого бы не случилось». Да, я чувствовал невыносимое раздражение, причем только на самого себя. Я прекрасно осознавал, что виноват только я, потому что не лечился тогда, когда должен был лечиться, потому что продолжал курить, не отдыхал и т. д. ...

Вопрос. Что вас беспокоило, волновало, что тревожило в самый первый момент?

Висконти. Фильм, фильм, фильм. Страх, что не смогу завершить «Людвига», что никогда не увижу его на экране. Моей первой и главной тревогой был «Людвиг». Мысль о «Людвиге» не оставляла меня ни на минуту. Я бы даже сказал, что именно эта мысль давала мне силы бороться с болезнью, заставляла ежедневно делать изнуряющие физические упражнения, чтобы восстановить утраченную способность двигаться. Именно поэтому «Людвиг» — мой самый любимый фильм. Даже профессор Крайенбюль понял это. Он сказал: «Я четыре раза посещал «Смерть в Венеции». И потому хочу, чтобы вы непременно закончили «Людвига». Швейцарцы говорят «посещал» вместо «смотрел».

Вопрос. Наверное, вы думали в тот день не только о фильме? Какие мысли и чувства волновали вас? Вспоминали ли вы о друзьях, родных, коллегах?

Висконти. Прежде всего чувства, проявленные по отношению ко мне. Это для меня было самым важным и самым серьезным. Меня окружали родные. И я не представляю, что бы я без них делал. У меня очень скромный «больничный» опыт. Меня не оставляли ни на минуту. Должно быть, ужасно чувствовать себя покинутым, когда ты в больнице! Энрико Медиоли не отходил от меня, будто был моей сиделкой, временами я его даже ненавидел. Я говорил ему: «Послушай, Энрико, проваливай, не действуй на нервы!» Но я понимал, что им руководила любовь, что он хотел, чтобы я как можно быстрее поправился. Я получил доказательства дружбы от многих людей в Италии и во всем мире. В Цюрихе меня даже наве-

щали мои друзья с Запада. В таких обстоятельствах проявляется подлинная дружба, понимаешь, кто способен чувствовать и сопереживать, а кто — нет. Некоторые из друзей подолгу оставались в Цюрихе. Ко мне приезжали Хельмут Бергер, Ален Делон. Ален Делон готов на все, чтобы помочь другу. Хельмут тоже. И хотя он производит впечатление человека циничного, которому на все наплевать, на самом деле он очень внимателен и заботлив. Когда человек переживает решающий момент своей жизни, истинные друзья стремятся сделать для него все возможное. Другие, напротив, продолжают заниматься только своими мелкими делишками. Я получил доказательства дружбы даже от людей, которых не знал или знал весьма отдаленно. Мне написал Джозеф Лоузи, хотя мы были едва знакомы. Он прислал мне удивительное письмо. И, прочитав его, я подумал: «Смотри-ка, оказывается, надо заболеть, чтобы лучше узнать людей, чтобы понять их, чтобы оценить их способность чувствовать...»

Вопрос. А кто еще из людей известных написал вам или прислал ободряющие телеграммы?

Висконти. Марлен. От Марлен я получил исключительное письмо, она прислала его сразу же после моего приезда в Цюрих. Потом она мне прислала свою фотографию. Вот эту, на этажерке! Там надпись: «Постоянно думаю о тебе!» Я получил много прекрасных писем. Когда-нибудь я дам их тебе почитать. Но письмо Марлен — самое удивительное. Марлен советовала мне провести курс терапевтического лечения в Англии. Это лечение пока находится в экспериментальной стадии. Мне написал Берт Ланкастер, все мои актеры, Ален, Дирк, все, все, даже писатели, даже Каллас. Лучше скажу все, чтобы не забыть имен...

Вопрос. Правда ли, что в прошлом у вас были разногласия с Джозефом Лоузи, Бертом Ланкастером, Аленом Делоном? Кажется, Лоузи и Ланкастер не очень благожелательно отзывались о вас?

Висконти. Ален повел себя плохо во время работы над «Леопардом». Ему надо было переснять в одной из сцен фильма, а он взял и исчез. Разногласия с Джозефом Лоузи были вызваны тем, что мы оба хотели снимать «В поисках утраченного времени» Пруста. Но в конце концов все устроилось. В отношении же Берта Ланкастера это неправда. Берт Ланкастер человек серьезный, профессионал высокого класса, с такими актерами опасности конфликтов практически нет. Берт Ланкастер — профессионал с ног до головы.

Вопрос. Получили ли вы телеграммы и письма от политических деятелей?

Висконти. Да, как же иначе? Много телеграмм и писем я получил тогда от политических деятелей, от тех, кого знал, и от тех,

с кем был едва знаком. Первым прислал мне замечательную телеграмму Энрико Берлингюэр, секретарь ИКП. Целыми днями я читал почту. Медиоли помогал мне открывать конверты. Я сохранил все письма. Это огромная коллекция.

**Вопрос.** В общем, вы не чувствовали себя покинутым, пока находились в больнице, у вас не было периодов депрессии, одиночества, тоски?

**Висконти.** Нет, никогда, никогда, никогда, абсолютно никогда! Я действительно все время думаю о том, как это, наверное, грустно — болеть. Одиночество угнетает! Хочется выброситься в окно! Но если ты чувствуешь поддержку окружающих, все меняется. Я ведь получал письма и от незнакомых мне людей. Они — самые трогательные. Мне писали: «Вы обязаны вернуться к вашим шедеврам!» Я сейчас цитирую их, наверное, это выглядит нескромно... Или вот еще: «Вы не можете болеть, вы не имеете на это права!» — и т. д.

**Вопрос.** Когда вы почувствовали себя лучше, через какое время? Когда к вам вернулась вера?

**Висконти.** Через полтора месяца моего пребывания в Цюрихе. Первые дни были чудовищны, мне был предписан постельный режим, но я не мог лежать, сидеть в кресле я тоже не мог, у меня все время было такое чувство, будто я заваливаюсь куда-то, вперед или вбок. Спустя две недели я почувствовал себя лучше, я стал вставать и сидеть за столом, мне нужно было ответить на письма друзей. Потом я начал совершать небольшие прогулки по коридору, где встречался с другими больными. Больница была маленькая, и для прогулок по коридору приходилось выбирать такое время, когда расходились больные. Здесь лечились итальянцы, рабочие из Италии, калабрийцы. Их навещали дети, и всем хотелось на меня посмотреть... Трогательные это были встречи...

**Вопрос.** Какое главное качество необходимо, чтобы справиться с такой болезнью, как ваша? Сила воли, желание вернуться к работе, жажда жизни, любовь к самому себе или к другим и т. п.?

**Висконти.** Воля, сила воли, стремление вернуться к работе. Да, думаю, что страсть к работе больше, чем воля к жизни. Начинаешь рассуждать так: «Я ведь не хуже других, так за что же мне эта болезнь?» Или: «Почему другие ходят, гуляют, видят разные вещи, а я ничего не могу? Но ведь я тоже этого хочу!» И это дает силы для восстановления.

**Вопрос.** У вас всегда была эта воля, с самого начала, и она ни разу не изменила вам?

**Висконти.** Да, всегда, с самого начала, всегда, всегда, всегда!

**Вопрос.** Вы ни разу не поддавались унынию, отчаянию?

**Висконти.** Нет, к счастью, нет. Никогда. Воля к жизни никогда меня не покидала.

**Вопрос.** Даже ночами, когда вы оставались совсем один, вас не одолевали депрессия, усталость, тоска?

**Висконти.** Нет, потому что меня никогда не оставляли одного. Рядом всегда была сиделка. Правда, беседовать мы с ней не могли, она по национальности чешка, и все же один я не был. К тому же ночью спишь, ты будто в могиле, но стоит проснуться — и воля к жизни вновь возвращается к тебе. Как я уже говорил, меня особенно раздражало то, что я не мог обойтись без посторонней помощи. Это было самое трудное. Ощущение такое, будто ты впал в детство. Очень неприятно.

**Вопрос.** Снятся ли вам обычно сны? Снились ли вам сны в больнице? Что вам снилось? Не было ли у вас снов, связанных с болезнью, с возможными ее последствиями, с выздоровлением?

**Висконти.** Мне снятся сны, но не постоянно. Время от времени. Сны не особенно значительные. Не такие, чтобы проснуться и сказать: «Ну, тепер я понял, все понял, будет то-то и так-то». Нет, обычно ничего определенного. Я никогда не видел себя во сне больным, прихрамывающим или беспомощным, что было бы нормально для больного человека. Но со мной такого не случилось. Многие люди, знакомые и незнакомые, видели меня во сне здоровым и писали мне о том, что видели меня во сне, что я шел совершенно нормально, делал разные вещи, работал и т. п. Но сам я таких снов не видел.

**Вопрос.** Лукино, вы человек верующий? Вы верите в Бога?

**Висконти.** Да, я всегда верил. С детства. Я получил католическое воспитание. Я не ханжа, нет, конечно. И я не католик, соблюдающий догматы веры. Но я верю в Бога. Верю в некую сущность или в нечто, существующее вне нас или внутри нас, в нас самих. Я верю в таинственную силу, которая значительно больше, чем индивид. Хотя не следует исключать того, что и индивид может быть столь же велик, как эта сила. Другими словами, у меня нет католической концепции Бога. Я верю, потому что, если бы не было веры, жизнь потеряла бы всякий смысл. Ты не согласен? Во что-то ведь надо верить, не так ли?

**Вопрос.** Разве, чтобы жить, недостаточно веры в самого себя?

**Висконти.** В самого себя? И да, и нет. Да, но непременно с помощью чего-то такого, что, конечно же, значительно сильнее тебя и о чем ты не можешь судить, не зная, что это, но ты чувствуешь, что это нечто такое, чему ты можешь полностью довериться. Это чувство гораздо больше тебя, это чувство любви, которая разлита вокруг тебя, веры, силы, чувство чего-то несомненного, в общем, того, что называют Богом или как-то иначе, это уже не

имеет значения. Концепций много, все они очень разные и все — одинаковые. В них непременно присутствует вера в нечто, что много выше нас, но в то же время составляет часть нас самих. Я верю, что Бог — это мы сами, что он в нас. Правда, все это не очень-то облегчает мою болезнь. Я, как верил прежде, так же верю и сейчас, но не могу сказать, чтобы это ускоряло выздоровление. Чтобы выздороветь как можно скорее, нужна только воля к выздоровлению, восстановительная гимнастика для мышц и постоянное движение.

Вопрос. С тех пор как вы заболели, не было ли у вас повода укрепить свою веру или, наоборот, разувериться в той таинственной силе, которую вы именуете Богом?

Висконти. Нет, моя вера осталась неизменной. Но вместе с тем я считаю, что моя вера претерпевает определенную эволюцию. Во всяком случае, во время болезни я стал замечать, что теряю веру или что во мне усиливается неверие. Я тогда думал: «Что я сделал, чем заслужил все это? Да, я курил, курил больше, чем следовало, но что в этом дурного? Ведь вместе с тем я выполнял свою работу, свой долг, я сделал максимум того, что мог бы сделать в этой жизни». Не так ли?

Вопрос. Вы убеждены, что всегда поступали верно, хорошо, наилучшим образом?

Висконти. С моей точки зрения, я знаю, что такое хорошо и что такое плохо. Но это с моей точки зрения. Я абсолютно убежден в том, что хорошо, а что плохо, и это относится не только к моим поступкам, понимаешь? Но и к поступкам других.

Вопрос. Случалось ли вам совершать поступки, которые, с вашей точки зрения, были бы неправильными? И если да, то какие чувства вы испытывали: огорчения, вины, угрызения совести?

Висконти. Я стараюсь не делать того, что мне представляется неправильным. Впрочем, мы все так поступаем. Мы все стараемся избегать дурных поступков или того, что считаем дурным. Мне кажется, грехопадение никому из нас не доставит удовольствия. Мы часто ошибаемся или думаем, что ошибаемся, потому что то, что нам кажется хорошо, другие расценивают как плохое. Но у меня в этом вопросе всегда были твердые убеждения.

Вопрос. Многие считают вас человеком строптивым, высокомерным, деспотичным, способным внушать страх. Говорят, что общаться с вами нелегко. Нередко о людях судят лишь по внешности, по форме поведения. Думаю, что эти оценки поверхностны. Но как вы сами относитесь к ним? Как вы сами оцениваете свое поведение в плане морали?

Висконти. Да, здесь все не так просто, мои друзья, которые знают меня лучше, скажут, что такие оценки не соответствуют

истине, что они нуждаются в серьезной корректировке. Не так ли? А что ты сам об этом думаешь? Я сохраняю верность своим друзьям годами, хотел бы сказать — веками. Если бы я был тяжелым, несносным человеком, мне бы это не удалось. Конечно, характер у меня нелегкий, но у кого из нас легкий характер?

**Вопрос.** Вы коммунист?

**Висконти.** Да. В годы Сопротивления у меня появились друзья-коммунисты. С тех пор я стал коммунистом. Мои взгляды по этому вопросу не изменились. Я и сейчас сторонник коммунистов. Хотя так было не всегда, не всегда. Иногда я не соглашался с позицией партии. Но в целом я на ее стороне. Я думаю, в принципе хорошо быть коммунистом, надо быть коммунистом. Им надо быть по целому ряду принципиальных положений, даже если в частных вопросах твои убеждения не совпадают со взглядами партии. Им надо быть в принципе, хотя определенная критика изнутри допустима.

**Вопрос.** Как произошло ваше сближение с коммунистами? Вы аристократ, богатый человек, любитель лошадей, красивых и дорогих вещей, вы ведь принадлежали к совершенно иному миру?

**Висконти.** Да, это верно, я происхожу из богатой семьи, но мой отец, будучи аристократом, не был ни глупцом, ни неучем. Он любил музыку, театр, искусство. Нас было семь человек детей, семья наша жила хорошо. Отец воспитывал нас в строгих и твердых правилах, именно он научил нас ценить то, что ценил сам, — музыку, театр, искусство. Я вырос на театральных подмостках. В Милане, в нашем доме на улице Черва, находился маленький театр. Кроме того, в Милане был «Ла Скала». В то время театр «Ла Скала» существовал на деньги богатых меценатов. Сначала его субсидировали мой дед и дядя. Моя мать происходила из буржуазной семьи Эрба. Семья ее занималась торговлей лекарствами. Начинали они с нуля, продавали лекарства с лотков прямо на улице. Мать очень любила светскую жизнь, большие балы, пышные празднества, но она любила и детей и, как отец, любила музыку и театр. Она ежедневно занималась нашим воспитанием. Это она заставила меня брать уроки игры на виолончели. И хотя мы были предоставлены сами себе, жизнь наша не была ни пустой, ни фривольной, как у большинства аристократов...

**Вопрос.** Да, но как все же произошло ваше сближение с коммунистами, как вы стали коммунистом?

**Висконти.** Мое сближение с коммунистами началось в Париже, в 1936 году. Я отправился в Париж, чтобы снимать кино, чтобы утолить огромный интерес к кинематографу. Я ничего не знал о коммунизме и марксизме. Ничего не понимал в политике. В то время во Франции существовал Народный фронт, и все мои друзья

были в коммунистической партии. Они-то и позаботились о том, чтобы разъяснить мне ее идеи. Сначала они смотрели на меня подозрительно, считали богатым кретином, но постепенно их отношение ко мне изменялось. Я стал помощником режиссера Жана Ренуара, ему меня представила Коко Шанель, женщина поистине фантастическая. Ренуар снимал тогда фильм «Загородная прогулка». И это тоже помогло мне сблизиться с левой интеллигенцией. Однако вскоре умерла моя мать, и я был вынужден покинуть Париж и вернуться в Италию. Для меня это была тяжелая утрата, я обожал мать, и мне казалось, что теперь, когда ее не стало, жизнь потеряла всякий смысл. Я был в отчаянии. И на этот раз, сам того не зная, на помощь мне пришел Ренуар. Он прислал телеграмму, в которой сообщал, что вскоре прибудет в Рим для работы над «Тоской», и просил меня быть его ассистентом. Я отправился в Рим, но вскоре началась война, и Ренуар вынужден был вернуться во Францию. Фильм был брошен на половине. И тогда я решил снять собственный фильм. Я хотел экранизировать «Любовницу Граминьи», но фашистские власти нагородили столько препятствий, что я вынужден был отказаться от своей затеи. И тогда я снял «Одержимость»...

**Вопрос.** Правда ли, что для работы над «Одержимостью» вы получили финансовую помощь коммунистов?

**Висконти.** Конечно, правда. Мне помогли Аликата, Инграо, Де Сантис, Пуччини.

**Вопрос.** Как был встречен фильм?

**Висконти.** Это был почти полный провал. Я смотрел фильм, стоя в глубине зала, я видел дам, которые кутались в дорогие меха и не скрывали того, что раздражены и шокированы. «Какая гадость!» — говорили дамы. Они даже не представляли, что для того, чтобы снять этот фильм, я продал все драгоценности моей матери.

**Вопрос.** Вы сказали, что хорошо быть коммунистом. Не могли бы вы объяснить, почему хорошо?

**Висконти.** Потому что коммунисты занимают самую правильную позицию. Какова самая правильная позиция в мире, где мы живем сегодня? Ты можешь ответить на этот вопрос? Всё на грани крушения. А если посмотреть, как обстоят дела в Италии, как ведет себя правящий класс, если подумать о возрождении фашизма, разве можно не встать на сторону коммунистов? Мне кажется, что по этому вопросу не должно быть разногласий. В Италии не удастся сформировать стабильного правительства, опасных размеров достигла безработица, экономика разваливается, а люди, в руках которых сосредоточена власть, погрязли в бесполовых дискуссиях и ведут страну к катастрофе. Нужны новые люди. Все время одни и те же лица, одни и те же разговоры. Ты не замечал этого? Конечно.



но, нам, режиссерам, следовало бы снять разоблачительный фильм о реальной ситуации, сложившейся в стране. Но кто нам позволит? А продюсерам, какое им дело до социальных и политических проблем в стране? Стоит лишь оглянуться вокруг, и сразу станет понятно, что интересует продюсеров... Порно, фашистские фильмы, бездейные фильмы, фильмы ни про что...

**Вопрос.** Вас обвиняли в том, что вы ведете себя как испанский гранд и разоряете продюсеров не меньше, чем Феллини.

**Висконти.** В основном это легенды. Конечно, я человек требовательный, я хочу иметь все, что необходимо для фильма. Полагаю, Феллини поступает точно так же. Что он делает сейчас? Что говорит?

**Вопрос.** Феллини говорит, что кино — как сотворение мира и что никто не знает, сколько это стоило или стоит, и что ему тоже безразлично, во сколько это обойдется.

**Висконти.** Это хорошо говорить. Но приходится считаться с самыми разными людьми, их много. Я требователен, я строг, но лишь в отношении темпов работы, то есть того, что в моей власти.

**Вопрос.** Какие у вас отношения с Феллини?

**Висконти.** Хорошие. Хорошие. Наша «недружба» скорее вымысел, чем правда. Слухи об этом распускают разные кланы. Феллини приводит меня в совершенный восторг. Он настоящее кинематографическое животное, что бы там о нем ни говорили пажо-ны-недоучки. Если человек велик, то он велик:

**Вопрос.** Вернемся к нашему разговору. Вы не чувствуете противоречия между верой в Бога и коммунизмом?

**Висконти.** Нет, абсолютно никакого. Я не атеист. Я никогда им не был и никогда не буду. Если бы я был атеистом, я был бы самым несчастным человеком на свете.

**Вопрос.** Что еще, кроме атеизма, могло бы сделать или делает вас несчастным?

**Висконти.** Отсутствие друзей, отсутствие человеческого тепла. Без них можно ощущать себя несчастным. Мне повезло, у меня этих проблем нет.

**Вопрос.** Не кажется ли вам, что болезнь наложила на вас свою печать? Не только в физическом смысле, но и в психологическом, моральном, интеллектуальном?

**Висконти.** Возможно. Любая болезнь так или иначе влияет на человека. Однако я не думаю, что это влияние только отрицательное. Возможно и позитивное влияние. Я допускаю, что болезнь обостряет чувства, усиливает ощущение жизни, учит ценить жизнь и наслаждаться каждой минутой бытия, которое прежде ты воспринимал как дар, доставшийся тебе по праву.

**Вопрос.** Известны болезни, которые обостряют работу ума.

Висконти. Да, такие болезни существуют, но я надеюсь, у меня нет в них необходимости. Или есть, а? Что ты об этом думаешь? Тебе кажется, что они могли бы мне помочь, а?

Вопрос. Я не это имел в виду и отнюдь не считаю, что вам следует обострять ум. Я только хотел сказать, что некоторые болезни, как, например, туберкулез, сопровождаются исключительной ясностью ума.

Висконти. Да, да. Это правильно. Бедняга Эннио Флаяно, я сейчас вспоминаю, как после своего первого инфаркта он говорил моей сценаристке Сузо Чекки Д'Амико: «Все, что я сейчас, после болезни, пишу, мне кажется лучше и значительнее. Мне нравится все, что я пишу. Все, что я сейчас выбрасываю в корзинку, мне нравится».

Вопрос. Вас считают главой кинематографической школы, вы были и вы навсегда останетесь главой этой школы. Что вы думаете о молодых режиссерах, которые вышли из вашей школы? Как вы в целом относитесь к молодым режиссерам театра и кино?

Висконти. Мое отношение к молодым все время меняется. Сейчас, например, я их не очень-то высоко ценю, не очень. Было время, когда мне казалось, что у молодых итальянских режиссеров четкие идеи, что они выбирают конкретные темы, что они лучше ориентируются в проблемах современности и что они не будут блуждать, как их французские коллеги, в лабиринтах формы. Во Франции старые режиссеры уходят, они уже не составляют школы, остаются только Ренуар, в то время как в Италии старые мастера найдутся в хорошей творческой форме, их работы продолжают оставаться заметными и значительными. Кроме меня в Италии работали Росселлини, Феллини, Антониони, одно время даже Каstellани. Позднее мне пришлось изменить свое мнение. Молодые итальянские режиссеры тоже ударились в формальные экзерсисы, они тоже вознамерились обновить кинематографическую технику, потрясти зрителя авангардистскими произведениями... Но проку от этого чуть. В конце концов все они превратились в эпигонов Годара или скатились в порнокино. Особенно много упражняется Бертолуччи, Сампьеро хитрит, раздевая Антонелли, Пазолини снимает ленты хорошие и не очень хорошие, Беллоккио, как мне кажется, просто пропадает. Марко Беллоккио появился в ситуации, напоминающей время моего собственного дебюта. И сейчас он находится в таком же положении, в каком находился я после «Одержимости». Мне предстояло перешагнуть через свой фильм и сделать вторую хорошую работу. Этот момент перехода очень сложен. Мне это удалось, и я снял фильм «Земля дрожит». Беллоккио после «Кулаков в кармане» должен был представить нам такое же убедительное доказательство, и ему это тоже удалось — он снял фильм «Китай

близко». А что потом? Мы, люди старого поколения, после первого и второго фильма делали третий фильм, и он тоже оказывался хорошим, делали четвертый — и тоже хороший. Время работало на нас. А что сделали молодые? Многие из них заражены стрелеризмом или висконтизмом. Сегодня зрительские вкусы стали тоньше, изысканнее, и это наша заслуга, а молодые даже не удосужились воспользоваться этим. Современный зритель чаще смотрит наши фильмы, нежели фильмы молодых. Зритель идет на фильмы таких молодых, как Висконти, Феллини, Бунюэль...

Вопрос. И все же, кто из молодых режиссеров вам нравится?

Висконти. Мне всегда был интересен Годар. «Безумный Пьеро» — превосходный фильм, хотя он и не был понят. Мне интересны работы Рози, Петри, Кавани, Дзеффирелли. Уже в «Сальваторе Джулиано» Рози проявил свой большой талант. Хорошие фильмы снимают Петри и Кавани. Международную известность принесла Дзеффирелли картина «Ромео и Джульетта», но сам режиссер нередко ведет себя как ребенок. Его бы следовало отшлепать. Он изображает звезду, эдакую Лиз Тейлор. Делает неосмотрительные и бесполовые заявления. И потом, он всех своих персонажей пытается представить нездоровыми детьми, запутавшимися в своих комплексах. Может быть, придет день и он изобразит короля Лира мальчиком. Его реализм создает у зрителя ощущение, будто он присутствует при современном действе. Я уже делал это и в кино, и на театре. Особое внимание этому я уделил в «Чувстве». Я тоже увлекался осовремениванием классических текстов, и Лоуренс Оливье это делал, и многие-многие другие. Даже в старой «Комеди Франсез» Мольера давали в обновленной интерпретации...

Вопрос. Вы были и, бесспорно, продолжаете оставаться мастером, хотя нередко против вас восстают ваши же ученики. Вас упрекали, например, в том, что вы современное идеологическое содержание подавали в роскошной, барочной, декадентской раме. Вас упрекали в том, что вы любите показывать распад, разрушение, смерть...

Висконти. Это зависит от выбора произведения. Мне кажется, каждый художник имеет право вносить изменения, развивать материал. Наше право и наш долг — сосредоточиваться на новых темах. Во всяком случае, я отдаю предпочтение произведениям, в которых идеологический момент скрыт. Для меня значительным может быть только идеологическое произведение. Я, например, считаю, что Чехов — самый крупный идеологический писатель. Когда я говорю «Чехов», я имею в виду самый идеологический театр, какой только можно себе вообразить. У Чехова идеологическая глубина не в открытых декларациях и программных заявлениях. Чехов — это настоящий идеологический театр. У Чехова есть

анализ мира, переживающего кризис, взятого в момент слома. «Вишневый сад» с идеологической точки зрения — произведение значительно более спорное, чем любая вещь Брехта. Это может показаться ересью, но это так. Во всяком случае, я тяготеею именно к такому театру. Наконец, я люблю рассказывать трагедии, трагедии больших семей, крах которых совпадает с крахом самой эпохи. Разве это плохо? Я формировался под влиянием Шекспира, Стендаля, Бальзака, Пруста. Что же плохого в том, что я ищу необходимую для такого содержания форму?

**Вопрос.** Считаете ли вы, что современное кино как способ выражения или как способ художественного выражения более свободно, независимо, чем двадцать-тридцать лет назад, когда вы только начинали?

**Висконти.** Я не думаю, что современное кино более независимо, чем кино, которое снималось вчера. Схожесть разных экспрессивных форм всегда существовала, и она неистребима, поскольку обусловлена сходным социальным контекстом. Невозможно не связать «новый роман» с фильмами Антониони, «Затмение» со «Скукой», «Славные дни» Петри с некоторыми направлениями в европейской литературе, итальянский роман с современным кино. Современное кино не является больше младшим искусством. Оно сегодня влияет на литературу больше, чем в свое время литература влияла на него. Вместе с тем для меня кино вчерашнего дня, немое кино, особенно великое русское кино, было более независимым, более современным. Великие русские фильмы произрастали как одинокие цветы, вне какой бы то ни было связи с литературой.

**Вопрос.** Не боитесь ли вы, как художник, как режиссер, как творец, утратить свою авторскую индивидуальность, когда обращаетесь к экранизации литературных произведений, к произведениям других авторов?

**Висконти.** Нет. Я не вижу большой разницы между фильмом, сюжет которого придуман режиссером, и фильмом, в основу которого положено литературное произведение. Оба фильма в равной степени авторские, поскольку степень изобретательности и свободы режиссера одинаковы. Форма отлична, а не сущность. Когда я пишу сценарий по мотивам романа, то непременно многие вещи оставляю незавершенными, как бы сохраняя таким образом для себя максимальную свободу. Например, в «Леопарде», в сцене Танкреди и Анджелики во дворце Доннафугаты, Томази ди Лампедуза мне дал лишь маленькую подсказку, но образительное решение эпизода в целом предстояло найти. И я это сделал. Именно в этом эпизоде я воспользовался своей свободой. Работая над «Леопардом», я сталкивался с необходимостью решать те же творческие вопросы, что и в период работы над фильмом «Рокко и его

братья», снятым по оригинальному сценарию. Аналогичным образом можно судить о работе критика: существует огромный пласт творческой критики, которая столь же ценна, как и произведение, ставшее объектом ее критического исследования.

Вопрос. На вашем творческом пути было все: триумфы и поражения, успех и уничтожающая критика, восторги и поношения. Французская писательница Маргарет Дюра сказала о вас: «Самый великий режиссер в мире». Другие относятся к вам иначе. Многие обвиняют вас в эстетстве, в формальных изысках, в декоративности. Ваши успехи не забываются, но и ваши поражения тоже, или некоторые из ваших поражений, например «Как жаль ее развратницей назвать» и «После грехопадения». Как вы реагировали и реагируете сейчас на разносную критику? Как отвечаете на выдвинутые против вас обвинения?

Висконти. Обвинение в эстетстве мне кажется несправедливым. Неужели непонятно, что моя работа движется в русле реализма даже тогда, когда я вынужден прибегать к формализму? Что же касается поражений, резкой критики в мой адрес, ну, что сказать об этом? Я всегда готов получить совет. Я, как всякий мастеровой, стараюсь выполнять свою работу как можно лучше. Но критикам следовало бы обосновывать свои обвинения, чего они, как правило, не делают. Не сделали этого и французские критики в отношении моей постановки «После грехопадения». Они обвинили ее в тяжеловесности, вульгарности, назвали устаревшей, не авангардистской. Я существенно облегчил текст с одобрения самого Миллера, который сказал мне: «Теперь даже для меня текст стал более понятен». В моей постановке не было никаких претензий на авангардизм. Я против этого слова. Нет ничего старого и нет ничего нового. Сценические приемы очень просты, как того хотел Миллер. Я точно придерживался текста. Даже башня Аушвиц была предусмотрена в тексте. Так же как и стриптиз Мэгги, рассердивший французских критиков, предусмотрен текстом самой пьесы именно в такой вульгарной манере, в какой он был выполнен. Парижским критикам следовало бы посмотреть нью-йоркские фотографии Барбары Лоуден в постановке Казана. Миллер попросил композитора написать джазовый кусок, чрезвычайно вульгарный и низкопробный, и композитору понадобилось две недели, чтобы найти подходящую тему. Драматургу важно было подчеркнуть, что вульгарность Мэгги болезненная, разрушительная. И в этом я тоже следовал желанию автора. Наконец, сцена, в которой Анни Жирардо разделалась, вызвала всеобщую орацию. Я старался подчеркнуть в пьесе проблему коллективной ответственности и допускаю, что это вызвало раздражение французов, поскольку напомнило им об Алжире.

Вопрос. Если бы вам пришлось подводить итоги вашей жизни и вашей работы, что бы вы поставили превыше всего?

Висконти. Самый интересный период моей жизни — это Сопротивление. Хотя я и мало смог дать движению Сопротивления, думаю, то был лучший период моей жизни. Затем идет моя работа, если от нее что-нибудь останется в хаосе нашей жизни. Может быть, что-нибудь и останется и послужит хорошим уроком, например некоторые мои, особенно ранние, фильмы...

Вопрос. Какие из ваших фильмов нравятся вам больше всего? Какие вы считаете наиболее долговечными? Какие из тех, что были сняты после «Людвига», предпочитаете?

Висконти. «Земля дрожит» — фильмы такого плана; «Рокко и его братья» — фильмы социального звучания. Возможно, некоторые другие, но не думаю, что я — именно тот человек, которому следует об этом говорить.

Вопрос. А на театре?

Висконти. На театре... пожалуй, все то, что я делал на протяжении последних десяти лет. Но от театра так мало остается, остается только память. Может быть, даже и хорошо, что это так, что только память. Ведь это эмоции одного вечера, и они сохраняются, как воспоминание об эмоциях одного вечера, а не как документ.

Вопрос. Театр может войти не только в историю театральной культуры, но и в историю искусства в целом.

Висконти. Да, да, возможно, что-нибудь останется... Воображаю, что останется... Но я все же не думаю, что с театром и кино уже покончено.

Вопрос. Какой из ваших проектов вам наиболее дорог? Сохранилась ли в ваших планах идея завершить кинематографическую карьеру экранизацией «Волшебной горы» Томаса Манна?

Висконти. Надеюсь, что да, тем более что сын Томаса Манна настаивает на этом. Но я не могу приступить к работе безотлагательно, не могу сейчас снимать. Мне не подняться высоко в горы! Я должен быть здоров. Во всяком случае, сначала сниму «Семейный портрет в интерьере» по роману Марио Праца «Сцены собеседования», затем «Волшебную гору». Этот последний замысел всегда вдохновлял меня и вдохновляет до сих пор.

Вопрос. Почему он вдохновлял вас всегда и вдохновляет сейчас?

Висконти. Не из-за болезни, конечно, впрочем, сейчас и из-за нее тоже. Он вдохновлял меня, потому что тайна болезни завораживает в «Волшебной горе». Возможно, сегодня я лучше понимаю этот шедевр, потому что сегодня я знаю, что такое больницы, а прежде не знал. Теперь я знаю, как мучительно пребывание в больнице. По удивительному совпадению в Цюрихе я лежал в той же боль-

нице, где умер Томас Манн, хотя почему-то персонал клиники скрывал это от меня. Однажды меня посетил профессор филологии, который был большим другом Томаса Манна. Я спросил его: «Томас Манн умер в этой клинике?» Он ответил: «Здесь об этом не говорят. Но поскольку это сказали вы, замечу: да, он умер здесь». Я так никогда и не смог понять, почему они скрывали это от меня. Может быть, потому, что он умер в той самой палате, где лежал я? Кто знает! Томас Манн отдыхал в горах Швейцарии и вечером приехал в клинику, ту самую, где позднее лечился я. Его сопровождала жена. У него были ужасные боли в ноге, думаю, флебит. Его госпитализировали, и той же ночью он скончался. Перед смертью он сказал жене: «Положи мои очки и книгу рядом с кроватью, кто знает, может быть, я почитаю ночью». Это были его последние слова. Утром его нашли мертвым. Разве это не печально, что флебит убивает людей, убивает таких людей, как Томас Манн, и так быстро? Это печально, очень печально, бесконечно печально.

### III

После той нашей встречи вскоре последовали другие, но все они были быстротечны, касались частных вопросов и проходили в деловой атмосфере, столь нетипичной для наших свиданий, во всяком случае с тех пор, как началась его болезнь <...>.

### IV

Одна из таких встреч состоялась в ноябре 1974 года, все там же, на улице Флеминга, 101. Он только что завершил работу над «Семейным портретом в интерьере»; это был его четырнадцатый фильм и первый фильм, снятый после болезни. Но он совсем не выглядел усталым, напротив, мне показалось, что в нем кипит энергия, что дух его снова бодр. Он тотчас заговорил со мной о своих планах, которыми дорожил и которые намеревался осуществить в самом ближайшем будущем: кинематографическая версия «Невинного» Габриэле Д'Аннунцио, театральная постановка «Сегодня мы импровизируем» Луиджи Пиранделло и телевизионный портрет Зельды.

«Поскольку мне не удастся осуществить этот замысел в кино, попытаюсь на телевидении», — сказал он мне. План экранизировать Марсея Пруста рухнул, потому что с владельцами прав возникли непреодолимые осложнения. Висконти намеревался пригласить на роль Свана Марлона Брандо, но продюсеры отсоветовали ему, сказав, что американская звезда вступила в полосу своего заката (Брандо еще не сыграл «Крестного отца»). «Сценарий, который

мы подготовили вместе с Сузо Чекки Д'Амико,— сказал он мне,— будет передан на хранение как экспонат музею кино в Париже». По-прежнему оставалась в его планах экранизация «Волшебной горы» Томаса Манна.

Он сидел все в том же кресле, спинку которого украшали резные деревянные цветы, зеленые и красные; позади него, на стене, висела картина с архангелом или крылатым демоном, низвергнутым на землю. Неожиданно мне пришла в голову мысль, что этот архангел или крылатый демон был наказан за свою гордыню, но я тотчас отогнала ее. Я подумал о том, что режиссер оставил свой дом на виа Салариа не только потому, что там он чувствовал себя потерянным, печальным и одиноким, но, может быть, еще потому, что остро ощутил тщету вещного мира, суетность жизни и захотел удалиться от богатства и роскоши, от материального изобилия. В наши прежние встречи, несмотря на то что ему удавалось собрать всю свою волю, всю силу своего характера, гордость, я видел его и подавленным, и потерявшим надежду, и смятенным. Титан чувствовал себя сломленным, униженным, и, хотя состояние его отнюдь не было катастрофичным, он не мог скрыть своих чувств. Теперь он был другим. Другим Лукино Висконти. Несколько дней назад ему исполнилось 68 лет. Он похудел, лицо его осунулось и заострилось, взгляд обрел лучезарность, сияние аристократизма, которые убеждают без слов. Его голос, как всегда, звучал хрипловато, но тон был доброжелательным, а речь свободной, ироничной, насмешливой, саркастичной; из-за болезни он держался неестественно прямо и казался надменным, хотя в действительности не был таким; сила и величие были присущи его личности. Комнату украшали букеты цветов; время от времени навещался Теодоро, далматинский пес, который требовал внимания и ласки, иногда нас прерывал Конрад, пиренейская овчарка, которая появлялась в одном из эпизодов «Людвига» и имя которой было дано герою Хельмута Бергера в «Семейном портрете в интерьере». Висконти снова начал курить, чтобы бросить вызов болезни или тому, что он считал главной ее причиной. Он курил «Милд сорт», сигареты с минимальным содержанием никотина,— курил не больше шести-семи штук в день и только после обеда, но курил. Если бы не частичный паралич левой стороны, вынуждавший его продолжать курс физиотерапии, передо мной был бы Лукино Висконти в полном здравии и творческом расцвете маэстро, которого божественное провидение назначило главой одного из самых престижных интеллектуальных и светских кланов Европы; Лукино Висконти, благородный, ироничный, властный, один из последних представителей рода, идущего от Дезидерия, короля Лангобардов, Лукино Висконти «до удара».

< ... >



«Я закурил,— сказал он мне,— месяц назад, когда заканчивал «Семейный портрет в интерьере». Может показаться странным, что я не сорвался во время съемок, но для меня самый тяжелый и самый нервный этап работы над фильмом — технический, монтаж. Впрочем, должен заметить, что я получил благословение врача. Доктор сказал мне: «Будет лучше, если вы снова начнете курить, чем так нервничать. Но не больше пяти-шести сигарет в день». Сказать по правде, я курю несколько больше, но какое все это имеет значение? Какое значение может иметь для меня смерть? Бедняга Витторио Де Сика уже ушел! Я свое пожил, пожил достаточно. И жизнь была наполненной. Я наслаждался жизнью, я никогда ни в чем себе не отказывал, значит, могу теперь и умереть. Смерть меня совершенно не трогает. Но у меня еще достаточно воли, чтобы сражаться с болезнью. Все зависит от воли».

Потом он заговорил со мной о «Семейном портрете в интерьере». «Это история человека,— сказал он,— который не способен общаться с другими людьми, он оставляет свою семью, чтобы жить в полном уединении. Это драма одиночества, которую переживают люди моего поколения. Это провалившаяся попытка найти некий баланс между политикой и моралью. Это доказательство полного краха каких бы то ни было отношений между молодыми и старыми, то есть между разными поколениями в нашем современном обществе».

Я спросил его, не является ли фильм автобиографическим, но он отверг эту гипотезу, сказав мне: «Он не более автобиографичен, чем все последние мои фильмы. Единственный автобиографический момент — одиночество. Нет, нет, нет, это не автобиографический фильм. Герою фильма отвратительны другие люди, он не может слышать даже звука их шагов. Он эгоист, человек, который целиком ушел в себя и который вместо общения с другими людьми коллекционирует произведения о них. Он маньяк вещей. Однако реальную ценность имеют только люди, а не вещи, которые они создают. Люди и их проблемы гораздо важнее, чем созданные ими произведения и вещи. Я, например, не такой эгоист. Я помогал многим молодым, начинающим ребятам и советами, и, когда мог, материально. У меня много друзей, я так люблю общение».

Я заметил, что автобиографический момент все же присутствует в отношениях героя и Конрада, любовника синьоры, который врывается в затворническую жизнь профессора, ломает ее уклад. «Красивый и проклятый» — для него профессор делает все: он спасает Конрада от двух субъектов, которые избивают его в кровь, он прячет его в потайной комнате и отвергает мысль о его усыновлении только потому, что слишком стар. Висконти настаивает на своей трактовке, но потом добавляет: «Я тоже слишком стар, чтобы

усыновить кого-нибудь. Что я мог бы дать ему, в моем-то возрасте? Если мало, то зачем тогда все это? Нет, нет, я бы не пошел на это».

Мы затронули еще одну деликатную тему, связанную с производством фильма. Дело в том, что «Семейный портрет в интерьере» финансировал продюсер Эдилио Рускони, известный своими правыми убеждениями. Именно поэтому Висконти пришлось выдерживать тяжелые упреки; его обвинили в том, что он, участник Сопротивления, человек, снявший свой первый фильм «Одержимость» на деньги, которые для него раздобыли члены ИКП, человек, которого всегда считали левым или уж по крайней мере «попутчиком», работал на Э. Рускони. Но и на этот раз режиссер остался верен себе, проявив характерные для него мрачность, агрессию и сарказм.

«Наплевать мне на их обвинения,— ответил он твердо и безапелляционно.— Я снимал мой фильм, а не фильм Эдилио Рускони. А деньги других режиссеров, откуда они поступают, из палаты труда? Я не знаю промышленников с левыми взглядами и никогда их не знал и не встречал никогда. Значение имеет только фильм. А фильм левый (прогрессивный). В нем есть «чернорубашечники» и разоблачение возможного правого переворота в нашей стране. Кто еще из наших режиссеров разоблачал возможность правого переворота? Я полностью доволен фильмом. С моей стороны не было никакого конформизма. Я не мог позволить себе терять время на производственные трудности, и плевать мне на обвинения окружающих».

## V

Наша последняя встреча состоялась уже после того, как он упал и сломал шейку бедра, незадолго до сильнейшей простуды, которая подорвала сопротивляемость его организма и ускорила конец. Я встретился с ним на съемочной площадке «Невинного» в павильоне «Деа Фильм». На его лице, осунувшемся и заострившемся еще сильнее, залегли новые глубокие морщины, но он был собран, подвижен и светел, исключительно светел. Движение еще не восстановилось полностью, и более того, он был вынужден пользоваться креслом на колесиках и обращаться к посторонней помощи всякий раз, когда ему требовалось встать. Меня особенно поразило горестное выражение его лица. Горечь ощущалась и в жестах, и в словах. Это состояние унижало его, глубоко ранило, он стал раздражительным и беспощадным, в основном к самому себе. После выхода на экраны «Семейного портрета в интерьере» он снова бросил курить, но сейчас попросил зажечь ему сигарету.

«Какое значение теперь имеет мое здоровье? — сказал он мне. За-

тянулся и продолжил: — Пришло время вернуться к Габриэле Д'Аннунцио, после пятидесяти лет забвения, даже надругательства. О нем писали чудовищные вещи, особенно Моравиа и Пазолини, все эти люди... Как будто они могут писать так, как писал Д'Аннунцио. Габриэле Д'Аннунцио — величайший поэт. «Ноктюрн» и «Чайка» — лучшие его вещи. Его трагедии — это поистине катастрофа. «Мертвый город» — это катастрофа. Много лет назад Бриньоне, Проклемер и Альбертацци попросили меня поставить его на сцене. Мы собрались, чтобы провести читку, но от хохота буквально лежали под столом. Я не знаю, может быть, Дзеффирелли его и вытянул. Но мне говорили, что в целом получилось неважно. Только «Дочь Йорио» сохранилась. Все остальное — чудовищно».

Я попросил его объяснить мне, почему он остановил свой выбор на «Невинном», а не на «Наслаждении», например, или на «Триумфе смерти», двух других романах из цикла о Розе. Борджезе назвал «Невинного» «единственным настоящим романом» Габриэле Д'Аннунцио, но это было частное суждение, не совпадавшее с мнением критики. Вспомнив также о его политических взглядах, я заметил, что герой «Невинного» Туллио Эрмиль воплощал все черты ницшеанского сверхчеловека, правда, он в основном декларировал эти запрещенные теории, а не осуществлял их, но все равно такой персонаж неприемлем в наши дни.

Он мне ответил: «Из трех романов «Невинный» наиболее кинематографичен. В основу его положен конкретный факт — убийство ребенка. Кроме того, интерес представляют отношения между Туллио Эрмилем и его женой Джулианой. «Наслаждение» имеет свои чисто постановочные трудности. Действие его целиком происходит в Риме. А разве можно сегодня снимать в Риме? В Пинчيو, в Тринита дей Монти, на Номентана? Снуют машины, повсюду телефонные провода и хиппи. Еще меньше поддается экранизации «Триумф смерти». Никто бы просто не пошел в кино, а если бы и пошел, то на протяжении всего просмотра вертел бы в руке ключ от квартиры и извергал проклятия. Габриэле Д'Аннунцио было предназначено написать свой первый шедевр в тридцать лет. «Невинный» — это не шедевр, но это превосходный роман. И верно, что Туллио Эрмиль — сверхчеловек больше на словах, чем на деле, но мы изменили его образ. Сегодня никто бы не потерпел ницшеанского сверхчеловека, как никто бы не потерял человека, убивающего ребенка. Поэтому в фильме все изменено. Убив ребенка, которого Джулиана родила от любовника, Эрмиль кончает с собой. Он наказывает себя. Такой персонаж выглядит более реально. Так он легче будет восприниматься публикой».

Лукино Висконти пожаловался на публикацию в еженедельни-

ке, где ему приписывались неуважительные слова о Лауре Антонелли, исполнявшей заглавную женскую роль в «Невинном», будто бы сказанные им Андреа Риццоли, продюсеру фильма: «Или избавьте меня от Антонелли, или я прекращаю съемки». Он и сейчас, спустя две или три недели, был взбешен и не мог унять своего раздражения.

«Все, что опубликовано в этом еженедельнике, — чистый вымысел, — сказал он мне. — Я никогда не говорил этого. Не понимаю, чем им досаждают Лаура Антонелли. С тех пор как я начал снимать фильм, я много раз говорил о том, что Антонелли красивая женщина и хорошая актриса, но ни разу ни один журнал не написал об этом. Я снова повторяю: Антонелли — очень красивая женщина и очень хорошая актриса. Великолепная актриса. Может быть, ее ненавидят за то, что она красива, но кто сказал, что прекрасная женщина не может быть также прекрасной актрисой? Антонелли полностью соответствует типу даннунцианской женщины. В ней есть гордость, она чувственна. В ней нет ничего искусственного, и это доставляет мне особенное удовольствие. Рот — это ее рот, без помады, глаза — это ее глаза, без туши. Уж не будем говорить о ее теле! Восхитительные плечи, а линия бедра напоминает форму виолончели».

Один из его ассистентов объявил, что съемочная площадка почти готова, и Висконти взглядом попросил меня помочь ему подняться и пересесть в кресло на колесах. Я — слева, ассистент — справа, мы взяли его под руки и пересадили в кресло. Было заметно, что он испытывает неловкость, обостренную, крайнюю неловкость. Печаль омрачала его лицо сильнее, чем обычно.

Помню, как он сказал мне: «Когда я вижу по телевидению фильмы моих ушедших коллег, я спрашиваю себя: когда же покажут мои? Вот развлечение! Они показали фильмы Пьетро Джерми, Витторио Де Сики. И рано или поздно покажут мои. В этом даже есть своя логика. Но это точка, финал». Затем добавил: «Я не боюсь умереть. Совсем не боюсь. Почему я должен бояться? Лучше пойти и посмотреть, что там. Все равно как пойти в кино или на ярмарку».

Подошел другой его ассистент и сообщил, что в еженедельнике появилась о нем информация, на что он саркастически заметил: «Что это, некролог? Родился 2 декабря 1906 года, умер...» Никогда я не ощущал в его словах столько горечи и столько скепсиса. Я испытал неловкость и боль и, сделав над собой усилие, попытался отвлечь его от мрачных мыслей, спросил что-то о его планах. Тогда он сказал мне, что собирается снять для английского телевидения фильм — историю отношений Пуччини и той женщины, которая вдохновила его на создание «Баттерфляй». «Это была единственная женщина, с которой Пуччини был откровенен, — уточнил

он.— Пуччини поведал ей о всех домашних трагедиях». Затем он добавил, что пока не полностью отказался от идеи воплощения «Зельды» на телевидении и уж тем более от постановки «Волшебной горы». Но мне показалось, что говорил он уже без прежней убежденности. У меня было такое ощущение, что он не перенесет своего нынешнего состояния, не перенесет того, что лишен возможности двигаться, гулять, видеть, как все. Он и в самом деле сказал мне: «В тот день, когда я не смогу больше работать, я исчезну. А что еще остается в этом мире? Я больше не могу ходить, двигаться, путешествовать». В титанической борьбе он потерял контроль над собой, над своей болезнью и уже не мог выдерживать сильнейшего умственного и нервного перенапряжения, которое погубит его как человека-архангела или крылатого демона на полотне Гини.

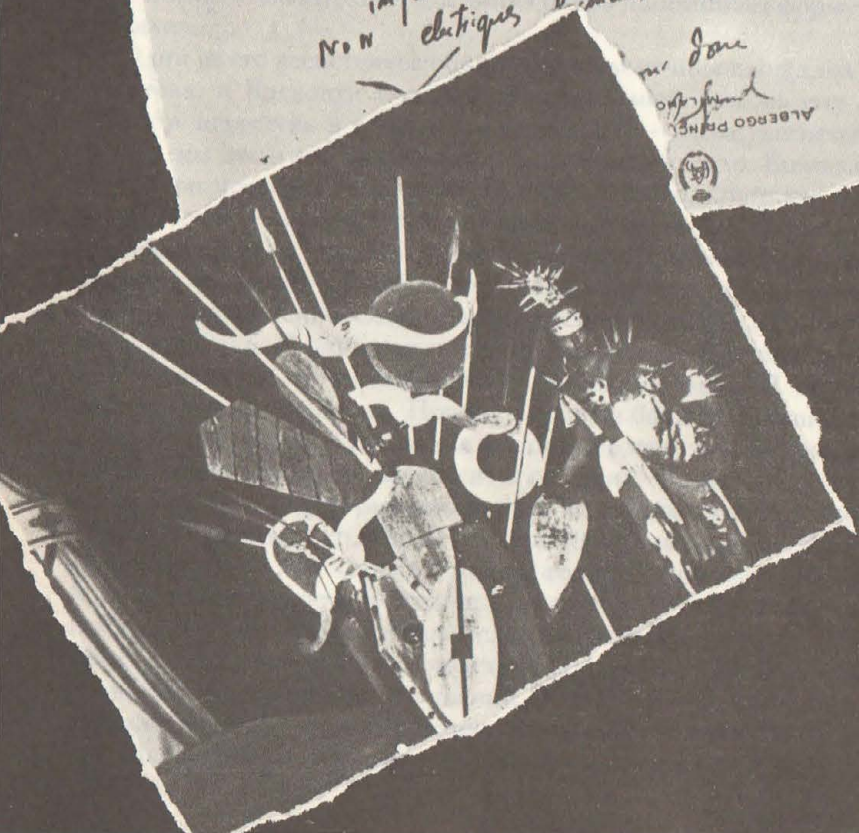
refecteur  
masque

refecteur  
masque



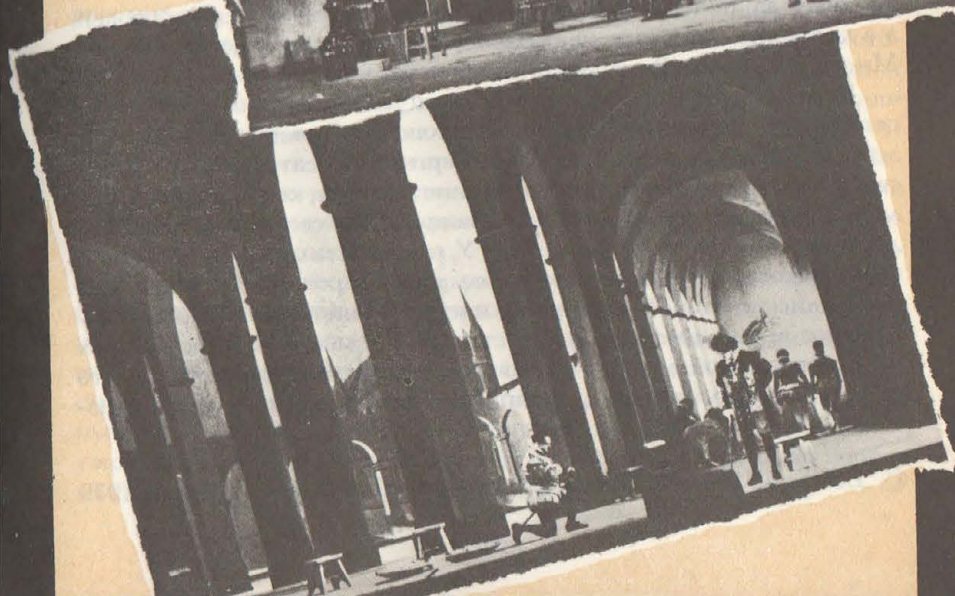
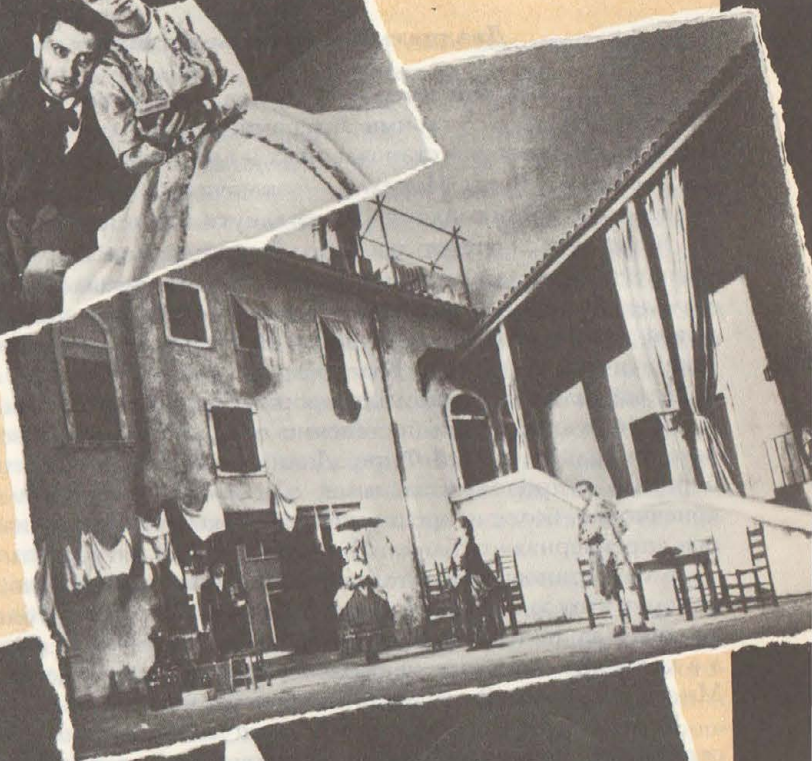
Troubles notes si possible  
cela est le plus difficile, "très brutal"  
imposer le bomphe à base, si  
NON électriques demand des petits voisins

me Jean  
Albergo P...  
ALBERGO P...





• *Мой театр*



## Фрагменты из книги

### Двадцать лет работы в театре

Как-то январским вечером, будучи в Риме, я зашел в театр «Валле» — повидаться со своими актерами. Время близилось к полуночи, и из динамиков, установленных в артистических уборных, донесся голос Рины Морелли — заключительная реплика Любови Андреевны: «В последний раз взглянуть на стены, на окна...»

В тот вечер, спустя два с половиной месяца после премьеры, «Вишневый сад» дал полный сбор. В зрительном зале было тесно от молодежи. Помимо постоянных обладателей абонеента на сезон новой труппы «Стабиле» пришло много зрителей, необычных для драматического театра. Казалось, что это не «Валле», а битком набитый зал какого-нибудь второразрядного кинотеатра.

Действующие лица постепенно покидали сцену, и вот на ней осталась только старший Фирс. Дали занавес. Аплодисменты были бурными и продолжительными, однако не снисходительными и, конечно же, более искренними, чем те, которыми одаривает актеров «премьерная» публика. Я насчитал более пятнадцати вызовов.

Как постановщику, мне, разумеется, было приятно, но, главное, феномен этот заинтересовал меня как человека, долгие годы наблюдающего за театральной жизнью. Близился уже конец гастролей, а в кассе каждый вечер не было отбоя от желающих купить билет. Многим жителям Рима так и не удалось на него попасть.

Короче говоря, семьдесят семь представлений и больше семидесяти тысяч проданных билетов позволяют утверждать, что нелепая легенда об этой пьесе была опровергнута. Театральным кругам свойственны предрассудки. В прежние времена, когда речь заходила о Чехове, все твердили: «Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка» — да, а вот «Вишневый сад» — нет. У нас, в Италии, эта последняя пьеса Чехова никогда не давала больших сборов, и в театрах к ней относились с этакой суеверной настороженностью. Мне самому в разное время довелось присутствовать по меньшей мере на трех постановках этой вещи, и у меня тоже сложилось впечатление, что публике и впрямь трудно до конца дослушать текст, который неиз-



менно подавали в замедленном, замирающем темпе, выдерживали в полутонах, в чересчур меланхолическом ключе, не скупясь на бесконечно долгие паузы.

Причину, конечно же, следовало искать не в тексте. Да, достаточно было сломать рамки традиционности, и «Вишневый сад» прошел с успехом, какой для Рима, думается, можно считать безусловно рекордным.

Ничего не требовалось изобретать, нужно было только внимательнее отнестись к замыслу автора, восходящему еще к 1903 году. Для Чехова эта его последняя пьеса была не столько драмой, сколько комедией. Перед смертью у него даже был по этому поводу довольно горячий спор со Станиславским, который, ставя «Вишневый сад» в Московском Художественном театре, соблазнился слишком мрачной и драматической трактовкой. Почему-то в этом споре безоговорочно победил именно Станиславский, чья постановка навсегда сделалась единственным примером для подражания. И я рад, что сумел своим спектаклем доказать правоту Чехова. «Вишневый сад», которым в октябре прошлого года открылся сезон «Стабиле» в Риме, был категорически отвергнут критикой, но, безусловно, понравился зрителям, даже тем, которых никак нельзя назвать завзятыми театралами. Наконец спектакль был снят, но снят только потому, что надо было уступить сцену «Венецианскому купцу» в постановке Этторе Джаннини. Если бы сроки не были заранее строго оговорены, афиша «Вишневого сада» продержалась бы еще много недель.

Напрашивается вопрос: имел бы этот спектакль такой же успех в другое время и при других обстоятельствах? Не знаю. С некоторых пор все чаще слышишь, что и интеллигенты наконец открыли для себя театр. Говорят даже о каком-то театральном «буме», который, судя по всему, действительно имеет место. Нынешний сезон ознаменовался в отличие от прежних хорошими и даже очень хорошими результатами, но я не совсем согласен с теми, кто относит такой успех за счет повышения культурного уровня публики. По моему, факт этот объясняется совсем другими, возможно, даже прямо противоположными причинами и в основе своей зависит от обыкновенных законов рынка.

Впервые итальянский театр пытается проводить свою политику цен и стремится завладеть теми зонами рынка, на которые раньше никогда не рассчитывал. Иными словами, театр начинает оперировать ценами, доступными для народа, иногда даже более чем доступными, и результат налицо. В Риме, например, где равнодушие публики считалось почти что естественным явлением, «Стабиле» уже в первый свой сезон продал более шестнадцати тысяч абонементов. По-моему, это огромная цифра.

Таким образом, нашла свое подтверждение истина, которую многие из нас безуспешно пытались всем втолковать еще двадцать лет назад: нельзя рассчитывать на серьезный и гарантированный успех спектаклей, пока место в партере стоит три тысячи лир. Однако прежде никто не мог отважиться на длительный эксперимент, ибо владельцы театральных залов все как один обнаруживали полное непонимание его смысла. Мы работали, словно какие-то торговые агенты, за определенный процент и не имели возможности ни вмешиваться в систему продажи билетов, ни добиваться реформы цен...

Театральное искусство — своего рода культурный товар, да, товар, и, как таковой, должен быть продан. Только этим путем мы можем заманить в театр и ту публику, которая, как правило, о нем и не думает. И если зритель наконец пошел в театр, то не исключено, что предпринимавшиеся нами на протяжении последних двадцати лет попытки добиться уважения к сцене все же принесли свои плоды. Результаты работы в сфере культуры никогда не приходят немедленно. Возможно, лишь сегодня театр у нас становится для широкой публики такой же необходимостью, как необходимость в газетах, в информации о том, что происходит в мире.

Был ли в Италии до сих пор настоящий театр? Да нет, театр был таким приятным времяпрепровождением, которое можно позволить себе после сытного ужина, развалившись в удобном кресле; развлечением, доступным прежде всего немногим тысячам «клиентов» из определенных кругов общества, тогда как около пятидесяти миллионов итальянцев ничего или почти ничего о театре не знали. Но надо сказать, что сейчас не столько публика открывает для себя театр, сколько театр открывает для себя свою настоящую публику...

Трудно припомнить всех актеров, прошедших через мой театр. Были и такие, уже прославленные, как Руджери, Барбони, Татьяна Павлова (которая после войны больше не выступала, а у меня девятнадцать лет назад сыграла в «Стеклянном зверинце»). С моей помощью Паоло Стоппа сумел окончательно избавиться от второстепенных ролей, которые ему всегда навязывали. Из молодых всю свою актерскую карьеру прошел вместе со мной Де Лулло и, конечно, Гассман («Розалинда», «Орест», «Трамвай „Желание“»), получивший у меня возможность благополучно избавиться от ряда ролей, на которые, казалось, он был обречен... Росселла Фальк работала со мной в «Трамвае „Желание“», в «Трактирщице» (ее партнером был Ромоло Вали) и в «Трех сестрах». Но, пожалуй, интереснее всего получилось с Марчелло Мастроянни, парнишкой, не умевшим произнести простейшей реплики: я взял его в шекспировскую «Розалинду» в 1948 году, после чего мы работали вместе до 1956 года. Он сыграл у меня по меньшей мере в десяти спектаклях,

а под конец — в «Дяде Ване» и в новой постановке «Смерти коммивояжера».

Работать в театре сегодня стало, конечно, легче и, пожалуй, даже менее «престижной», чем прежде. Так оно и должно быть. После любой революции необходим долгий период упорядочения. Сегодня о театре заботится даже государство. Разрабатываются более благоприятные для нас законы. Нет больше цензуры, этого института, который независимо от режима нередко обрекал театр на легкомыслие, развлекательность, застой.

Я не могу утверждать, что у нас уже есть настоящая и удовлетворяющая всем требованиям театральная организация; с нашими бедами еще не покончено, нет, нет...

И все-таки с тех пор, когда начинало работать наше поколение режиссеров и артистов, очень многое изменилось. Когда мы со своими идеями и инициативами, которые нередко называли безумными, пошли на приступ итальянского театра, он был еще прямым наследником театра прошлого века. И до нас, конечно, кое-кто пытался модернизировать его: вспомним театр Пиранделло «Одескальки», труппу Никодemi да и другие коллективы (например, созданный Сальвини), но век их оказался очень коротким, а общий уровень — как постановочный, так и исполнительский — необычайно низким. В смысле репертуара это был театр автаркический, подневольный, провинциальный...

Сам я в театр попал, можно сказать, почти случайно, через несколько месяцев после окончания войны. Меня пригласили поставить одну вещь в театре «Элизео», труппа которого уже тогда считалась «постоянной». Финансировал это предприятие, не очень афишируя свою деятельность, хозяин «Люкса» Риккардо Гуалино. Директором-распорядителем был Либери Солароли, который во время съемок «Одержимости» заведовал у нас производственной частью.

В активе у меня был всего лишь один фильм, а театром практически я вообще никогда не занимался, не считая двух-трех попыток выступить на сцене в Милане еще мальчишкой, если не ошибаюсь — в 1928 году. Демобилизовавшись из армии и вернувшись домой, я узнал, что мой отец основал труппу для театра «Эдем», где, между прочим, дебютировала Андреина Паньяни. Мне просто доверили оформить там два спектакля. Но в те времена мои мысли занимали главным образом лошади.

В декабре 1944 года, получив предложение поставить «Ужасных родителей» в римском «Элизео», я первым делом спросил: «Сколько дней вы дадите мне на репетиции?» Мне дали только шестнадцать, и я сразу же восстановил против себя всю труппу... В те времена в каждой труппе еще существовала железная система распределения ролей. Паньяни была примадонной, вторые женские

роли отдавали Морелли, а Браччини играла что придется; Черви был героем-любовником, Стоппа — блестящим молодым человеком. Я же вторую женскую роль поручил Браччини, роль молодой актрисы — Морелли, и тут началось светопреставление.

Обо всем этом я узнал много позднее. Но в то время я чувствовал, что труппа относится ко мне как к выскочке. Черви, например, говорил всем: «Терпение, ребята, после второго акта комедия все равно провалится и никто о ней больше не вспомнит».

Мне удалось подготовить спектакль за две недели. В те времена спектакли из-за отсутствия электроэнергии шли днем, а репетиции — по вечерам. Я сам набросал эскизы декораций и позаботился о бутафории.

Наш дебют состоялся в январе 1945 года и увенчался грандиозным успехом. О нем еще до сих пор помнят. После окончания спектакля зрители ринулись по боковым лесенкам на сцену и стали обнимать артистов, которых такой финал просто потряс.

Чем же объяснялся наш успех? А тем, что у зрителей возникло ощущение чего-то совершенно нового, небывалого. Непривычная реалистичность постановки и исполнения буквально сразила их: так бывает в школе, когда все стирается с доски и пишется заново. Никто не представлял себе, что можно играть настолько правдиво. Так считает и Джорджо Де Лулло, который в те времена был еще студентом Академии драматического искусства и смотрел нашу премьеру из райка.

Продюсер Гуалино по соглашению должен был заплатить за режиссуру 12 000 лир. Но после того, как первые представления прошли при переполненном зале и наш успех оказался прочным, он, испытывая, должно быть, угрызения совести, заявил, что намерен заплатить мне целых 15 000. Я же с гордым видом — этот жест сегодня наверняка показался бы смешным — заявил: «Нет, раз договорились о двенадцати, больше двенадцати мне не надо!»

После «Ужасных родителей» на меня посыпались самые невероятные предложения. Помню, как только кончились военные действия на Севере, Ремиджо Паоно, например, хотел во что бы то ни стало заставить меня руководить в Милане его Новым театром.

Примерно тогда же молодой режиссер Джорджо Стрелер, которого я тогда не знал, ставил на сцене «Одеона» «Калигулу» Камю, в известном смысле делая то же, что я сделал в Риме: он твердой рукой решительно вырвал театр из паутины устаревших догм. Соплавление может показаться странным, в действительности же ничего странного как раз и не было, хотя Рим и Милан разделяла тогда настоящая пропасть. Зловещая «готическая линия» была еще не совсем стерта, и дорога из Рима в Милан отнимала целых два дня.

Выяснилось, что мы со Стрелером, руководствуясь одними и теми же побуждениями, проделали один и тот же эксперимент, но все это выглядело так, будто он находился в Гренландии, а я — в Конго. Помню, как, вернувшись в Милан, я присутствовал на спектакле «Калигула». Меня потрясла режиссура, и я написал письмо исполнителю главной роли Ренцо Риччи. Кстати, на днях Нора Риччи — дочь Ренцо — обнаружила это письмо. Заканчивалось оно примерно так: «Я не знаком со Стрелером, но считаю, что сегодня нашему театру, дорогой Ренцо, крайне нужны такие молодые и подлинно талантливые люди».

Заниматься театром в Италии двадцать лет назад было трудно и в то же время невероятно интересно. Все еще предстояло сделать, все открыть. Наши схватки были прекрасны, и всякий раз после них оставалось ощущение, что ты создаешь нечто новое, а старое ломаешь. Мы ставили пьесы Ануэя, Сартра, Брехта, и всегда это было великим открытием.

Наша работа и сейчас прекрасна. Но волнует она куда меньше, а почему — понять нетрудно. В те времена театр обходился много дороже, чем теперь, и нам приходилось идти на серьезные жертвы в экономическом плане. Я вкладывал в театр собственные деньги, а взамен приобретал зрителя и чувство, что создаю в некотором роде свою школу. То же самое делали в Милане Стрелер, а в Риме — Джаннини и Коста.

Постепенно стали исчезать многие присущие театру обычаи, прежде казавшиеся естественными. Пожалуй, я был первым режиссером, отказавшимся от суфлера. Сегодня этот устаревший персонаж итальянской сцены забыт, и вы не увидите его даже в самых низкопробных спектаклях.

Другую победу я одержал тогда же в борьбе с публикой, которая не очень пунктуально являлась к началу спектакля и не вполне уважительно относилась к нашей работе, — в общем, была недостаточно «театральной». Ее следовало немедленно перевоспитать. И вот я решил не позволять зрителям опаздывать на представление. У меня стало законом: начинать спектакль ровно в девять, и, когда гасили свет, никто уже не смел войти в зал. Впервые мы применили этот закон на деле, если память мне не изменяет, во время представления «Ореста». В девять часов и одну минуту можно было видеть замешкавшихся дам, которые, придерживая юбки и отдуваясь, влетали в зал: «Скорее, скорее, не то из-за этого типа придется проторчать в фойе весь первый акт». «Этим типом» был, разумеется, я.

Привычка к пунктуальности сейчас, мне кажется, снова утрачивается. Следовало бы ее возродить. Впрочем, идея эта была вовсе не моя. Первым такой «железный закон» ввел Тосканини в «Ла Ска-

ла». Тосканини же, еще шестьдесят лет тому назад, первым приказал во время представления гасить свет в зале. Потому что и в «Ла Скала» давала себя знать эта итальянская традиция относиться к театру как к большой гостиной... Да, в «Ла Скала», то есть в самом строгом итальянском театре, в те времена было еще принято переходить из ложи в ложу и болтать со знакомыми на протяжении всего спектакля, чего уже давно никто не делает. Однако факт остается фактом: у части итальянской публики сохранилось этакое странное представление о театре, куда ходят не только затем, чтобы смотреть спектакль, но еще и по причинам, ничего общего с театром не имеющим. Во время спектакля зрители переговариваются, делают замечания вслух, задерживаются в фойе после антракта.

Поначалу наша деятельность требовала не столько изобретательности и нововведений, сколько очистки от всякого хлама. Нужно было навести порядок на сцене, установить непривычную для актеров дисциплину, придать спектаклю безусловное правдоподобие.

В те годы такое же требование в кинематографе принесло поразительные плоды. И было вполне логично рассчитывать, что театр, проникнувшись атмосферой тех лет, потянется к правде жизни. Следовало положить конец приблизительности, потребовать хорошей игры не только от исполнителей главных ролей, убрать со сцены шаткие задники и покончить с укоренившимся злом — импровизацией.

Чтобы освободить подмостки от власти устаревших традиций, нужно было проявить определенную твердость и добиваться выполнения даже тех требований, которые на первый взгляд казались чрезмерными или бессмысленными. С самого начала я был уверен, что даже очень одаренным актерам в этом новом театре необходимо ощущать на сцене атмосферу подлинности. Поначалу пристрастие, с каким я относился к постановке, вызывало у многих недоумение, иронию, но вскоре актеры поумнее поняли, что дает это мое требование обыгрывать на сцене настоящие вещи и предметы, точно отвечающие своему назначению.

Тогда-то и родилась легенда обо мне как о режиссере слишком требовательном, терроризирующем импресарио и владельцев театров. Относительно тщательности, с которой я отделял каждый спектакль, существовало множество забавных, но не всегда отвечающих истине анекдотов. Этому сумасшедшему Висконти, говорили, подавай подлинные драгоценности от Картье, водопроводные краны, из которых льется вода, настоящие французские духи во флаконах, стоящих на туалетном столике, и постельное белье из чистейшего голландского полотна.

Чего только обо мне не писали и не говорили! Такие же легенды

распространялись и о Стрелере. Но ни он, ни я не старались их опровергнуть, хотя было бы совсем не трудно доказать, насколько они ложны. В те годы в наших театрах и впрямь делалось много лишнего, как, впрочем, и сейчас. Но небезынтересно узнать, кто действительно нес или несет за это ответственность. Чаще всего до абсурда доходили не мы, а наши подражатели, не имеющие к тому же оправданий, которые нередко имели мы.

Я всегда считал, что театр прежде всего должен быть зрелищем, то есть большое значение придавал внешней отделке. Работу постановщика следует рассматривать только в связи с текстом и его интерпретацией. Если я ставлю «Смерть коммивояжера» Миллера, мне, естественно, не нужны солидные декорации. Но если я работаю над какой-нибудь драмой XVII века, ну, скажем, пьесой Джона Форда, мне обязательно приходится учитывать приметы элизаветинской эпохи, а они потрясающе эффектны. Ставя «Розалинду» Шекспира, я понимал, что этот спектакль должен главным образом радовать глаз. Помнится, даже Тольятти, побывав у нас в театре, в одной из своих статей отметил точность интерпретации и подчеркнул необходимость преподносить зрителю некоторые пьесы в откровенно зрелищном ключе.

Должен заметить, что в расточительности и в гедонистском подходе к постановке меня, как правило, упрекали люди, до сих пор полагающие, что обед в вагоне-ресторане — это роскошь. Надо сказать, что за последнее время обвинений такого рода, естественно, поубавилось, но нет-нет да и найдется какой-нибудь невольно или добровольно заблуждающийся. И опять повторяется та же ошибка.

Иногда, например, случается читать статьи Арбазино, человека весьма наблюдательного и благоразумного, который вдруг заявляет: «Итальянский театр колеблется между гедонизмом Висконти и скукой Стрелера». Что тут ответить? Что Арбазино при всей своей образованности и общей культуре остался, по существу, преклоняющимся перед иностранщиной провинциалом из Вогеры, которому любая гадость с Вест-Энда кажется черной икрой.

Стрелер скучен, утверждает Арбазино, а вместе с ним кое-кто еще. Скучен ли? Не знаю. Мне лично ни на одном его спектакле скучно не было. Найдется много людей, которым не нравится, скажем, Томас Манн или Музиль. Тем хуже для тех, кому они не нравятся, скажу я. К счастью, все в нашем мире относительно.

В театре, как, впрочем, и везде, главное — иметь четкие идеи. Можно идти одним путем, можно — другим. И если человек действительно верит в то, что делает, он, по-моему, может позволить себе роскошь пару раз ошибиться. Выработав определенную теа-

тральную политику, надо идти вперед, не боясь удивить публику некоторыми требованиями. Как только не критиковали Джорджо Стрелера за Брехта! Нельзя, конечно, утверждать, что мы со Стрелером на протяжении этих двадцати лет шли строго параллельным курсом. И все же я не могу припомнить ни одного спектакля Стрелера, который бы вызвал у меня возражения. Чего только не говорили после «Галилея»! Я видел эту пьесу в постановке «Берлинер ансамбль», но мне лично больше понравился миланский спектакль, не лишенный, впрочем, некоторых длиннот. Да, были у Стрелера длинноты, однако он допустил их сознательно: ради ясности и последовательности, во имя ответственности перед культурой, я бы сказал — во имя профессионального долга и даже из уважения к своему зрителю. Подлинная опасность в нашем деле в другом. Опасно плохо понять текст, «ухватиться» за него не с того конца. Вот в чем трудность. Я имею в виду трудность истолкования. Оглядываясь назад теперь, когда у меня за плечами восемьдесят или девяносто поставленных спектаклей (как драматических, так и оперных), я думаю, что некоторые вещи сегодня сделал бы совершенно по-иному, а некоторые показал бы нынешней публике в том же виде, в каком они были тогда. К числу последних относятся, по моему, самые удачные мои постановки: «Трактирщица» и «Купец из Смирны» Гольдони, «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, «Суровое испытание» и «Смерть коммивояжера» Миллера. Я восстановил бы в прежнем виде и некоторые другие спектакли, уже подзабытые публикой, такие, например, как «Стекланный зверинец» Теннесси Уильямса и «Троил и Крессида», шедшие у нас в саду «Боболи».

Что до оперы, то здесь наиболее удавшимися были, по моему, спектакли с Марией Каллас, к которым я, пожалуй, добавил бы «Дона Карлоса» и «Макбета»...

Двадцать четыре года тому назад я сделал свой первый фильм «Одержимость», который сейчас в исторической панораме кинематографа знаменует собой рождение неореализма. Двадцать один год прошел с тех пор, как я поставил первую пьесу в драматическом театре, и двенадцать — с тех пор, как я впервые выступил в роли режиссера-постановщика в опере. Казалось бы, это очень разные виды творческой деятельности, и меня нередко спрашивают, какому из них я отдаю предпочтение.

Говоря по правде, не знаю. Кино, театр, опера... Я бы сказал, что и там, и там, и там работа одинаковая. Несмотря на огромное различие используемых средств. А задача — вдохнуть жизнь в художественное произведение — всегда одна. В кино, разумеется, испытываешь больше независимости, свободы, к тому же оно обычно больше отражает индивидуальность режиссера: снимая фильм,



сильнее ощущаешь свое авторство, даже когда экранизируешь литературное произведение. Но должен признать, что кино — это все же не искусство. Это ремесло, рождающее порой первоклассное, но чаще — второсортное или даже третьесортное произведение. Возьмем, к примеру, фильм Чаплина, который я очень люблю: «Месье Верду». Это творение гениального кинематографиста, и все же оно, безусловно, ограничено техническими возможностями жанра. А моя вторая работа в кинематографе — «Земля дрожит»? Конечно, я считаю ее очень серьезной, но, увы, это всего лишь фильм. Пусть он остается ценным документом, но любой фильм слишком зависит от средств производства, чтобы быть безусловно художественным произведением. Какое-нибудь произведение изобразительного искусства или, скажем, поэма — это подлинно художественные ценности, ибо они ничем не обуславливаются.

Однако же и в театре поле деятельности режиссера нередко бывает ограниченным: нужно уважительно относиться к автору и к его пьесе (может, даже классической), кроме того, приходится считаться с традицией разбивки на акты, с развитием действия, уже в основном predetermined. Лишь изредка режиссер решается сломать схему, предначертанную автором, если, конечно, это дает ему возможность добиться определенных результатов.

Я считаю, что самой, пожалуй, аутентичной формой театрального зрелища все еще остается мелодрама, в которой сочетаются слово, пение, музыка, танец, декорация. Сейчас, после постановки на сцене Венской государственной оперы «Фальстафа», мне предстоит поставить в лондонском «Ковент-Гарден» «Кавалера роз». В эту работу я, отдав какое-то время кинематографу, окунаюсь с восторгом. Постановка оперного спектакля для меня всегда радость, всегда праздник души: почти ничто не приносит мне такого отдохновения, как музыка.

Вот так я и продолжаю метаться от одного к другому, увлекаюсь и отдавая себя этим трем жанрам. Занимаясь кино, я часто мечтаю о возобновлении работы в драматическом театре, а готовя спектакль, нередко вынашиваю идею постановки какой-нибудь оперы. В общем, мне эти три вида деятельности кажутся (в действительности, очевидно, все не так) своего рода *violon d'Ingres*<sup>1</sup>.

В работе режиссера постоянно бывают свои взлеты и падения. Периоды ожидания, простоя или, если можно так сказать, авитаминоза. Тот, кто работает, какое бы дело он ни делал, никогда не получает постоянной «отдачи». Что бы там ни говорили, а в работе режиссера тоже неизбежны своеобразные паузы.

---

<sup>1</sup> Скрипка Энгра (хобби) (*франц.*).

И у меня были моменты, когда я говорил: «Все, хватит». Но это объяснялось только усталостью. Несколько лет назад я сказал «хватит», имея в виду театр, что было вызвано разочарованием от долгой борьбы с цензурой во время постановки «Ариальды» Тестори.

На какое-то время я уехал работать за границу.

Был у меня такой момент, когда я открыто выступил против создания постоянного театра в Риме. Очевидно, здесь я проявил чрезмерный пессимизм. Эта инициатива казалась мне безусловно порочной, так как грозила театру опасностью подпасть под политический диктат государства. Но Вито Пандольфи, осуществивший ее наперекор всем трудностям, доказал и продолжает доказывать, что мои опасения были, в общем-то, необоснованными.

Что представляет собой сегодняшний итальянский театр? Я бы сказал, что у него вполне приличный средний уровень и каждый год на сцене появляются прекрасные вещи. Всякой гадости, которой когда-то пичкали публику, сегодня уже нет. Вообще возросла ответственность, люди работают серьезно, и чувствуется, что в основе многих спектаклей лежит глубокий поиск, исследование.

А отставание нашего театра, если уж на то пошло, объясняется недостатками его структуры да отсутствием пьес. Вот почему мне кажется очень правильным решение римского «Стабиле» в первый же сезон наряду с основным репертуаром, идущим в «Валле», давать в порядке эксперимента несколько итальянских новинок на сцене «Чентрале». Мы уже привыкли к разговорам о том, что в Италии нет хороших пьес, что молодые писатели все реже пытаются «выходить на публику» через театр. Надо признать также, что у нас всегда слишком мало поощрялись новые авторы.

Есть один только способ по достоинству оценить пьесу — это проверить ее на сцене. Ни к чему присуждать премии авторам, ограничиваясь прочтением текстов, точно так же, как бессмысленно провозглашать чемпионов велосипедного спорта, исходя, например, из объема их грудной клетки: гонщика надо видеть на велосипеде, а пьесу драматурга — на сцене.

В сущности, Пиранделло как драматург проявил себя довольно поздно, уже имея за плечами солидный опыт прозаика; настоящим драматургом он стал лишь тогда, когда получил возможность проверить свои произведения на зрителе.

В итальянской культуре всегда существовала тенденция считать наш театр чем-то второстепенным и восхищаться всем, что делается за границей. Мне лично кажется, что сегодня мы уступаем лишь двум-трем лучшим театрам Европы. Я недостаточно хорошо знаком с постановкой театрального дела в России, но зато прекрасно знаю, что представляет собой, например, французский театр. Да-

вайте покончим с комплексом неполноценности и взглянем в лицо правде: некоторых спектаклей, идущих за границей, мы, итальянцы, просто бы постыдились. Это неряшливые постановки, игра актеров выдержана в старом стиле, смотреть такую игру тягостно. Если и есть театр, у которого можно сегодня чему-то поучиться, так это, пожалуй, лишь театр Оливье да еще спектакли Брука и оригинальная трактовка пьес Джоном Гилгудом в Англии. А в Германии представляют интерес «Берлинер ансамбль» и несколько выдающихся спектаклей в Западном Берлине или в Шиллеровском театре.

Постарел ли театр? Время от времени такая мысль действительно кое-кого посещает, приводятся старые и новые примеры. Я не собираюсь сейчас вступать в полемику с Пазолини, но считаю, что театру есть еще что сказать. И в кризис театра, вызванный расцветом телевидения, я тоже никогда не верил. Почему вдруг телеэкран должен погубить старую добрую сцену? То, что предлагает телевидение, даже если оно построено на основе драматического произведения, остается совершенно особенным явлением: между зрелищем, появляющимся на экране, и зрителем, сидящим у себя дома, образуется замкнутая связь. В известном смысле это относится и к кино: люди сидят в темноте перед экраном, на котором движутся фигуры, и никто никогда не чувствует себя соучастником зрелища.

Театр же требует коллективного соучастия. Это ритуал — скажем так, — который свершается перед зрителем, перед посвященными на каждом спектакле. И никогда не повторяется с абсолютной точностью. Завершив постановку какой-нибудь пьесы и присутствуя на нескольких ее представлениях, я всегда замечал, что в спектакле с каждым вечером неизменно появлялось что-то новое. В известном смысле можно сказать, что спектакль на каждом представлении слегка преобразуется — в зависимости от того, какая публика находится в зале, на какой сцене он идет и в каком помещении. Именно в этом, думаю мне, подлинный секрет жизнеспособности театра.

### **Как была основана «Компания»**

*В 16 часов 30 января 1945 года на сцене римского театра «Элизео» зрители впервые увидели пьесу «Ужасные родители» Жана Кокто. Италию еще разделяла «готическая линия», и, хотя Рим был уже освобожден, все жили в атмосфере полусадного положения, продовольственных карточек, отсутствия электроэнергии. Электричество для осветительной аппаратуры давала паровая косилка, стоявшая во дворе театра. Спектакль шел до 13 февраля включительно и каждый раз начинался в 16 часов: по вечерам люди не*

охотно выходили из дому. Газеты в те дни печатали всякие страшные истории. В программке было вступительное слово автора. Примерно через два года пьеса эта была поставлена в Милане в театре «Одеон». Висконти приехал из Рима в Милан для проведения репетиций.

Осенью 1946 года Висконти решил основать свою труппу — «Компания».

### Письмо Генеральному директору театров

Рим, 23 сентября 1946 г.

Глубокоуважаемый господин Директор,

Хочу поставить Вас в известность о том, что я намерен основать в Риме по собственной инициативе и при участии самых известных актеров сегодняшнего итальянского театра постоянную итальянскую труппу, которая будет выступать на протяжении всего театрального сезона 1946/47 г.

Упомянутая труппа обладает рядом особенностей, которые, полагаю, не ускользнут от Вашего внимания. Во-первых, в отличие почти от всех остальных театральных объединений, намечающихся на следующий год, она ставит перед собой сугубо творческие задачи, о чем убедительно свидетельствуют и ее репертуар, и профессиональный уровень актеров; во-вторых, она будет постоянной, поскольку весь зимний сезон (ноябрь, декабрь 1946; январь, февраль 1947) она проведет в Риме, а потом с тем же репертуаром выедет на три месяца в Милан.

Указанный репертуар, отобранный на основе самых высоких художественных критериев, открывается «Преступлением и наказанием» Достоевского в инсценировке режиссера Батти и включает ряд наиболее интересных новинок сегодняшнего мирового театра: пьесы французских авторов — Сартра, Камю и Ануя («Мухи», «Победители»<sup>1</sup>, «Недоразумение», «Эвридика») и американцев — Уильямса, Линдсея и Кроуза («Стеклянный зверинец» и «Вместе с отцом»).

Я назвал лишь самые новые вещи, являющиеся в художественном и литературном отношении лучшими из всего того, что дала нам современная драматургия.

В отношении классиков у нашей труппы есть свои особые планы — среди прочего мы намерены поставить «Иоанна и Аннабел-

---

<sup>1</sup> Название первого варианта пьесы Сартра «Мертвые без погребения». — *Прим. ред.*

лу» писателя елизаветинской эпохи Джона Форда, «Капризы Марианны» Де Мюссе, «Дикую утку» Ибсена.

Не меньше внимания уделяем мы и итальянскому репертуару, хотя, по общему мнению, выбор оригинальных произведений у нас весьма скуден. Так, почетное место у нас займет пьеса Верги «Сельская честь», которую дополнит одноактная пьеса Пиранделло и пьеса одного из ныне здравствующих итальянских драматургов. Guido Piovone написал специально для моей труппы комедию «Лжеспасители», и ее я намерен поставить одной из первых. Иными словами, мне хотелось бы способствовать обновлению нашего национального репертуара, включив в него работы самых известных писателей. И потому, пользуясь случаем, заявляю о своей готовности поставить одну из пьес — признанную лучшей на конкурсе итальянских драматических произведений, который намерена провести Ваша дирекция.

Для осуществления такой театральной программы наиболее достойным образом и с учетом самого передового режиссерского опыта я собрал труппу очень талантливых и пользующихся известностью актеров, преисполненных глубокой веры в миссию театра.

Вместе с Риной Морелли честь труппе оказала своим согласием работать в ней Татьяна Павлова, решившая ради этого вернуться на сцену, а также Мариелла Лотти — опытная и талантливая киноактриса. Наряду с Паоло Стоппой, трагиком и комиком, которого нет нужды Вам представлять, в работе моей труппы примет участие новая звезда итальянского театра — Мемо Бенасси, а также юный Джорджо Де Лулло и один из наиболее известных наших киноартистов Массимо Джиротти.

Осуществлять постановки мне помогут лучшие итальянские музыканты, художники, макетчики, архитекторы, и другие специалисты, способные внести свой вклад в дело полного обновления декораторского искусства. Я не пожалею усилий для того, чтобы спектакли моей труппы с точки зрения репертуара, хорошего вкуса, исполнительского мастерства, отточенности, яркости и продуманности стиля не только выгодно отличались от обычных спектаклей и свидетельствовали о поисках новых путей в искусстве, но и подняли итальянский театр на уровень лучших европейских и мировых театров.

Хочу добавить также, что наши спектакли будут доступны не только нынешнему — увы! — узкому кругу театралов: я разрабатываю сейчас систему еженедельных передвижек в репертуаре, благодаря чему отдельные спектакли можно будет давать для рабочих, продавая билеты по очень низкой цене.

Таким образом я хочу способствовать и обновлению зрительской аудитории, ее расширению, то есть разрешить главную жи-

зненно важную проблему нашего современного театра.

Господин Директор, я надеюсь, что, ознакомившись с этими моими краткими заметками, Вы, конечно же, поймете, какое значение имеет затеянное мною и моими товарищами предприятие для всех нас и для будущего итальянского театра в настоящий крайне трудный момент. Если наш замысел благополучно осуществится, мы сможем заложить глубокую и надежную основу для создания театра как выразителя идей высокого искусства. Если он провалится, мы утратим все, что уже сделано за многие годы, и даже еще больше — веру в художественные ценности, в роль театра в развитии итальянского общества. В последнем случае его ждет печальная перспектива — торжество халтуры, провинциализма, дилетантства, поверхностности и дурного вкуса, которые, как Вы сами знаете, сейчас вновь стали повсеместно процветать.

Именно поэтому я хочу обратить Ваше благосклонное внимание на огромные экономические трудности, с которыми связано осуществление нашего замысла. Оно не сулит никаких грандиозных прибылей, а, наоборот, с самого начала может обернуться дефицитом. Из любви к театру, а также потому, что театр — наша профессия, я сам и все мои товарищи готовы нести любые жертвы в борьбе за его существование.

Учитывая сложившуюся ситуацию, многоуважаемый господин Директор, позвольте обратиться к Вам со смиренной, но не терпящей отлагательств просьбой о помощи. Уверен, что Вы не останетесь к ней глухи.

Моя просьба не выходит за рамки того, что дозволено просить у государства в обстановке, подобной нынешней. К тому же она вполне согласуется с требованиями бюджета, о чем и свидетельствует предложенный Вашему вниманию план создания труппы драматического театра.

В конечном счете мы просим Вас протянуть руку помощи театру, балансирующему на грани жалкого прозябания и гибели, ибо ясно, чем должен стать такой театр в жизни всего нашего цивилизованного общества. Театр — это общественная потребность, средство развития самосознания народа, а также источник к существованию целой, и притом многочисленной, категории трудящихся.

Государство неоднократно выражало готовность выволить театр из его оков. Что ж, сейчас такой момент наступил, ибо кризис стал фактом и театру необходимы срочная помощь и поддержка. Я не вижу более подходящего случая оказать ему помощь, чем тот, который обрисован в этом письме: первое ядро постоянно действующего театра, состоящее из людей совершенно бескорыстных и преданных искусству, призвано нести факел, погасить который было бы в высшей степени пагубно.

## Из интервью журналу «Фьера letterариа»

(24 октября 1946 г.)

Во время интервью Висконти — сама любезность, хотя ему явно претит подобная реклама, как, впрочем, и любой разговор обо всем, что не имеет отношения к его спектаклям, к проделанной им работе.

Висконти. Не спрашивайте, что я в данный момент думаю о театре, не то я наговорю о нем много плохого. В будущем году мы сделаем целый ряд спектаклей, но не это может вдохнуть настоящую жизнь в театр: нужно, чтобы деятельность его была активной, активной и в финансовом отношении, а мы от этого еще очень далеки. И еще нужно, чтобы публика потянулась к театру, дала нам понять, что ей требуется, сделала свой выбор. Хочешь не хочешь, а пока нам приходится делать театр на свой вкус. Но как бы там ни было, а в этом сезоне моя труппа по понедельникам будет давать спектакли для трудящихся — со скидкой: об этом мы уже договорились с ВИКТ<sup>1</sup>. Так, может быть, мы чего-нибудь и достигнем.

Вопрос. Верно ли говорят, что в вашей труппе будет много выдающихся итальянских актеров, таких, например, как Бенасси, Павлова, Гассман, Рондоне?

Висконти. Отчасти. Основное ядро труппы, которой я буду руководить вместе с Джерардо Гуэррьери, это: Стоппа, Морелли, Де Лулло, Лотти. Только с ними я подписал контракт на весь сезон, остальных будем привлекать от случая к случаю, по мере необходимости...

Вопрос. Чем вы откроете свой сезон?

Висконти. Нашим дебютом будет «Преступление и наказание» Достоевского в инсценировке Батти, которую я кое-где подправил. Декорации и костюмы — Марио Кьяри.

Вопрос. Как вы намерены распределить роли?

Висконти. Раскольников будет играть Стоппа. Я знаю, многих удивит этот выбор, но я постараюсь сделать из Стоппы нечто новое: Раскольников в духе Питера Ларра, например. Он будет у меня очень цельный, малоподвижный. Думаю, получится интересно. Морелли сыграет Сою, Бенасси — Порфирия, Павлова — госпожу Раскольникову.

Вопрос. А Де Лулло и Лотти?

Висконти. У них будут небольшие роли. Де Лулло сам выбрал не очень ответственную роль, чтобы выкроить время для учебы. Во втором нашем спектакле — мы собираемся ставить пьесу

<sup>1</sup> Всеобщая итальянская конфедерация труда.

Сартра «Мухи» — Де Лулло сыграет роль Ореста. Она потребует от него большой отдачи...

Вопрос. Чем еще будет представлен у вас Сартр?

Висконти. В этом году мы поставим «Победителей». Только не в Риме. Будем дебютировать в Милане; но об этом я пока не хочу думать, все мои мысли сейчас о Риме.

Вопрос. А после «Мух»?

Висконти. «Эвридику» Жана Ануя. Думаю, что после «Антигоны» это лучшая его вещь — не обычное современное толкование мифа, а нечто новое, очень интересное. Орфея сыграет Де Лулло, Эвридику — Морелли, а Стоппа будет мсье Анри, странным господином, олицетворяющим смерть. Это мы намерены ставить в Риме.

Вопрос. А в каком театре?

Висконти. В начале ноября в «Элизео», затем в «Арти». Потом поедем с гастролями во Флоренцию, Милан, Цюрих.

Вопрос. Что вы думаете ставить еще?

Висконти. «Недоразумение» Камю, «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса, «Вместе с отцом» Линдсея и Кроуза...

Вопрос. И ни одной итальянской пьесы?

Висконти. Нет, итальянцев тоже покажем. Я собираюсь поставить «Сельскую честь» Верги, «Дела господни» Гальдьери и комедию, которую Пьовене пишет по своему роману «Лжеспасители». Это история о трех мужчинах и одной женщине, пытающихся спасти человека, но в конце концов убивающих его. Подумывали мы и о «Тринадцатом дереве» Жида и о чем-нибудь из классики, например пьесе Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» и о «Дикой утке» Ибсена. Есть еще идея поставить музыкальный спектакль «Дама с камелиями», но об этом говорить пока рано...

### **Как ставить Шекспира?**

*(«Ринашита», декабрь 1948 г.)*

Ходят слухи, что я, поставив «Розалинду, или Как вам это понравится» Шекспира, отошел от неореализма. Такое впечатление возникло из-за характера самой постановки, игры актеров и декораций и костюмов Сальвадора Дали.

Да простят мне люди, питающие симпатию ко всякого рода расплывчатой терминологии, но что такое неореализм? В кино он позволил выявить концепции «итальянской школы» последнего времени. Вокруг идеи неореализма сплотились те (артисты и неартисты), кто верил, что поэзия порождается реальной действительностью. Таким был отправной момент. Сейчас же неореализм, на мой взгляд, начинает превращаться в бессмысленный ярлык, который пристал к искусству, как татуировка, и, вместо того чтобы обозна-



чать определенный метод, определенный этап развития, стал рассматриваться как набор схем, как ограничительная формула. Разве мы уже нуждаемся в ограничениях? Но ведь ограничения — опора для ленивых и для тех, кто слишком легко теряет равновесие.

Так вот, если отвлечься от нашего кинематографического опыта, можно доказать, что театр лелеял неореализм до тех пор, пока это было возможно. Неореализмом увлекался буржуазный театр — натуралистический до тошноты, до саморазложения; дань неореализму отдали и мы, когда стремились использовать в своей работе предметы и приметы реальной действительности (подлинной реальной действительности), от которых театр, становившийся более условным, уходил все дальше. Мы увлеклись неореализмом до такой степени, что он продолжает определять нашу фантазию и сказываться на наших нынешних экспериментах; мы не забываем о нем, как нельзя забыть о библейском изречении: «Из праха вышли, в прах обратимся».

Я говорю о необходимости фантазии и подчеркиваю это еще раз, ибо у театрального зрелища вообще есть границы и дифференциация, открытые не мной. Так давайте же, распоряжаясь нашим единственным и ограниченным рабочим местом — сценической площадкой, используем в полной мере те возможности, которые она нам дает: возможности движения, цвета, света, волшебства. Речь идет не о реализме или неореализме, а о фантазии, полной свободе изобразительности.

Приведу пример. Меня упрекали в том, что я слишком часто ставляю актеров «прыгать». И все же именно от этого (если заметить неудачное слово «прыгать» словом «танцевать») я не намерен отказываться.

Актеры драматических театров до недавнего времени были мертво привязаны к стулу, к креслу, к столу вековой театральной «гостиной в доме»... Я их заставил сняться с места, двигаться, танцевать. Современный спектакль тяготеет к танцу не как к эстетической форме, а как к «раскованному» движению. Быть может, эпоха Ибсена и Чехова уже заканчивается и перед нами открывается новая эпоха, эпоха театра, в котором персонажи будут раскрываться более полно, естественно и искренно, чем в бесцветном и стерильном буржуазном театре. Отсутствие «скандала», то есть новшеств в драматическом искусстве недавнего прошлого, объясняется тем, что исчерпали себя элементы диалога и интроспекции, характерные для общества, которое этот театр представлял. Даже сам Чехов был куда более живым во времена, когда все ждали прихода Мессии.

Сегодня Мессия с нами, его присутствие ощущается повсюду, слышно, как он грядет из самых отдаленных уголков мира. И ко-

нечно же, наше время — это скорее время Шекспира, чем Чехова. Я не знал, на чем остановить свой выбор: на «Как вам это понравится» или на «Троиле и Крессиде» (в последней пьесе меня привлекала живая и представляющая для меня интерес картина двух борющихся миров, древнего Востока и древнего Запада). В «Как вам это понравится» нет такой полемической нотки. «Розалинда» — это игра фантазии, чудесный сон, вариация на тему любви. У тех, кто хотел бы застрелить меня за дурной вкус, странное представление о театре. Именно они, эти люди, сочли бы безумием, преступлением то, что произошло недавно в Варшаве, где принялись восстанавливать театр прежде, чем все остальное, даже прежде, чем жилые дома, поднимая его из дымящихся руин. Вероятно, по их мнению, театр для того и существует, чтобы до пресыщения повторять вычитанное из газет или услышанное на митинге. По-моему, каждая вещь должна выполнять свою функцию, и театру не следует никого и ничего имитировать. Хорошо, если бы он держался за счет собственных средств, средства же эти — поэтические, а не кинематографические, или журналистские, или юридические, или, возможно, все они, вместе взятые и обнажившие, кстати, свое убожество, пошлость, унылость и бесполезность.

Вот почему я попросил сделать эскизы декораций и костюмов такого художника, как Дали, человека, творчество которого носит, безусловно, спорный характер, но который — что и подтвердил наш спектакль — наделен особым умением добиваться сценического эффекта, верной «раскадровки», и использовать все возможности своего «театрального» дара. Те, кто оговаривает Дали, выражают недовольство характером нашей постановки, ее дороговизной и т. д., должно быть, ненавидят театр и равнодушны к любым усилиям, направленным на возрождение драматического искусства.

Так, например, они восторгаются шикарными реву, сотнями костюмов, которые артисты меняют на глазах у публики в варьете, но враждебно относятся к достойной во всех отношениях постановке комедии Шекспира, толкуют о поруганной чистоте и считают, что с большим успехом можно было бы сводить зрителя в какой-нибудь убогий дымный погребок.

Впрочем, я получил глубокое удовлетворение, убедившись, что особо злопахательствовали критики, присутствовавшие на премьере, то есть как раз те, чье мнение интересует меня меньше всего и кто больше всех меня ненавидит, тогда как настоящие непредубежденные зрители, число которых все возрастало, увидели в моем спектакле именно то, что я и хотел им дать: яркую, многоцветную мечту, три часа фантазии, назло всем неореалистам, «реалистичнее» которых не бывает. Публика развлекалась, и до сих пор на эту пьесу зритель валом валит. Ведь те, кто приходил на спектакль без

предвзятого мнения, не могли не заметить, что, какие бы недостатки ни обнаружались в спектакле, моя трактовка пьесы — единственно верная; другая трактовка этой комедии Шекспира просто невозможна. Скажу больше: по-моему, других таких случаев у меня не было. Как же критиковали меня за этот спектакль! И за слишком длинные музыкальные вставки, и за то, что артисты слишком много танцуют; кое-кому даже не понравилось, что меланхолика Жака я сделал двадцатилетним юнцом — хотя ему, должно быть, не меньше шестидесяти, — лишь бы осудить меня за то, что я отдал эту роль Руджеро Руджери. Так вот, я хочу сказать следующее: если те, кто, выступая с подобной критикой, искренне заблуждаются, что ж, пусть критикуют, это их право, но те, кто подкрепляет свои аргументы ссылкой на историю, не правы, ибо все их аргументы просто-напросто высосаны из пальца.

Не знаю, верно или неверно решение эпизода с королевой Елизаветой из комедии «Как вам это понравится», которая вроде бы заскучала и потребовала от автора музыки, песен, танцев; во всяком случае, нельзя игнорировать указания на этот счет, содержащиеся в тексте самого Шекспира. Ведь это же феерия, музыкальное представление, почти что балет, музыка и танцы — как в диалоге, так и в поступках — у него тоже «действующие лица», а перипетии сюжета во всей их невероятности — это вариации на фантастические темы. Следовательно, нам дана полнейшая свобода. Здесь движущая сила, побудительный мотив — стремление к гармонии, в которую благополучно выливается вся прежняя дисгармония; здесь чудесным образом достигается гармоничность катарсиса. Можно ли все это назвать буржуазной жаждой гармонии? Я бы сказал — нет, в противном случае мне пришлось бы приучить себя к мысли, что до наступления социализма нам нельзя исполнять музыкальные произведения, рисовать, сочинять стихи. Тоже ведь идея. Что касается временного критерия: зачем брать XVIII век, если произведение родилось на грани XVI и XVII? Отвечу вопросами, которыми я сам задавался перед тем, как приступить к работе. В какой мере мне нужна «историческая достоверность»? Кому нужно исторически точное воспроизведение пьесы в том виде, в каком ее давали в шекспировские времена (если допустить, что такое вообще возможно, хотя, как известно, в случае с комедией дель арте это оказалось невозможным)? Какому-нибудь ученому мужу или историку? Это ради них я должен буду возродить персонажей, нравы и костюмы XVII века — пуританские, суровые, чопорные по существу и по форме? Или лучше перенести действие пьесы — поскольку история, рассказанная в ней, вневременная и могла произойти и в греческой Аркадии, и в лесах Шотландии или в рощах, изображенных на картинах венецианцев, то есть в век более сво-

бодный, романтический, богатый образами, радостный? Вот так и родилась у меня идея перенести все в XVIII век, в изображенный Дали мир, полный интриг и веселья, в осеннюю пору того века с ее буйством красок, смехом и слезами; да, в XVIII, но придуманный, то есть во времена безобидные и сказочные. С костюмами, напоминающими историю Кота в сапогах, с отблесками сказочного «золотого века», с клубящимся облаком веселой мифологии, сползающим с Олимпа. Да и игра актеров, гармонично сочетаясь с песнями и музыкой (теми же, что были написаны для самого Шекспира), легко и тонко воссоздавала атмосферу старинных дивертисментов.

Вся игра как бы наглядывалась на движение и жесты, не имеющие ничего общего с сегодняшней действительностью, и была построена — с целью стилистической убедительности — на полной свободе движений и жестов... Итак, да здравствует свобода и обретение фантастического мира чудес, от которого театр давненько уже отошел и в который мы хотим его вернуть, ибо таково его предназначение — радовать народ. Дело не в том, что цель поэта — «удивить». Наоборот. Было бы просто странным навязывать театру в нашем мире, где появляется все больше нового и интересного, роль этакого анахорета, сурового отшельника, который прячется от торжествующей действительности и в знак протеста отправляется играть свои мистерии на чердак.

### **Как ставить Чехова? Письмо Марселю Эскоффье**

*Рим, 12 мая 1952 г.*

Дорогой Марсель, прежде всего спасибо за письмо. Хотел ответить сразу же, но, думая, что ты в Испании, решил не спешить, чтобы ты получил мой ответ по возвращении в Париж. К тому же это давало мне возможность поразмыслить немного над твоими словами и ответить исчерпывающим образом: потому-то я и пишу на своем родном языке. Надеюсь, чтение тебя не утомит... Конечно же, я был уверен, что пьеса тебе понравится и работа над воплощением в жизнь образов этих трогательных и непередаваемо тонких сестер тебя захватит. Твои суждения попали в самую точку, и это дает мне основание думать, что ты сумеешь сразу же проникнуться духом чеховской вещи. Я понимаю, что ты имел в виду, когда писал: *Ces femmes seront plus enfermées dans les modes de 1890 que de 1900*<sup>1</sup>. Но, полагаю, твое стремление к большей сухости и сдержанности объясняется исключительно требованиями рисунка, линии, а она все же слишком далека во времени от чеховской среды. На мой

<sup>1</sup> Этим женщинам больше подходит мода 1890-го, нежели 1900-го года (франц.).

взгляд, линия, присущая периоду 1900- 1905 гг. (она-то как раз и отвечает замыслу автора) и требующая не меньшей строгости рисунка, дает нам большое преимущество, позволяя примешать к этой строгости и толику «теплоты», чего-то близкого, хорошо знакомого: всь эту моду мы «видели еще своими глазами». Тогда и персонажи станут для нас более понятными, знакомыми, близкими, и мы сможем сопереживать им в их истории, следить за ее развитием, затаив дыхание, с дружеским участием. Добавь к этому приметы явной провинциальности — «корсет», «стоячий воротничок» (все, что присуще моде 1900 1905 гг.), и они смогут стать основным элементом твоего творческого решения. Вообще же я согласен с твоим намерением добиться четкого и лаконичного «силуэта». Очевидно, твои наброски — первое, что пришло тебе в голову сразу же по прочтении «Трех сестер»; по мере овладения материалом и проникновения во все его тайны ты не сможешь — я в этом уверен — не согласиться со мной и с тем, о чем говорилось выше. Завтра я тебе отправлю несколько фотографий. На некоторых из них запечатлены чеховские персонажи одной из первых или даже самой первой постановки «Трех сестер» в Московском Художественном театре. И еще — фотографии моей матери. Сделаны они, конечно, позже — в 1910—1911 годах. Но есть в них *характер, дыхание, атмосфера*, которая очень мне нравится и отвечает моей симпатии к чему-то «домашнему», к знакомым, милым, живым, подлинным персонажам, одетым, а не «костюмированным». Думаю, это, конечно же, и в твоем вкусе. Посылаю тебе фотографии не для того, чтобы ты занялся их скрупулезным копированием, а для того, чтобы смог проникнуться тем определенным настроением, которое мне очень нравится. Да ты и так все прекрасно понимаешь, стоит ли мне слишком уж распространяться на эту тему? Естественно, все должно быть перенесено в более провинциальную атмосферу, в ту трудную, неприкрашенную, суровую обстановку. Франко (Дзеффирелли) уже приступил к работе. Пока мы с ним ограничились только разговорами с целью прийти к единому мнению о том, какими должны быть в «Трех сестрах» декорации и как я намереваюсь их использовать. Думается, он прекрасно понял, что мне нужно, и сделает, по видимому, нечто прекрасное. Начнет он с последнего акта, для меня главного, то есть создаст сад, осенний сад, мокрый и унылый, — он отразит глубинный смысл всей пьесы. И только потом (когда ему удастся передать настроение этого акта) перейдет к оформлению других сцен — гостиной и комнаты Ольги, например, — которые могут стать в известном смысле продолжением темы сада: сад сможет господствовать над персонажами, он будет обволакивать их — сырой, зимний, весенний, ночной и освещенный сполохами пожара (в третьем акте). Прежде чем Дзеффирелли сумеет

задать тебе необходимый тон, потребуется еще какое-то время, но при первой же возможности мы все тебе вышлем.

Думаю, ты уже можешь приступать к работе. А пока я набросал для тебя «голый скелет» костюмов, необходимых для женщин, чтобы ты мог уже сейчас связаться с Каринской. Вот он.

Акт I. Весна. Май./Ольга: синее форменное платье преподавательницы гимназии!!!/Никаких подробностей об этой форме сообщить тебе не могу. Придется тебе провести специальное исследование./Маша: черное платье. Шляпа. Маша всегда в черном./Ирина: белое платье./Наталья: розовое платье с зеленым поясом!!!/Этот наряд оговорен в пьесе.

Акт II. Зима. Январь (снег). /Ольга: платье. Пальто. Шляпа. /Маша: черное платье. Шуба. Шляпа. /Ирина: зимнее домашнее платье. /Наталья: домашнее платье. Шуба и шляпа.

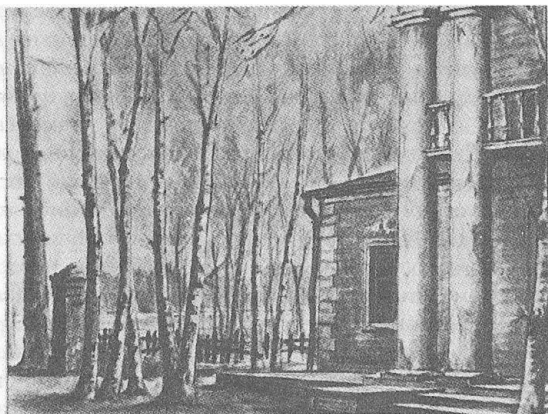
Акт III. Неопределенное время года. Возможно, конец лета. /Ольга: домашнее платье. /Маша: черное домашнее платье. /Ирина: домашнее платье. /Наталья: домашнее платье.

Акт IV. Поздняя осень (ноябрь?). /Ольга: форменное платье директрисы гимназии. Пальто. Шляпа. /Маша: осеннее платье. Шляпа. Шуба или накидка. /Ирина: темное осеннее платье. (Пояс оговорен в тексте.) Пальто. /Наталья: осеннее платье.

Что касается костюмов мужчин, то все это либо обычная, либо выходная военная форма, за исключением последнего акта, когда все они должны быть снаряжены по-походному. Хотелось бы, что-

*Костюм Маши  
к пьесе А. П. Чехова  
«Три сестры».  
Художник  
М. Эскоффье.*

*Эскиз декорации к пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Художник  
Ф. Дзеффелли.*



бы их форма была синевато-серая, грифельно-землистая и соответствовала осеннему колориту сада. В общем, нечто прямо противоположное парадным мундирам, которые мы увидим на них в первых актах. Об остальных костюмах подумай сам...

**Из интервью с М. Ливерани**  
(«Паззе сера», 19 декабря 1952 г.)

Чехов сам по себе проблема. В сущности, с абсолютным сознанием всей важности театра великого русского писателя «Три сестры» в Италии никогда еще не ставились. Чехов — самый выдающийся современный драматург, и его влияние, печать его таланта угадывается даже в итальянском кинематографе. Его позиция современна, а его реалистический подход к жизни объясняется еще и тем, что, будучи врачом, благодаря своей профессии, он мог расчленять человеческое сознание, добираясь до самых глубоких его извилин, рыться в душе своих персонажей, не строя никаких честолюбивых планов. Многие считают Чехова «сумеречным» писателем, изображающим самые горькие стороны жизни, а он — подлинный писатель-реалист. Трагедия, если она происходит, то происходит за сценой, не на глазах у зрителя, совсем как у классиков древнегреческого театра. Сам Чехов, отвечая не помню уж кому, кажется Станиславскому, который назвал его слезливым писателем, заметил, что его пьесы — водевили, а подлинная трагедия — в нашей повседневной жизни. Он обращался к людям: «Смотрите, как плохо вы живете, постарайтесь жить лучше». И всегда, где можно, избегал драматического обострения ситуации.

**Из интервью с Л. Лучиньяни**  
(«Унита», 28 декабря 1952 г.)

Лучиньяни. Когда речь заходит о «Трех сестрах», некоторые критики отмечают, что в пьесе нет социального, идеологического акцента. Это верно?

Висконти. Вернее быть не может. Но я не сделал этого акцента не потому, что не верил в социальную или идеологическую значимость чеховской пьесы, звучащей почти как пророчество, пророчество же всегда романтично, иными словами — бессознательно, а потому, что в пьесе легкий налет утопичности; я смог, пожалуй, более энергично подчеркнуть ее документализм, все, что в ней связано со столь важным историческим моментом, который развивался в революцию 1905 года, а затем — в Октябрьскую революцию. Возможно, какую-то часть зрителей эта вещь не может устроить вполне, поскольку публика, сидящая в партере, знает, что

утопия, по которой тоскуют чеховские персонажи, сегодня уже не утопия. Вот почему этому спектаклю нужен народный зритель, то есть зритель, способный понять, что трагедия трех сестер и всех, кто их окружает, — это трагедия куда более широкомасштабная, она свидетельствует о крахе не только нескольких неудачников, но целой социальной надстройки.

### **«Три сестры» — самая трудная пьеса**

Что я могу сказать о «Трех сестрах»? Эта была первая поставленная мною чеховская пьеса. Чехов — писатель, который меня особенно привлекает, он всегда мне очень нравился. Я долго не решался братья за него, даже сегодня это кажется мне невероятно трудным. Но когда была создана постоянная труппа при театре «Элизео» и когда меня спросили о репертуаре, я назвал «Трактирщицу» (мы должны были ее представлять на Венецианском театральном фестивале) и... Чехова. Включая в репертуар Чехова, я сказал себе: «Теперь предстоит взяться за одну из самых трудных пьес»; разумеется, я имел в виду «Трех сестер».

В результате все кончилось хорошо, но как мне это удалось, не знаю, не могу сказать. Быть может, дело в том, что я глубоко знал и любил эту вещь. Главное — любил. Вероятно, именно такая любовь к театру и выводит тебя на верный путь. Возможно, в постановке «Трех сестер» есть немало ошибок, возмись я за пьесу сегодня, я бы что-то переделал, исправил, доработал. Но, по-моему, в целом спектакль удался, несмотря на то что я объединил в нем наших корифеев театра, что всегда опасно, ибо каждый из них может попытаться пойти своим путем.

### **Как ставить Миллера?**

#### **Заметки по поводу «Смерти коммивояжера» и «Сурового испытания»**

*(«Контемпоранео», 22 мая 1954 г.)*

Постановка «Смерти коммивояжера» была для меня самого серьезным испытанием. В известном смысле работа режиссера над пьесой, состоящая в том, чтобы разъять ее, вновь собрать и показать зрителям, определяется главным образом его идеями, его техническими возможностями, его мировоззрением, и он может найти в ней элемент правды, прозрения, которые обогатят его личный опыт. Но иногда — редко — в трудном, полном неожиданностей и постоянно развивающемся мире современного театра удается найти такую правдивую и жизненную пьесу, как пьеса Артура Миллера: в ней происходит только то, что мы сами видим в повседневной действи-



тельности, и звучат в ней только те слова, которые обыкновенные люди произносят дома, на улице — всегда и везде.

Именно из этого тонкого переплетения подлинных фактов рождается в пьесе Миллера ощущение драматизма американской жизни, машины, которая все больше зажимает человека, зажимает, пока не задушит.

Все опосредствованно и ясно: у Миллера нет, как, например, у Теннесси Уильямса (еще одного американского драматурга, пьесы которого я ставил и который тоже опирается на фрагменты повседневной действительности), этакой мембраны авторского лиризма, которая может исказить представление об объекте исследования. Страшная правда мелочей говорит сама за себя: надо только отнестись к ней уважительно. Но это требует от режиссера особой ответственности: необходимо донести до зрителя со всей точностью каждую деталь и раскрыть во всей полноте ее значение. Что я и пытался сделать. Реакция публики показала, что усилия мои не были тщетными. «Суровое испытание» — другое дело. Но за последние годы изменилась и Америка Миллера.

### **Письмо А. Миллеру**

*(«Контемпоранео», 18 января 1958 г.)*

*Рим, 8 января 1958 г.*

Дорогой господин Миллер,  
Вы выразили беспокойство в связи с тем, что «Вид с моста» «адаптирован» применительно к сицилийскому диалекту, и опасаетесь, как бы это не принизило трагическое звучание пьесы. И потому мне хочется кое-что Вам объяснить. Прежде всего, персонажи, говорящие на диалекте, ограничиваются лишь употреблением некоторых идиом и своеобразным сицилийским «акцентом». К тому же речь идет всего лишь о двух персонажах: Марко и Родольфо. Мы пошли на это, чтобы подчеркнуть различие двух миров — мира иммигранта, только что приехавшего в Америку, и мира человека, живущего там давно. Такое решение мы находим единственно правильным. Нашему зрителю показалось бы странным, если бы в столь реалистической пьесе иммигрант заговорил вдруг на правильном литературном языке.

Я могу лишь выразить свое восхищение тем, с какой правдивостью и тактом вы сумели показать итальянских иммигрантов. В то же время позволю себе заметить, что пьеса «Вид с моста» ставит перед итальянским режиссером весьма специфическую языковую проблему, которую он не может игнорировать.

Некоторые критики находят, что пьеса чем-то напоминает «Сельскую честь» Верги. Верга — сицилиец, и я считаю его выдаю-

щимся драматическим писателем. В моем фильме «Земля дрожит», посвященном трагедии сицилийских рыбаков, как бы воспроизводится мир Верги, персонажи говорят только на сицилийском диалекте, то есть на языке, который я считаю самым выразительным и «театральным» в Италии. Должен добавить также, что все наши лучшие фильмы и театральные постановки отличаются своей приближенностью к реальной действительности, а она в свою очередь отражена в диалекте.

Два замечательных романа последних лет «Уличные мальчишки» Пазолини и «Этот подорожник с виа Мерулана» Гадды написаны полностью на тщательно обработанном авторами диалекте.

Помимо ряда моих фильмов, таких, как «Самая красивая» с Анной Маньяни, персонажи которых почти всегда говорят на диалекте, или неаполитанских пьес Эдуардо Де Филиппо, Вы можете припомнить, вероятно, фильмы Витторио Де Сики «Похитители велосипедов», «Умберто Д.» и др.; основной конфликт в них передан через повседневную речь персонажей. Персонажи Феллини (от «Дороги» до «Ночей Кабирии») говорят на диалекте, являющемся своего рода эквивалентом «бруклинита», которым изъясняются действующие лица Вашего «Вида с моста». Весь классический итальянский театр от комедии дель арте до Гольдони и Пиранделло живет на диалекте, который и поныне наиболее полно и точно отражает нашу итальянскую действительность.

Пишу Вам обо всем этом, чтобы Вы поняли, насколько важно для меня сохранить именно высокую образность Ваших персонажей. Надеюсь, этого довольно, чтобы успокоить Вас. Мы относимся к Вашей пьесе как к неотъемлемой части нашего национального опыта и сделали все возможное, чтобы эта драма — кровь от крови, плоть от плоти нашей — прозвучала как можно более правдиво, причем сделали это с таким же уважением, с таким же чувством сострадания и сопереживания, с какими Вы сами отнеслись к своим персонажам.

*Примите мои заверения  
в самом искреннем к Вам уважении.*

### **Дузе, Станиславский, Пиранделло, супермарионетка**

Дузе? Дузе я слышал, когда был еще молодым. Ее последние выступления на сцене давали мне огромный эмоциональный заряд, завораживали меня. Просто не нахожу слов. Такие, как Дузе, появляются, наверно, раз в сто лет. Предположим, что Дузе сегодня с нами и один из нас предложил ей сыграть, скажем, в «Привидениях». По-видимому, у нее была бы своя трактовка порученной ро-

ли. Немало лет прошло с тех пор, как она впервые играла в этой пьесе. Сегодня в этой же роли актрисе пришлось бы смириться с некоторыми вещами, она поняла бы это, должна была бы понять, я уверен. Ведь на протяжении всей своей карьеры Дузе постоянно менялась сама и меняла стиль игры, вникала в тексты, всегда искала новые пьесы, а всякую дешевую «стряпню» отбрасывала, такая это была женщина. Какой-то особый талант, особое явление... Некоторые говорят: «Ну, сегодня Дузе невозможно было бы слушать, поверьте!» Глупости. Пустые слова.

Если бы Дузе прожила с нами эти годы, она, конечно же, многое бы поняла, я уверен. Когда я, еще мальчишкой, слышал ее, у меня даже дух захватывало. Невозможно было себе представить, как это у нее получается. Помнится, я спросил у матери: «Это действительно игра или что?» Ведь впечатление было такое, что она вовсе и не играла... Значит, она забежала вперед, опередила всех и была уже близка к театру, который появился после нее, к тем, кто пришел потом; она уже тогда все понимала, все предугадала. Дузе играла в первом акте «Женщины моря». Я спросил: «Она что, играет роль или просто разговаривает с Дзаккони? Что она делает?» А она играла, действительно играла: что-то такое говорила и чиркала кончиком зонтика по земле, точно так, как гораздо позже это делали уже многие.

Какое значение имел Станиславский? Думаю, огромное, ибо, в сущности, все что-то перенимали у Станиславского, все следовало за ним. Даже сейчас, когда, работая с актером, говоришь ему: «Ты должен отыскать в самом себе это чувство, а оно должно быть таким вот и таким, попробуй покопаться в своих воспоминаниях. Ты когда-нибудь испытывал нечто подобное?» — это и есть Станиславский. В общем, все мы теперь так делаем, и это естественно, логично; быть может, не так непреклонно, как этого требовал он, но делаем. Таков Станиславский. Пусть немного упрощенный, но Станиславский. Я думаю, что его влияние на весь мировой театр очень велико. На итальянских актерах оно, конечно же, тоже сказалось, хотя и не столь непосредственно. Мне кажется, что и в Академии делали нечто подобное. Например, когда Павлова была профессором Академии, она, наверно, очень широко пользовалась системой Станиславского. Еще бы: она же сама вышла из этой школы. А вот американцы в своей Actor's Studio довели систему чуть ли не до абсурда. И Марлон Брандо, и Пол Ньюмен, и все остальные.

Почему я до сих пор не брался за Пираделло? Потому что не было у меня необходимой уверенности... и потом, не все у Пираделло мне нравится. А точнее, мне нравятся «Шесть персонажей

в поисках автора» и «Сегодня мы импровизируем». Только эти две вещи я бы поставил с удовольствием. Остальное, по-моему, нельзя назвать удачным. Его язык дается мне с трудом, и обучение других играть его — тоже. Я не смотрел на этих днях пьесу «Каждый по-своему» еще и потому, что видел ее в самой первой постановке, когда труппа «Филодрамматици» выступала в Милане. Тогда в ней играли Вера Вергани и Чимара, и вещь мне очень понравилась, хотя, надо сказать, времена переменялись. Но с тех пор у меня так и осталось это воспоминание. Не знаю, какой получилась последняя постановка, надеюсь, что она удалась. Так, во всяком случае, говорят.

Чем труден язык Пиранделло? По-моему, это язык, который нужно «выдерживать» еще лет двадцать-тридцать, вот тогда, возможно, будет в самый раз... По правде говоря, он уже и сейчас начинает звучать по-новому. В известной мере. Взять хотя бы его «Шесть персонажей». Вот вы говорите, вам иногда кажется, будто вы слышите Гольдони. Да, это очень странный эффект. Из-за перегруженности языка Пиранделло я не то что ставить, а даже читать его затрудняюсь. Исключение составляют «Шесть персонажей» — эту пьесу я считаю действительно главной в современной театре, и именно ее я больше всего и хотел бы поставить. Поставить, скажем, в Париже, потому что какое-то время я не намерен заниматься театром в Италии из-за множества препон, которые мне здесь чинят. Такова, в общем, моя сугубо личная позиция по отношению к итальянскому театру. Ну и еще, наверное, потому, что я считаю необходимым остановиться на минуту и оглядеться. Возможно, наступит день, когда я снова смогу вернуться к театру, смогу принести какую-то пользу, сделать что-нибудь революционное, будоражащее умы. Сидя на одном месте, ничего не увидишь. Нужно уметь отойти, посмотреть на вещи как бы со стороны, а потом и вернуться.

Скоро, например, можно будет увидеть пьесу «Сегодня мы импровизируем». Ее ставит Витторио Гассман, не так ли? Вы спрашиваете, как я отношусь к «Генриху IV»? Эта вещь мне не нравится, совершенно не нравится. Об этом нельзя говорить вслух, и я говорю вам шепотом: никогда, никогда она мне не нравилась.

В чем я вижу разницу между актером и супермарионеткой? Во всем. Для меня актер — живой человек, человек со своими особыми наклонностями прежде всего, и я предоставляю ему право использовать некоторые из них в данной постановке. Какие-то иные его наклонности подошли бы для другой пьесы, совершенно другой. Я не собираюсь лишать его индивидуальных черт: просто мне необходимо использовать их с толком в той или иной пьесе того или

иного автора. Я хочу, чтобы актер показал мне все, на что он способен. Более того, я прошу его об этом, даже его недостатки могут быть использованы. Сколько раз я говорил актеру: «Это недостаток, но он мне пригодится, я его использую, здесь он очень кстати». Да, я действительно так иногда говорю актеру. «По-моему, это недостаток, но он будет уместен. Твоя манера форсировать некоторые фразы, придавать им какое-то особое значение... В данном случае именно это мне и нужно, и я ее использую, но все же должен тебя предупредить, что это — твой недостаток. В других случаях я бы попытался помочь тебе от него избавиться». Такое часто бывает. Способствует ли подобная позиция появлению у актера каких-то комплексов? Нет, никаких комплексов быть не должно. Все это составная часть наших отношений, а они должны быть открытыми и искренними. Плохо, если во время работы я не могу сказать актрисе: «Нет, понимаешь, этого я тебе не позволю делать, потому что ты некрасивая, не можешь ты этого сделать. Давай-ка лучше придумаем что-нибудь такое, чтобы ты, некрасивая, показалась красивой». Разве я не могу ей так сказать? Или: «Твое уродство мне нужно, оно очень здесь кстати». Умный актер прекрасно все поймет.

Конечно же, каждый актер обязан вкладывать в роль, в работу всю свою душу. У него должен быть свой диапазон, в котором он играет и двигается, а иногда даже делает что-нибудь из ряда вон выходящее. Нужно предоставить ему эту возможность. И все же нельзя разрешать актеру переступать границы допустимого. А в этих границах пусть себе играет.

Свою позицию я проверил на рыбаках во время съемок фильма «Земля дрожит». Рыбаки пользовались у меня большой свободой, говорили, что хотели, я не навязывал им диалога. Они действительно говорили на своем языке, на своем диалекте. Это был их текст. Мне самому приходилось потом их копировать, чтобы почувствовать, именно ли это мне нужно, не нарушает ли это связь со следующей сценой. Я говорил: «Обстановка здесь вот такая, отношения у вас вот такие; говорите, что хотите, выражайте то, что чувствуете, своими словами». Никто бы не сумел написать такой диалог.

Свидетельствует ли это о том, что в подходящей обстановке актерами могут быть все? Да, если поставить их в соответствующие условия, создать нужную атмосферу, дать им право самовыражения. Конечно, речь идет не о таких простотинах, как рыбаки из Ачитрецьи! Зато они обладают другим достоинством: им неведомы комплексы, порождаемые техникой. Кинокамеры для них не существовало, они просто не ощущали ее присутствия. А вот опытный актер почти всегда чувствует кинокамеру, больше того, если режиссер не помешает, он будет стараться найти перед объективом са-

мый выгодный для себя ракурс. К сожалению, многие режиссеры идут на это.

### **Профессия: актер**

Прежде всего это своеобразное сочетание науки, дисциплины и чувства долга. В старину человек избирал актерскую «карьеру», то есть действительно становился актером на всю жизнь. К этому обычно приходили через постоянную работу в драматических труппах: в артисты шли либо дети актеров, либо лица, выступавшие на подмостках с юных лет, когда им поручали вынести по ходу действия письмо или произнести: «Кушать подано». Они формировались как актеры, проходя профессиональную выучку на сцене, приучаясь к дисциплине, проникаясь атмосферой беззаветной преданности театру. У нового поколения актеров этой безоглядной преданности театру нет совершенно, наверно отчасти потому, что его постоянно отвлекают иные возможности: кино, телевидение, тысяча прочих вещей. Сегодня больше не существует служения театру, как было когда-то; да, то было действительно своего рода служение. Как в церкви, где посвященные, раз и навсегда ступившие на эту стезю, надевали черную сутану и становились священниками, иногда даже папой римским; это было делом всей их жизни, и они отдавались ему полностью. Сегодня не так, сегодня многие молодые люди занимаются театром, чтобы просто показаться на сцене, возможно, даже добиться успеха, а потом переключиться на другие виды деятельности. И потому сейчас нет больше этой почти что военной, суровой театральной выучки, какую я видел у Руджери, Гандузио, то есть у людей, для которых вся жизнь — Господи Боже мой! — была самоотверженным служением театру.

Такова основа основ, и требует она многого, ибо дело ведь не только в дисциплине или в явке на репетицию без опозданий, а в том, что все время, которое человек проводит вне театра, он думает о театре, все помыслы его связаны с театром, он заучивает и оттачивает роли и работает над ними, совершенствуя свое мастерство. Он, как боксер, готовящийся к мировому чемпионату, тренируется по 7, 8, 10 часов ежедневно. Сегодня молодой театральный актер отправляется вечером на спектакль или на репетицию прямо-таки через силу, а что он делает днем? Да ничего он не делает: спит, ходит по ресторанам или выискивает себе какое-нибудь другое развлечение. Так вот: пожелай он стать чемпионом мира в среднем весе, разве бы он достиг цели таким манером? Никогда не достиг бы, верно? Он бы остановился на полпути, потому что без тренировок ничего не добьешься. Как часто я говорю молодым актерам: «Ходите на занятия по сценической речи, занимай-

тесь гимнастикой, чтобы расширить свои легкие, больше танцуйте, читайте пьесы». Так нет же, ничего подобного они не делают. И я считаю, что это серьезное упущение. Сегодня мы работаем с актерским материалом, много хуже подготовленным, чем старый, который уже отправлен на свалку, как отслуживший свой срок автомобиль. Если бы мы могли работать со старым актерским составом да нынешними методами, мы бы достигли в десять раз более высоких результатов. Сегодня нам приходится работать с преждевременно усталым актерским материалом, с тканью, расплзающейся в руках: если эти актеры не добиваются сразу же первых ролей, они сникают, начинают скучать, утрачивают интерес к театру, не вкладывают в свою роль душу, страсть, не делают ничего, чтобы подняться выше на ступеньку-другую, то есть ничего, что зависит от них самих.

Привносит ли с собой старый актер какие-нибудь недостатки? Конечно. Но это недостатки легко устранимые, ибо, если на скрипке, у которой прекрасный звук, играет человек с дурным вкусом, делу легко помочь: привей музыканту хороший вкус... я говорю, разумеется, об исполнительском мастерстве. Но сам по себе инструмент хорош, он годится. Когда мне попадались такие хорошие «инструменты», даже если у них были какие-то дурные качества, у меня они быстро от них освобождались. Взять хотя бы Бенасси. Какой поразительный «инструмент»! Нужно было только помочь ему освободиться от мелких дефектов, которые он приобрел сам, выступая самостоятельно и руководствуясь смутными воспоминаниями о режиссуре Рейнгардта... Но стоило ему сказать: «Нет, послушай, вернемся-ка к исходному моменту. Вот это уберем, от этого освободись... это так не делают, так не говорят. Здесь надо сказать яснее, тут подчистить, там говорить спокойнее». Да, это был «инструмент»: виолончель, поразительная виолончель! Все зависело от того, как ты на ней играешь. Среди сегодняшней молодежи таких «инструментов» совсем немного!

### **Долгие репетиции за столом**

Я провожу очень долгие читки за столом — если необходимо, до 10—15 дней: это репетиции, во время которых каждый вживается в свою роль и в свой текст, внося в него поправки, изменяя, перекраивая, доводя до блеска. Я предоставляю актерам свободу обстоятельной работы над ролью, направляя ее, разумеется, в нужное русло. Это вселяет в актера веру в себя, то есть дает ему возможность полнее овладеть ролью, освобождает от комплексов, если они у него есть, от робости, если она ему мешает. Зато когда мы перено-

сим репетиции на сцену и приступаем к работе с мизансценами (французы называют это *mise en place*), то есть начинаем передвигать наших персонажей, находить им нужное место, актеры уже вполне освоились со своими ролями, освоились до такой степени, что им уже не нужен суфлер: к этому времени каждый обычно знает свою роль наизусть. Такая работа вселяет в исполнителей уверенность; поэтому у нас никогда не бывает резких стычек, а проходят обыкновенные обсуждения, в ходе которых я стремлюсь лишь к тому, чтобы мои слова, мои подсказки звучали для актера убедительно. И я должен сказать, что благодаря этому методу они следуют моим указаниям с большим доверием и спокойствием.

У каждого, естественно, своя точка зрения. Но ведь постановка моя, и я комментирую свои намерения и веду работу в нужном мне направлении, поскольку у меня есть определенный план,— в сущности, именно я отвечаю за спектакль. Пусть актер в чем-то сомневается, например в какой-нибудь детали, сцене, реплике. Но я убеждаю его, что вся задуманная мною сцена должна быть такой, а не этакой, в противном случае мы впадем в противоречие, сцена не впишется в спектакль, его гармоничность нарушится. При такой системе я никогда не сталкивался с трудностями. Свою систему я применил недавно во Франции, работая с незнакомыми мне актерами, и они к ней приспособились. Сначала говорили: «Но мы к этому не привыкли, мы никогда так не делали, мы никогда не работали за столом, мы начинаем репетировать сразу с готовым текстом». «Хорошо,— отвечаю им я,— но по такой системе работали в прошлом веке. Надо ее изменить». Так было у меня с «Как жаль ее развратницей назвать»: 15 дней я работал с участниками спектакля за столом, и все актеры—кстати сказать, весьма опытные—остались вполне довольны моей системой, благодаря которой они вошли в роль очень спокойно, как-то незаметно, раскованно; актеры чувствовали себя прекрасно. То же самое произошло у меня годом раньше с Жирардо, игравшей в пьесе «Двое на качелях»: актриса на всю жизнь осталась благодарна мне за мою систему; она ведь пришла из «Комеди Франсез». Да, в молодости она была субреткой в «Комеди Франсез», потом, правда очень редко, выступала в других театрах (в «Одеоне» она играла в «Пишущей машинке» и т. п.) и привыкла к тому, что у этих французов в первый же день—трах, бах, тарарах!—ее выводили на сцену, «напутствия» словами: «Ну что за кретинка, ничего не соображает!» А я говорил: «Да ведь совершенно естественно, что в первый день актер ничего не может сделать!» В общем, Анни начала работать со мной, и мы две недели отвели—ну как бы это сказать?—на акклиматизацию, что ли. Нужно обсудить роль, вникнуть в нее, оформить персонаж, посмотреть, какую он даст реакцию, какой у него характер и т. д.



Такова система, которую я применял с самого начала. И продолжаю применять.

Бывает, если какой-нибудь актер отстает от остальных, я приглашаю его отдельно, занимаюсь только с ним одним, чтобы отработать некоторые вещи. Ну, например (бывало и такое), при постановке «Как жаль се развратницей назвать» я много часов работал отдельно с тогда еще молодыми и неопытными Делоном и Шнайдер. Помимо общих репетиций всей труппы мы занимались с ними часа два-три в отеле или в том же театре, если он был свободен. Приведу один пример: сцену смерти они никогда не репетировали вместе с остальными... И вот однажды я сказал: «Сегодня вы сыграете сцену смерти сразу». «Ой, Господи, прямо при всех?» — воскликнули они. «Да, при всех». Так и было. И сыграли они до того хорошо, что все актеры, находившиеся на сцене, поднялись и стали им аплодировать. С этого момента они почувствовали себя уже спокойно и были мне благодарны. Благодарны за то, что я отделил их от остальных и дал им возможность разыграть свой маленький спектакль, который приняли даже «зубры», понимаете? «Зубры», придиры, однако же очень симпатичные, душевные, добрые.

Прежде чем приступить к работе вплотную, следует немного познакомиться с актерами. Некоторых, допустим, я знаю: это известные мастера и я тысячу раз видел их выступления; но с другими мне надо сойтись поближе, устроить совместный обед, поболтать о том о сем, понять их по-человечески, посмотреть, из какого теста они сделаны. Конечно же, после этого работать становится легче. Но не всегда так получается. Например, труппа, игравшая «Как жаль ее развратницей назвать», состояла из 30—35 человек, и я не в состоянии был уделять много внимания каждому. Однако с исполнителями главных ролей я работал по своей системе и добивался от них гораздо большего, чем если бы действовал по другой. А вот еще пример: при постановке «Троила и Крессиды» свою систему применить я не мог, поскольку актеров было огромное количество, а времени нам дали мало — грандиозный спектакль надо было поставить за двадцать два дня. Сегодня я бы не рискнул за такой срок поставить даже один акт «Троила», просто у меня бы на это не хватило физических сил.

На огромную сцену выходило сразу 150 человек... Да, сейчас я с таким делом не справился бы; наверное, все зависит от возраста: некоторые вещи можно делать только в определенном возрасте, и ни в каком другом...

Актер должен чувствовать себя уверенно в своей роли; это не значит, что ему надо просто вызубрить ее наизусть — это не столь уж важно, даже наоборот. Если актер приходит ко мне на репети-

цию за столом со своей ролью «на слуху», дело плохо, ибо я советую актерам не заучивать свою роль заблаговременно: роль должна «прилипнуть» к актеру именно во время наших долгих репетиций за столом. Когда текст исследуется, рассматривается со всех сторон, углубляется, повторяется, укорачивается на протяжении 10—15 дней, в конце концов, даже если не захочешь, все равно выучишь его наизусть. Актер, заучивающий роль, как это делалось в прошлом веке, даже переписавший ее на машинке, для меня бесполезен, потому что у него полно недостатков, от которых никто уже не сможет его избавить. Ведь заучивает он роль на свой лад, тогда как при моей системе — очень мягкой и убедительной — он все равно запомнит ее крепко-накрепко: после репетиций за столом я, например, сам знаю наизусть весь текст, вплоть до последней запятой. Вот так, как знаю его я, должны знать свои роли и артисты, и под конец они действительно их знают.

Это самая лучшая система вхождения в роль. Ведь роль состоит не только из слов, а главным образом из того, что кроется за словами; я даже сказал бы, что слова — наименее важная часть роли: то есть все, что скрыто за словами, заставляет актера произносить их именно так, и никак иначе. Такая система всегда давала хорошие результаты и в работе с «зубрами», и в работе с неопытной молодежью.

Да, мало мы репетируем сейчас за столом, очень мало. А когда-то с одной лишь «Эвридикой» мы бились много дней, вникая во все детали от «а» до «я».

Я не объясняю ни «а», ни «я». Для меня главное — замысел вещи... Некоторые режиссеры теряют много времени на объяснение наиболее темных мест пьесы, идеи, авторского замысла и т. д. Помоему, это не обязательно, ибо все само собой выходит наружу по мере работы за столом. Я не люблю делать предварительные замечания, которые все забудут уже через десять минут. Доходя постепенно до какого-то момента, я пытаюсь объяснить его смысл, но лучше всяких объяснений — прочитать вслух пьесу самому, стараюсь придать ей правильную интонацию. После этого, что ж, можно сделать и какие-то пояснения. Например, рассказать, кто такой господин Чехов: вдруг кто-нибудь не знает. А потом начинается работа — акт за актом, сцена за сценой, — все выходит наружу, все распутывается, идет поиск, делаются открытия, исследуется внутренний мир персонажей. Но главное — скажем так — осмысление того, что я назвал бы сутью вещи, уже произошло при моем первом чтении вслух. Так по крайней мере было всегда.

Ежедневно прорабатывается один акт, а иногда и того меньше — пол-акта. А дальше работа прекращается. Каждый актер делает на своей роли пометки с учетом моих пояснений, если я считаю

их необходимыми, к реплике, к слову или даже к паузе (почему в этом месте обязательно надо помолчать)... Уточняется все, ничто не остается без внимания — ничто и никогда.

С другой стороны, ничто не навязывается механически. Конечно, в некоторых случаях, если актеру не удастся как следует произнести свою реплику, я подсказываю ему нужную интонацию, и, если он ее слышит, если у него хороший слух, он схватывает ее. Если слуха у него нет, тут уж ничего не поделаешь, своим голосом ему не поможешь, приходится пускаться в объяснения, помогать ему найти смысловой ключ, и он действительно находит его.

В общем, существуют разные пути, которыми актер приходит к своему персонажу. Скажу также, что и с психологической точки зрения существует много разных систем. В отношениях с некоторыми актерами приходится, например, проявлять строгость, непреклонность, с другими можно быть значительно мягче, снисходительнее, так как знаешь, что при их таланте, при их чутье нужного эффекта все равно добьешься — не одним, так другим способом.

Актера надо понимать. Понимать, как понимают лошадь. Я всегда говорил: актеры похожи на лошадей в том смысле, что одной лошади нужна каждое утро двухкилометровая пробежка, другой достаточно простого выгуливания. Главное — понимать их. Если заставить бежать два километра того, кому нужно просто размяться, сам сядешь в лужу.

### Мелодрама

*Из интервью журналу «Ар»  
(1958 г.)*

Вопрос. Чем объясняется предпочтение, которое вы отдаете мелодраме?

Висконти. Мелодрама пользуется дурной репутацией с тех пор, как защитники этого жанра стали допускать в его трактовке схематизм и условность. В Италии к нему у публики естественная предрасположенность, но вообще, по самой своей структуре, такой цельной и четкой, он подходит любой европейской публике. Я люблю мелодраму потому, что она стоит на границе между жизнью и театром. Я попытался использовать эту мою склонность к мелодраме в первых сценах фильма «Чувство». Театр и опера, барочный мир — вот что связывает меня с мелодрамой. И особенно привлекает меня персонаж «дивы» — необычного существа, отношение к которому следовало бы сегодня пересмотреть. В современной мифологии дива — это воплощение всего радостного, экстравагантного, исключительного.

Вопрос. Именно поэтому вы поставили оперу «Сомнамбула»?

**Висконти.** Да, конечно. Но еще из-за музыки, уж этого элемента никак нельзя недооценивать при постановке оперы. Мой выбор оперного репертуара опять-таки объясняется еще и тем, что я равнодушен к мелодраме: Верди, которому я отдал предпочтение, как раз и дает возможность создать полноценный спектакль; в нем все находит свое выражение через совершенную, отточенную эстетику. Нужно очистить такие оперы от всех наслоений традиционного и афсктированного и вернуть мелодраме ее истинную сущность, еще способную трогать наши сердца. Так, например, я намереваюсь в ближайшее время освободить от этих схем оперу «Макбет».

**Вопрос.** Как у вас сочетается симпатия к барокко (пример — фильм «Чувство») с вашими социальными позициями?

**Висконти.** Проблема все та же. Не знаю, почему критика никак не хочет признать за мной права на свободу. То меня впрягают в одну упряжку с левыми и приписывают всякие социальные платформы, то попрекают склонностью к чистой эстетике, к искусству ради искусства. Я бы хотел рассеять это унижительное для меня недоразумение. Я не понимаю, почему позиции, не имеющие никакого отношения к театру, надо как-то связывать с моей работой. Я требую, чтобы мне оставили мою свободу, ее нельзя ограничивать. Возьмем, к примеру, «Купца из Смирны». Когда я подчеркиваю реалистические аспекты пьесы, меня упрекают в том, что я «социализирую» фабулу; а сторонники чистого искусства со своей стороны досаждают мне постоянными одергиваниями. Дело в том, что я подчиняюсь только трем правдам: филологической, исторической и художественной, и стремлюсь к тому, чтобы в идеале все они соединились в моем спектакле. А такую возможность дает именно мелодрама — сжатый образ того, что именуется жизнью. Искусство стоит выше соображений семейственности, которые навязывают тебе любители разных школ. Речь идет не о нейтралитете, а о подлинной и полной творческой свободе.

### **К полемике о народном театре и о римском театре «Стабиле»**

*Из интервью газете «Унита»*

*(декабрь 1952 г.)*

**Висконти.** Народный зритель. Вот моя мечта. Хотел бы сказать: наша мечта, но, пожалуй, это преждевременно. Многие ли из наших актеров согласились бы взяться за дело, которое позволило бы им установить контакт с новым зрителем? Прежде всего со зрителем, чьи вкусы, требования, возможности им неизвестны, со зрителем, который поначалу, быть может, их увидит, но очень ско-

ро обнаружит свои животворные критические возможности и заставит театр пересмотреть старые позиции, то есть приведет к процессу, сравнимому с тем, который обусловил переход от немого кино к звуковому. Возможен ли у нас сегодня такой народный театр, какой сумел создать в Париже Жан Вилар? Полагаю, что при нынешнем правительстве невозможен. Оно не заинтересовано в подлинном воспитании народа, низших классов, в подлинном прогрессе, — нет, оно заинтересовано лишь в демагогических декларациях, к тому же изначально саботируемых. То, что итальянский театр понемногу оживает, то, что он начинает необратимо разрушать некоторые свои паразитарные структуры, чтобы вместо них создать новые, — происходит и будет происходить вопреки действиям государственных институтов. Другого выхода нет.

Вопрос. Получается своего рода «забастовка наоборот»?

Висконти. Совершенно верно. «Забастовка наоборот». В один прекрасный день государству придется признать проделанную работу и, если оно хочет что-нибудь создать, использовать ее. Но насколько близок этот день? Судить об этом пока еще рано. Наш римский «Стабиле», например, до сих пор не получил от государства ни единого сольдо. Для его основания были использованы выходные пособия актеров из труппы театра «Стабиле национале», потерпевшего крах уже после того, как были сделаны устные заверения в поддержке со стороны ответственных лиц из правительства. Наши выходные пособия — Стоппы, Морелли, Феррати, мое — и дали жизнь театру «Стабиле романо», пока не получающему никакой финансовой помощи от правительства...

### **Послевоенный зритель и зритель 60-х гг.**

...В те годы публика просто валила в театр, о чем сегодня не приходится и мечтать. Нынешнему зрителю свойственны какое-то безразличие, леность души, почти что равнодушие к театру. Вероятно, потому, что нет у нас ничего взрывного, такого, что может вдохнуть в театр новую жизнь. Театр должен быть своего рода непрерывным диалогом между сценой и зрительным залом. Сегодня такого диалога нет. Есть монолог: один говорит, другие с удовольствием дремлют. А в те годы публика реагировала. У нас в активе есть премьеры, когда, помнится, мне приходилось из-за кулис шептать актерам: «Стойте на месте, помолчите, не двигайтесь, пусть они перебесятся, пусть все кончится, тогда и продолжим игру». Подобное случалось сотни раз, ибо то, что происходило на сцене, как бы переносилось в зрительный зал, создавая два течения: «за» и «против». Я видел, как люди дрались, орали друг на друга. Это

было на таких, например, спектаклях, как «За закрытой дверью», по тем временам новаторских, очень будораживших публику. Но театр был тогда живым именно потому, что в самой жизни происходило нечто подобное. Сегодня, по-моему, нет ничего похожего, не знаю, я редко хожу в театр, потому что такой театр мне не интересен. Но когда я туда все же заглядываю, там царит дремотная атмосфера, атмосфера равнодушия, вынужденного смирения с пьесой, поставленной неизвестно для чего... Все это объясняется отсутствием заинтересованности, тем, что еще не найдена идея, вдыхающая в театр живую силу, превращающая его в трибуну, с которой произносятся вещи, способные встряхнуть, во всяком случае, взбудоражить зрительный зал. Сегодня же слова, произносимые на подмостках, отскакивают от зрителя, как от стенки горох, не задерживают его внимания. В последнее время я видел зрительные залы (спектакли я называть не буду, не хочу быть злым) с равнодушной, абсолютно равнодушной публикой. Значит, не происходило на сцене ничего такого, что могло взволновать людей, вызвать их удовольствие или восторг, желание выразить свои чувства бурно, с энтузиазмом. Да, нет сегодня диалога, без которого театр не театр.

### **«Танцевальный марафон»**

*(Западный Берлин, «Штеттинше опер»  
24 сентября 1957 г.)*

Балет на музыку Ханса Вернера Хенце.

Либретто и постановка Лукино Висконти.

Примечание Висконти (из программки балета «Танцевальный марафон»).

Замысел этого спектакля возник в Милане, в театре «Ла Скала», во время репетиций другого балета — «Марио и волшебник», который я поставил по рассказу Томаса Манна. И возник он благодаря Жану Бабиле. Предложить идею балета Жану Бабиле — все равно что бросить какое-нибудь редкое японское растение в чашу с водой. Из первоначального замысла, из расплывчатой, неопределенной формы распускается пышный цветок со множеством неожиданных оттенков. Я хотел предложить Жану идею вещи, состоящей только из танца: а что может быть полнее и драматичнее состязания в танцах, одного из этих жестоких состязаний, которые продолжаются до изнеможения, до умопомрачения? Вот в этом и состояла идея «Марафона». С Хансом Хенце мы были знакомы со времен бурной римской премьеры его «Бульвара Солитюд». Тогда в музыке Хенце наряду с всплесками беспокойства, тревоги я открыл для

себя музыкальную индивидуальность, исполненную величайшего таланта и смелости. Я предложил ему свой сюжет, и он принял его горячо и радостно. В то время неаполитанское солнце несколько улучшило его настроение, растопило в его душе отчаяние и разлад, казалось, Хенце хочет вырваться из мира своей неумолимо печальной музыки. Дик Сандерс — еще один участник нашей игры. Очаровательная струя свежести, его неожиданный и незамутненный талант позволяют ему интуитивно интерпретировать через танец жизнь и человеческие отношения с искренностью, изобретательностью и изяществом этакого *charmeur de serpents*<sup>1</sup>. Вот так и родился балет. Молодой итальянский художник Веспиньяни, которым я всегда восхищался и которого хотел привлечь к работе в театре еще с тех пор, как увидел его первые рисунки, раскрывающие мир с неожиданной стороны, как бы немного снизу, сделал эскизы декораций и костюмов, впервые перенес свое сочувствие и симпатию к людям из «низшего мира» с полотна на подмостки. Результат — и в постановочном, и в поэтическом отношении — оказался, по-моему, необычайно убедительным.

*Ниже мы публикуем единственную сохранившуюся часть либретто «Танцевального марафона».*

## Картина I

Дорога у строения, напоминающего большой сарай или заброшенный ангар. Здесь проводится танцевальный марафон, о чем возвещает натянутый над входом транспарант:

*«Танцевальный марафон — на правах чемпионата Европы». Из наклеенных на стенах афиш можно узнать, что в конкурсе принимают участие двадцать пар, что наступил двадцать четвертый день, а точнее — пятьсот пятьдесят второй час состязаний.*

Глубокая ночь, но несколько низко плывущих красноватых облачков уже возвещают о приближении зябкого и неуютного расцвета. Сидящий на ступеньке у входа торговец жареными каштанами то и дело встряхивает жаровню.

Из помещения, отзываясь странным эхом в тоскливой пустоте улицы, долетают слегка приглушенные, но резкие и ритмичные звуки танцевальной музыки.

---

<sup>1</sup> Заклинатель змей (франц.).

## Картина II

Проходят несколько нищих, волоча ноги и время от времени наклоняясь, чтобы подобрать с мостовой окурки. Из ангара через дверь с цветными стеклами и грубым полотняным тентом (рядом с дверью виднеется окошко кассы) выходит группа мужчин и женщин. Они куда-то спешат. У мужчин подняты воротники пальто, женщины кутаются в шубки.

## Картина III

Вскоре в дверях показывается девушка: жалкое «полувечернее» платьишко и тесное пальтецо не очень-то спасают ее от холодного, пронизывающего ветра. Девушка смертельно устала и едва держится на ногах. Ясно, что это одна из участниц конкурса, только что выбывшая из состязаний.

Сделав несколько шагов, девушка в изнеможении опускается на скамейку. Похоже, у нее нет сил одолеть даже этот небольшой отрезок улицы. Она наклоняется, сбрасывает туфли, массирует свои натруженные ноги, и в каждом ее жесте — замедленном, тягучем — ощущается бесконечная слабость.

Из сумочки, болтающейся у нее на руке, она достает заработанную мелочь и начинает ее пересчитывать. Потом поднимается со скамьи, направляется к жаровне, покупает горсть каштанов и уходит, жуя и грея руки обжигаяще горячими каштанами.



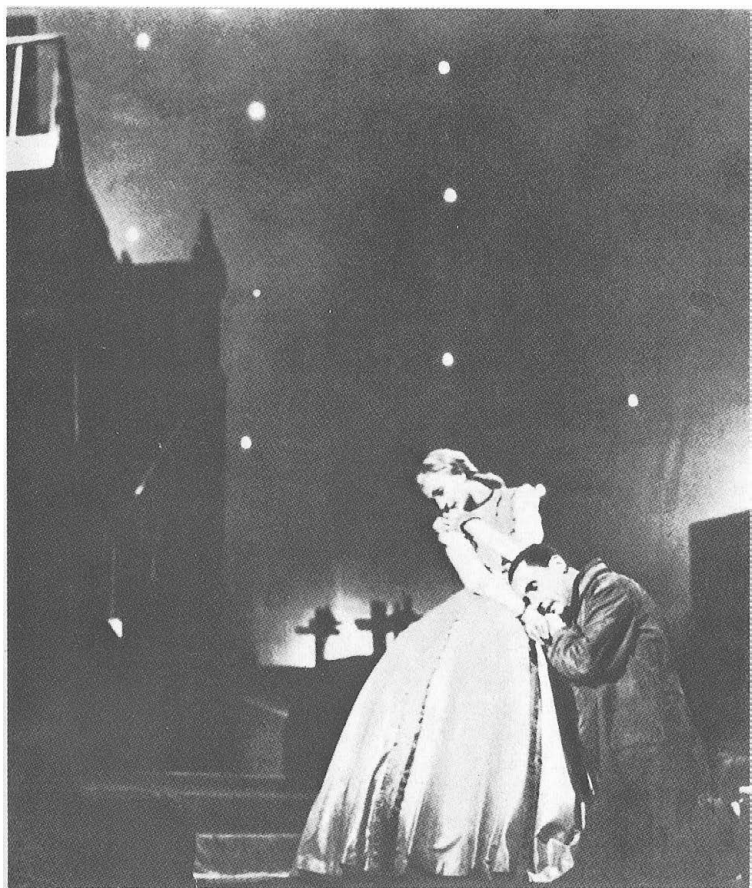


## «МОЙ ТЕАТР»

Репетиция за столом  
«Ужасные родители». Ж. Кокто, 1945







*«Преступление  
и наказание».  
Ф. М. Достоевский.  
1946  
«За закрытой  
дверью». Ж.-П.  
Сартр. 1945*



*«Женитьба Фигаро».  
Бомарше. 1946*

*«Стеклянный зверинец». Т. Уильямс.  
1946*

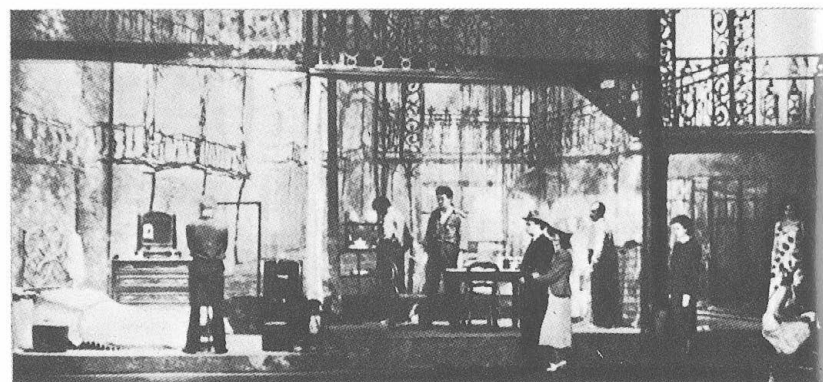
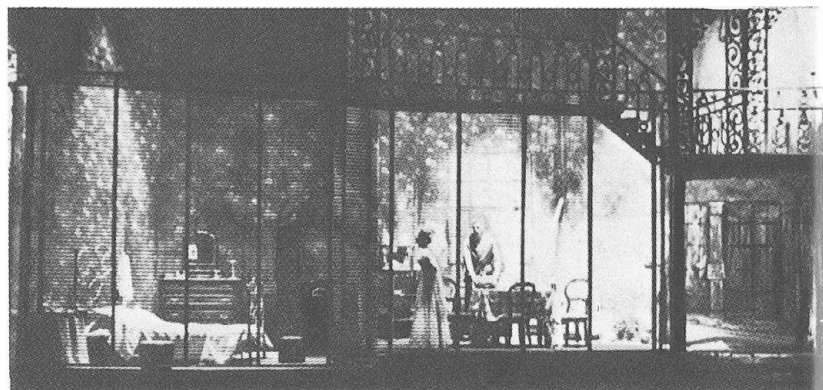


*«Розалинда, или Как вам это  
покажется. У. Шекспир. 1948  
Эскизы костюмов С. Дали к спектаклю.*



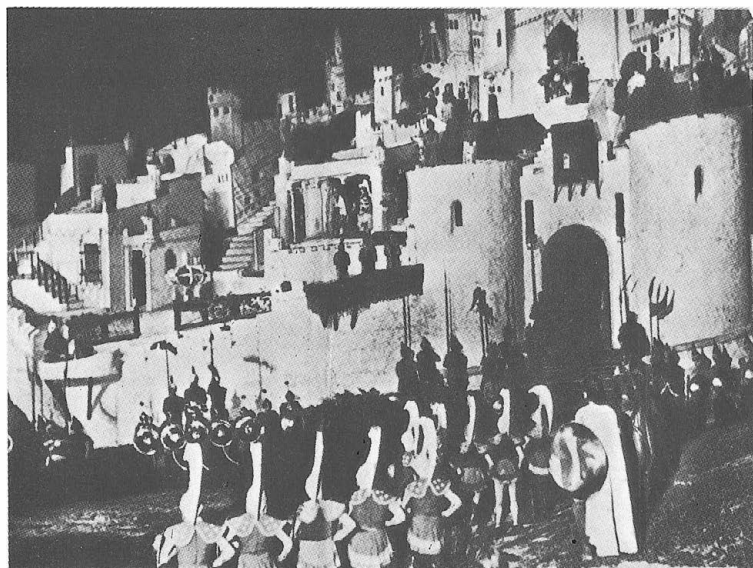


*«Трамвай «Желание»». Т. Уильямс.  
1951  
Варианты декораций и мизансцены.*



*«Орест». В. Альфьери. 1949*

*«Троил и Крессида». У. Шекспир. 1949*





*«Смерть  
коммивояжера».  
Л. Миллер. 1951.*

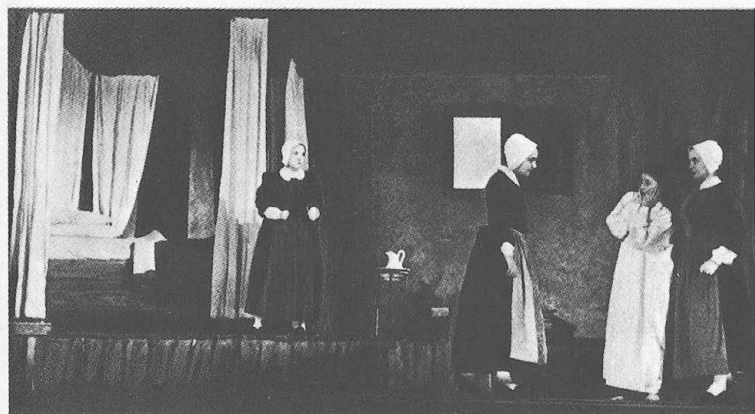
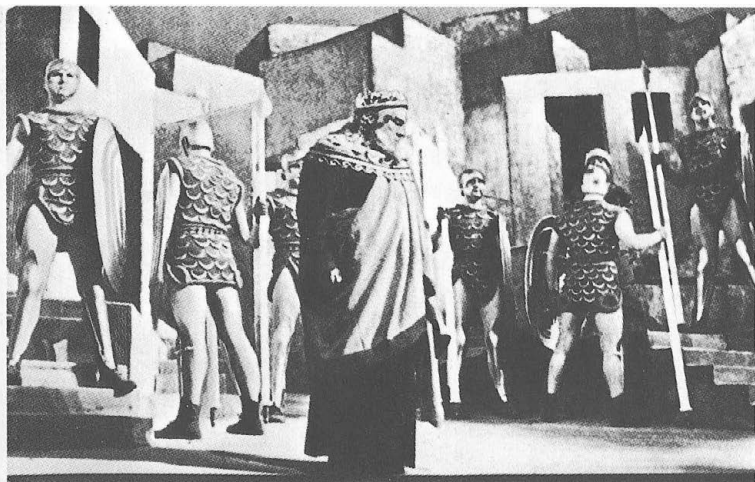


*«Трактирщица». К. Гольдони. 1952*



*«Три сестры». А. П. Чехов. 1952*

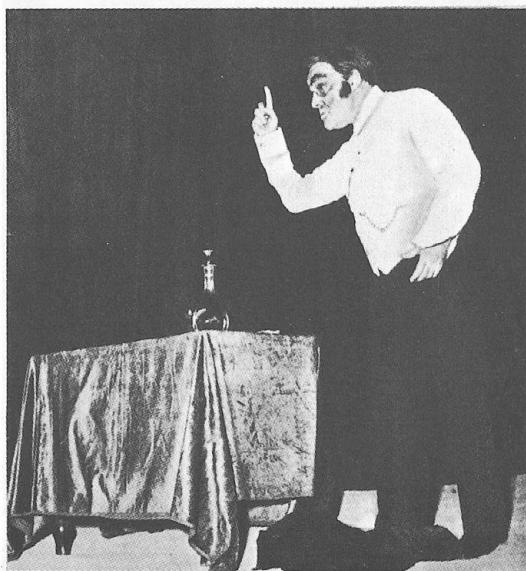




*«Медея». Еврипид.  
1953*

*«Салемские  
колдуньи».  
А. Миллер. 1955*

*«О вреде табака».  
А. П. Чехов. 1953*

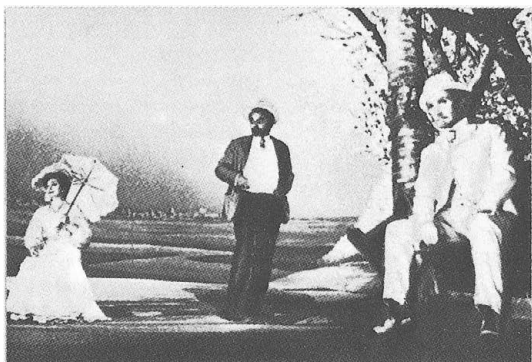


*«Дядя Ваня». А. П. Чехов. 1955*  
*«Фрёкен Юлия». А. Стриндберг. 1957*



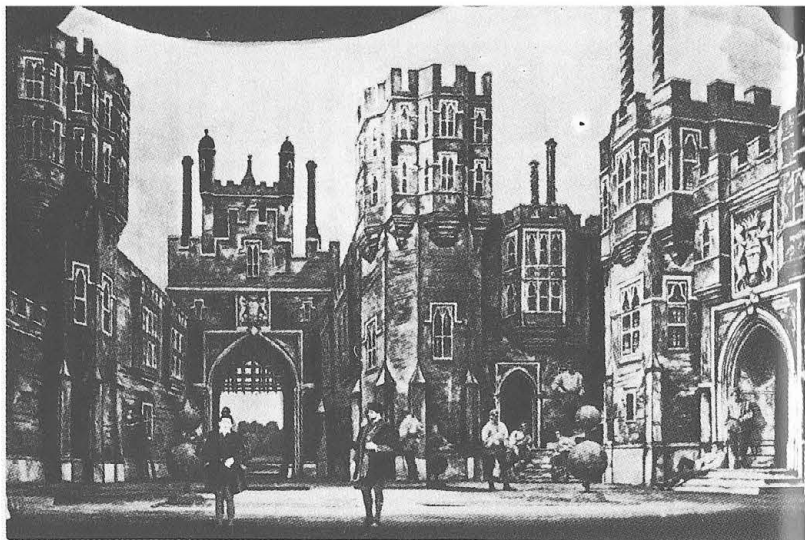


*«Купец из Смирны».*  
*К. Гольдони. 1957*



*«Вишневый сад».*  
*А. П. Чехов. 1965*





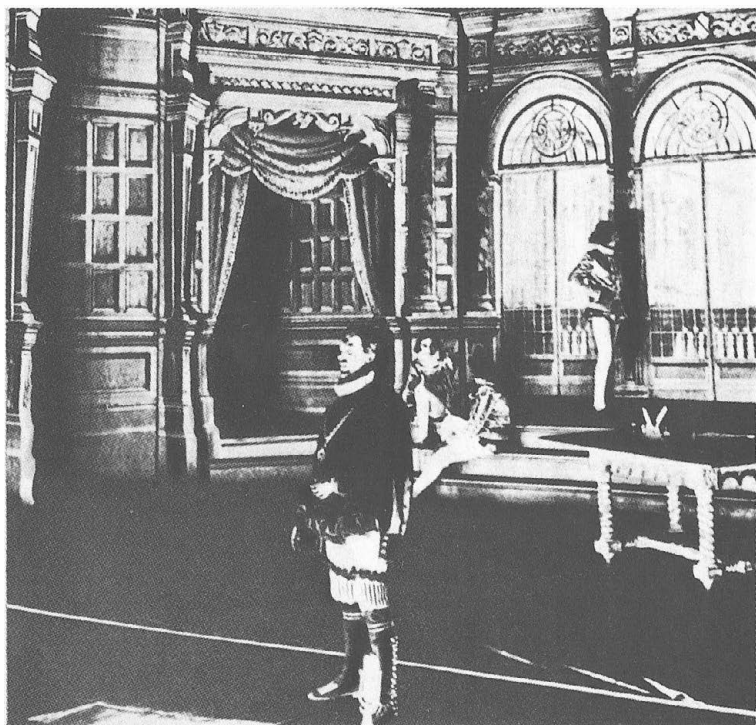


*«Лина Болейн».*  
Г. Доницетти. 1957

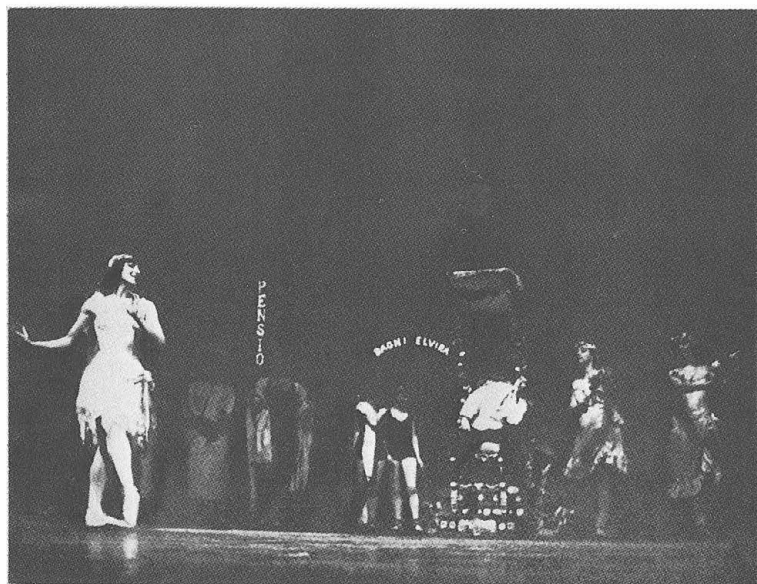
*«Герцог Альба».* Г. Доницетти. 1959

*Мария Каллас в «Ифигении в Тавриде».*  
К. Глюк. 1957

*«Манон Леско».* Дж. Пуччини. 1973



*«Марио и волшебник». Ф. Манино. 1956*





Теперь из ангара доносится очень медленная, заунывная музыка, словно усталость одолела и музыкантов.

#### **Картина IV**

На сцене появляется еще одна группа: это шумная компания хорошо одетых людей, охваченных фальшивым и натужным весельем. Публика, привыкшая кочевать из одного ночного ресторана в другой. Компания направляется к входу в ангар и, кривляясь, изображает несколько танцевальных фигур под доносящуюся сюда музыку.

#### **Картина V**

Вместе с развеселой компанией мы тоже входим в зал, где в этот момент небольшой кубинский оркестрик лениво наигрывает какую-то мелодию, под которую, покачиваясь, перебирают ногами несколько оставшихся пар. Все вокруг производит удручающее впечатление. Старые, побеленные стены ангара украшены полинявшими полотнищами, на которых выделяются большие, кричаще-яркие рекламные плакаты. Через зал протянуты гирлянды зелени и бумажных цветов; в нескольких местах они порваны, и концы их болтаются в воздухе. Выгоревшие трехцветные бумажные флажки, воткнутые в специальные подставки, придают залу какой-то деревенский вид.

Воздух здесь прокуренный, застоявшийся. В глубине зала установлены большое светящееся табло, на котором бегущие цифры от-



*Эскизы костюмов  
к «Танцевальному  
марафону».  
Художник  
Р. Веспильяни.*

считывают минуты состязаний, и часы, неумолимо отмеряющие своей длинной узкой стрелкой быстротечное время.

Под табло, сменяя друг друга, играют два оркестрика — кубинский и джаз, обрушивающие на публику потоки музыки через микрофоны и динамики. Лучи трех или четырех прожекторов освещают танцевальный круг, у кромки которого расставлены столы с цветными стульями.

Два официанта дремлют за стойкой виднеющегося справа бара, какие-то тени бродят среди кабинок, сооруженных слева: в кабинках пункт «скорой помощи» и ряды раскладушек, на которых отдыхают участники конкурса.

В этот ночной час публики за столиками почти нет, если не считать нескольких «букмекеров», ожидающих какого-нибудь азартного игрока, готового поставить небольшую сумму на одну из пар.

Единственная живая фигура в этом длинном «аквариуме», где все окутано смягчающим очертания дымом и погружено в атмосферу полусна, — ведущий. Бодрым, с нотками фальшивой приподнятости тоном он время от времени комментирует фазы конкурса, подзадоривает или отчитывает кого-нибудь из участников, подчеркивает какую-нибудь деталь, напоминает о том или ином пункте регламента, стараясь вдохнуть немного жизни в это зловещее топтание призраков.

## **Картина VI**

И верно: четыре или пять пар,двигающихся на кругу, кажутся не танцовщиками, а какими-то странными жертвами, приговоренными к жестокой и необычной пытке. Мучительно волоча ноги, они тупо передвигаются по дощатому помосту, словно лишь в силу инерции делая движения, отдаленно напоминающие танцевальные па. Вот девушка, положив голову на плечо партнера, спит, не переставая механически, как сомнамбула, двигать ногами. А вон свесил голову на грудь мужчина: кажется, он сейчас рухнет, да он бы уже и рухнул, если бы не партнерша, которая поддерживает его и встряхивает, когда он совсем сдает и норовит сесть на пол.

Появление шумной компании вносит некоторое оживление в царящую здесь атмосферу сонного отупения. Недовольные зрелищем, которое являют собой загнанные до полусмерти пары участников конкурса, гости ставят на кон немного денег. Эту сумму выиграет пара, которая станцует лучше во время десятиминутного «спринта».

Вдруг голос ведущего оживляется, в нем слышатся энергичные

нотки. На смену кубинскому оркестрику приходит джаз, задающий быстрый темп. Участникам разносят обжигающе горячий кофе; они торопливо его заглаживают, не переставая перебирать ногами и следуя быстро ритму танца.

В отсеках, где танцующие могут насладиться пятнадцатиминутным отдыхом, с раскладушек поднимаются две пары. Их движения похожи на движения автоматов: дойдя до помоста, они, следуя указаниям ведущего, присоединяются к остальным. Но впечатление такое, что после этих нескольких минут сна, которые им удалось урвать, они и вовсе раскисли.

Под окрики ведущего состояющиеся пары, собрав последние силы, словно в омут бросаются в десятиминутный «спринт» под аккомпанемент подбадривающих восклицаний ночных гостей.

## Картина VII

Состояющиеся пары оспаривают жалкий приз, поставленный на кон веселой компанией, и Жан — а он здесь такой не один — стремится во что бы то ни стало победить, блеснуть своими возможностями. На спине у него мы видим цифру 12. Пока еще он танцует задорно, энергично, а вот его партнерша, блондинка с вытравленными пергидролом волосами, явно начинает сдавать. Но есть и еще одна пара, претендующая на приз и старающаяся обойти Жана и его партнершу. Эта пара, судя по всему, еще не совсем выдохлась и способна на неожиданные порывы.

По мере того как истекают минуты, соперничество становится все более яростным и жестоким. Усиливается и реакция публики: кто болеет за одну пару, кто за другую; комментарий ведущего становится каким-то лихорадочным, почти истерическим.

Обремененный партнершей, которую ему приходится чуть ли не тащить на себе, Жан все больше уступает соперникам, тогда как те вполне справляются с заданным ритмом. Но вот партнерша Жана не выдерживает: она теряет сознание и, пошатнувшись, падает на пол. Не помогают ни манипуляции сразу же бросившихся ей на помощь санитаров, ни методы реанимации, применяемые врачом уже после того, как девушку на руках переносят в один из отсеков и кладут на койку.

Жан продолжает танцевать один (регламентом это допускается, если за несколько минут другой участник или участница, оставшиеся без партнера, смогут составить с одиночкой новую пару). Но уже ясно, что он проиграл.

И действительно, приз получают соперники под неумеренные восторги ведущего и аплодисменты публики.

Но едва ослабевают накал «спринта», как группа ночных гуляк

покидает павильон. И вновь здесь воцаряется прежнее уныние, усугубленное тем, что после яростной вспышки страстей число пар уменьшилось.

### **Картина VIII**

Ночь кончилась. Музыканты отправляются отдыхать, и вместо маленького джаз-оркестра будет играть только один пианист, под равнодушный аккомпанемент которого пройдет вся следующая сцена.

Прожектора уже не нужны: сквозь наклонные окна старого ангара аспидный свет раннего утра отбрасывает на стены серые тени. Вскоре первый солнечный луч, прорезая слоистый воздух, падает на пяточок помоста в самом углу, и пяточок этот, как светлое масляное пятно, постепенно расширяется, образуя зону тепла и света.

Понемногу все оставшиеся «на ходу» пары стекаются сюда и теснятся, словно каждая хочет завладеть солнечным светом и питаться его теплом.

Наступают «мертвые часы» марафона, когда публики в зале совсем нет: придет она сюда вновь не скоро. Даже «букмекеры» покинули зал, и сонные члены ночного жюри поспешно удалились, чтобы уступить место уже начавшим подходить дневным судьям.

Этими «мертвыми часами» участники марафона пользуются, чтобы хоть немного привести себя в порядок. Один просит, чтобы ему намылили лицо: он хочет побриться; другой пользуется услугами массажиста; какая-то девушка расчесывает свои белокурые волосы — все это они проделывают, ни на секунду не останавливаясь и продолжая двигать ногами в ритме танца. А что делает вон та девушка внизу? Не дожидаясь пятнадцатиминутного перерыва, который дается на то, чтобы танцоры могли привести себя в порядок, она раздевается прямо в зале, на глазах у присутствующих, и в одной комбинации подставляет тело под живительные солнечные лучи. Все здесь забыли, что такое стыд, они сейчас как животные, обреченные каким-то абсурдным законом на непрерывные муки.

### **Картина IX**

И тут в дверях показывается незнакомая нам девушка: она молодая и на вид очень проста и скромна. Это деревенская девчонка, работающая в городе прислугой. В руках у нее сумка с купленными на рынке овощами и большой бумажный пакет.

Она пересекает зал, пробирается, смущенно озираясь, между пустыми столиками, подходит к краю площадки и знаком пытается привлечь к себе чье-то внимание.

К ней сразу же направляется Жан.

Челестина, так зовут девушку, его невеста, она любит его и, уловив свободную минутку, спешит с ним повидаться. Сейчас, стоя рядом с Жаном, она восхищенно, с рабской покорностью смотрит ему в глаза, и мы понимаем, что Жан считает эту ее покорность чем-то вполне естественным, полагающимся ему по праву.

Челестина проявляет заботу о любимом, протягивая ему выстиранное и выглаженное белье (она тут же помогает ему натянуть свежую майку и достает из сумки два купленных на рынке сырых яйца, которые он должен сейчас же выпить). Вынув из отворота блузки булавку, Челестина прокалывает яйца, и Жан с покорностью выпивает их, а выпив, отшвыривает подальше пустые скорлупки, продолжая танцевать вдоль кромки площадки, чтобы Челестина могла следовать за ним.

Пока происходит эта любовная сцена, в павильон входят уборщицы и начинают двигать столы, посыпать пол сырыми опилками, подметать.

В дверях показываются первые утренние зрители: разносчик газет, два кондуктора трамвая, то ли возвращающиеся после смены, то ли еще не приступившие к работе, рассыльный молочника, несколько подмастерьев булочника.

Челестине пора уходить: уже поздно, и хозяева заругают девушку, если она не вернется вовремя.



## КОММЕНТАРИЙ

### Гибель богов

Лукино Висконти о «Гибели богов» — газ. “La Stampa”, 16.10.1969

К с. 24

*Елизаветинцы* — английские писатели и драматурги конца XVI — начала XVII века, а точнее, в последние двадцать лет правления королевы Елизаветы I Тюдор и первого десятилетия царствования Якова I Стюарта: Э. Спенсер, Ф. Сидни, Дж. Лили, Т. Нэш, Б. Джонсон, К. Марло, Т. Кид. Наиболее совершенное выражение елизаветинская трагедия нашла в творчестве У. Шекспира.

Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти. Синописис — Il Trattamento in: “La Caduta degli dei di Luchino Visconti”, “Cappelli Editore”, Bologna, 1969

К с. 26

«*Пивной путч*» — попытка государственного переворота, предпринятая 8—9 ноября 1923 года германскими фашистами во главе с генералом Людендорфом и Гитлером. Был подавлен в течение нескольких дней, его организаторы арестованы и приговорены к различным срокам заключения (до пяти лет), но уже через несколько месяцев досрочно освобождены.

К с. 27

“*Götterdämmerung*”, или «Гибель богов» — название последней части вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга» (1854—1874), пронизанной, как и фильм Висконти, ощущением тотальной катастрофы, гибели мира.

*Валгалла* — в древнескандинавской мифологии дворец бога Одина, обиталище душ воинов, павших в бою.

К с. 37

...нельзя понять нацизм, не поняв Вагнера... — Нацисты в пропаганде своей идеологии опирались на многих выдающихся представителей немецкой культуры, в том числе и на Р. Вагнера, объявив, что его музыка наиболее полно

отражает германский гений, душу немецкого народа, интересами которого они демагогически оправдывали свои чудовищные преступления.

К с. 54

*...десять лет назад четверо разгоряченных пивом головорезов были избиты на улицах Мюнхена...*— Речь идет о «пивном путче» 1923 года и его зачинщиках (генерале Людендорфе, Гитлере, Геринге, Реме).

Литературный сценарий — *La Caduta degli dei* di Luchino Visconti, “Carpelli Editore”, Bologna, 1969

К с. 66

*«Голубой ангел»* (1930) — фильм Эриха Штрогейма с Марлен Дитрих в главной роли.

К с. 86

*...вперед, вверх, сейчас!.. Это слова Гегеля, знай!..*— перефразируя известное латинское изречение, Ашенбах стремится подчеркнуть, что философия Гегеля была философией не пассивного созерцания, но — движения, действия.

*...Константин мог быть уподоблен его маленькому невинному цветку...*— Маленький невинный цветок — одна из форм «инобытия» гегелевской «абсолютной идеи», то есть пример непосредственной, неодоухотворенной мыслью природы.

К с. 110

*...Я не был в Визее со времен Мюнхена...*— то есть со времен «пивного путча» 1923 года.

К с. 115

*...плач на смерть Изольды...*— ария из оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (1854).

К с. 121

*...этот указ...*— Речь идет о принятом в 1932 году законе об «Органичном развитии германской экономики», согласно которому было создано шесть имперских хозяйственных групп во главе с крупнейшими промышленниками (Шрёдером, Тиссенем и др.), получивших статус наибольшего благоприятствования; вся экономика подверглась реорганизации с учетом военных нужд.

Говорит Хельмут Бергер — “Visconti” di Bruno di Villien. “Garzanti”, Milano, 1987

Стефано Ронкорони. Диалог с автором (с сокращениями) — Stefano Ronco-



roni. Il dialogo con l'autore. La caduta degli dei di Luchino Visconti. "Cappelli Editore", Bologna, 1969

К с. 140

...в масштабе истории преступления нацистов были страшнее и грандиознее, чем преступления фашистов...— Висконти имеет в виду разницу между итальянским и немецким фашизмом не столько в смысле политической доктрины, сколько в смысле реальных результатов их деятельности. Итальянские фашисты не ставили своей целью тотальное уничтожение рас неарийского происхождения, не прибегали к массовому уничтожению своих политических противников в концентрационных лагерях, и их внешнеполитические притязания с самого начала были куда скромнее.

...об итальянской «ночи длинных ножей»...— Речь идет о событии 25 июля 1943 года. В 10 часов вечера по радио было передано сообщение о том, что король принял отставку Бенито Муссолини и назначил на его место маршала Бадольо. Улицы городов Италии заполнились толпами людей, которые радостно приветствовали падение фашистского режима, громили помещения фашистских партий, срывали фашистские эмблемы, избивали фашистов.

...о республике Сало...— «Итальянская социальная республика», или республика Сало — марионеточный фашистский режим, установленный 23 сентября 1943 года в северной Италии (просуществовал сто дней), после ее оккупации немецкими войсками.

К с. 142

...немецкий режиссер Шлëндорф...— Речь идет о «Молодом Тёрлесе» (1966, премия ФИПРЕССИ НА МКФ в Канне) — первой полнометражной картине режиссера Фолькера Шлëндорфа (1939, ФРГ).

...Мы с Антониони, Пьювене и Пьетранджели уже написали сценарий...— Висконти имеет в виду сценарий «Процесс Марии Гарновской», написанный в начале 40-х годов. Фильм не состоялся: Висконти не смог сработаться с Изой Мирандой, женой продюсера Альфредо Гварини, которая по условиям контракта должна была исполнять главную роль. Микеланджело Антониони и Антонио Пьетранджели, знаменитые режиссеры, тогда были лишь начинающими кинематографистами, а Гвидо Пьювене (1907—1974), известный итальянский писатель и публицист, — начинающим литератором.

К с. 144

...представители прошлой Германии, Веймарской республики...— Буржуазно-демократическая республика существовала в Германии со вре-

мен принятия Веймарской конституции в 1919 году до установления фашистской диктатуры в 1933 году.

...смерть отца в семье Валастро или в семье Пафунди... — то есть в фильмах Висконти «Земля дрожит» и «Рокко и его братья».

К с. 147

...о самых негативных традициях немецкой культуры и их последствиях: пруссаки, Фихте, Гегель, Ницше... — Висконти имеет в виду пришедших к власти нацистов, провозгласивших своими «духовными отцами» и Фихте, и Гегеля, и Ницше, и других деятелей немецкой культуры недавнего прошлого, расцвет которой (немецкая классическая философия, романтизм) совпал с объединением Германии в конце XIX века. Именно объединение Германии под эгидой Пруссии — с характерными для ее государственного устройства казарменной муштрой, культом военной силы и беспрекословного подчинения — способствовало установлению в стране, спустя 50 лет, тоталитарного фашистского режима. Традиции немецкой классической философии использованы фашистскими идеологами в разработке их собственной политической доктрины. В частности, центральная для идеалистической философии идея всевластия субъекта обернулась у нацистов идеей сверхчеловека, уничтожения «неполноценных» людей и целых рас.

К с. 148

...он ницшеанец, потому что нацист... С таким же успехом можно сказать, что он вагнеровец или гегельянец... — Эта фраза перекликается с предыдущей. Нацисты возвели утилитарно понятую философию Ницше в прямое руководство к действию. Они официально провозгласили Гегеля величайшим немецким философом, а Вагнера — самым ярким национальным композитором. Авторитеты были нужны нацистам для обоснования их собственных доктрин, к тому же выбор имен не случаен: реакционные, пангерманистские, иррационалистические тенденции, присутствующие в произведениях этих авторов, послужили одним из источников фашистской идеологии.

К с. 154

...Одна из таких трагедий произошла недавно в семье Поланского... — 9 августа 1969 года жена американского режиссера Романа Поланского, актриса Шарон Тейт, была убита вместе с четырьмя гостями в своем доме бандой Мэнсона.

*Жан Люк Годар* (1930) — французский кинорежиссер, один из основоположников «новой волны» во французском кино.

...меня не убеждают фильмы *Кармело Бене*, *Фаэнца*, *Самтьери*... — *Кармело Бене* (1937), *Роберто Фаэнца* (1943), *Сальваторе Самтьери* (1942) — итальянские режиссеры, дебютировавшие во второй половине 60-х годов,

принадлежавшие к «кинематографу контестаации», крупнейшими представителями которого в Италии считаются Бернардо Бертолуччи, братья Тавиани, Марко Беллоккио, отчасти Пьер Паоло Пазолини.

*...а вот поколения режиссеров, предшествовавших нам, приняли, я уверен, «Пайзу», «Похитителей велосипедов», а может быть, и «Земля дрожит». Мы создали целое направление...— «Пайза» (1946) — фильм Р. Росселлини. «Похитители велосипедов» (1948) — фильм В. Де Сика, «Земля дрожит» (1948) — фильм Л. Висконти. Висконти имеет в виду неореализм, к которому и он принадлежал.*

### Людвиг

Лукино Висконти о «Людвиге» — газ. «La Stampa», 21.1, 1972

Литературный сценарий — Ludwig di Luchino Visconti. «Cappelli Editore», Bologna, 1973

К с. 159

*Людвиг II, Отто-Фридрих Вильгельм (1845—1886), король Баварский (1864—1886), сын короля Максимилиана II, унаследовал от своих предков расстроенную нервную систему. Страстно, до безумия, любил искусство. После восшествия на престол Людвиг увлекся музыкой и архитектурой, строил замки, оперный театр в Байройте для исполнения произведений Вагнера, которому он поклонялся. У Людвигу рано проявилась любовь к уединению, даже министры с трудом добивались его аудиенции, спектакли в театре разыгрывались для него одного. Превратив ночь в день, он одиноко жил в мире своих романтических фантазий, воображая себя то Людовиком XIV, то Лозэнгрином, то горным духом, то рыцарем Тристаном. Позднее его увлечение приняло опасные формы. В июне 1886 года комиссия из четырех психиатров, назначенных советом министров, признала его болезнь неизлечимой. Было назначено регентство. Несколько дней спустя (13 июня 1886 года) Людвиг во время прогулки то ли утопился, то ли случайно утонул вместе с сопровождавшим его доктором Гудденом в Штарнбергском озере.*

К с. 163

*Елизавета — кузина Людвигу, императрица Австрии, жена Франца Иосифа I (1830—1916), австрийского императора и короля Венгрии (с 1848 года), из династии Габсбургов, преобразовавшего в 1867 году австрийскую империю в двуединую Австро-Венгерскую монархию. История Елизаветы трагична: в 1898 году она была убита в Женеве итальянским анархистом Лукени. За год до гибели Елизаветы, в 1897 году, ее сын Рудольф, наследник Австро-Венгерского престола, покончил с собой, вместе со своей любовницей Марией Ветсера, в охотничьем домике замка Майерлинг.*

К с. 167

...и при этом не чувствую себя Зигфридом...— Элизавета намекает на то, что Людвиг в своих романтических фантазиях воображал себя тем или иным персонажем, героем германского эпоса, в том числе и Зигфридом. *Зигфрид* (исл. Сигурд) — центральный герой германо-скандинавского героического эпоса. По одной из версий, до свершения своих героических подвигов он жил в лесу, вдали от людей, воспитывался кузнецом-колдуном. Но и дальше он оставался героем трагически-одиноким, как бы предошущая тяготеющий над ним рок, что придает ему романтический ореол.

К с. 169

...Козима — вторая (после актрисы Минны Планер, 1817—1866) жена Р. Вагнера, внебрачная дочь Ференца Листа и графини Д'Агу. До супружества с Вагнером была замужем за Гансом фон Бюловом (1830—1894), известным дирижером, учеником Листа и другом Вагнера.

К с. 170

...постановка *Тристана*...— Имеется в виду опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (1854).

К с. 173

*Софья* — кузина Людвигу, его невеста, баварская принцесса, сестра императрицы Елизаветы Австрийской. По некоторым историческим источникам ее брак с Людвигом Баварским расстроился будто бы из-за того, что он застал ее в объятиях другого мужчины. Сама Софья объясняла этот факт галлюцинациями Людвигу и его отвращением к женщинам. Софья погибла в 1897 году, в Париже, во время пожара, помогая спасать детей.

К с. 178

...Что ты такой же, как твой дед. Что он разорил страну из-за Лолы Монте...— Имеется в виду Людвиг I, Карл-Август (1786—1868), король Баварский. Вступив на престол в 1825 году, он стремился превратить Мюнхен во «вторые Афины». Окружив себя художниками и архитекторами, занялся перестройкой зданий в греческом и римском стиле (известна постройка Валгаллы с бюстами великих людей Германии). Людвиг I сам писал стихи и прозу несколько вычурным, нарочито архаизированным языком. В 1846 году попал под влияние авантюристки, Лолы Монте (псевдоним ирландской танцовщицы Долорес Росаны Джилберт), которая не только разоряла казну, но и активно вмешивалась в политику. Было организовано так называемое «министерство Лолы» во главе с ее ставленником. Недовольство народа дерзким поведением фаворитки, революционные события 1848 года вынудили Людвигу I отказаться от престола в пользу сына Максимилиана II. Уехав в Италию, он продолжал покровительствовать людям искусства в качестве частного мецената.

К с. 186

*...Вагнер иностранец, был революционером...*— Вагнер сочувствовал революции 1848 года, был знаком с Бакуниным, участвовал в дрезденском народном восстании (3—9 мая 1849 года), в результате которого был изгнан король из Дрездена. Однако через несколько дней прусские войска разгромили восставших, временное правительство во главе с Бакуниным было арестовано, а Вагнер бежал в Швейцарию, где прожил до самой амнистии в 1860 году.

К с. 188

*...незадолго до нашего неудачного вступления в войну...*— В Австро-Прусской войне 1866 года Бавария выступила союзницей Австрии и была разбита пруссаками.

К с. 192

*Бисмарк, Отто фон Шёнхаузен (1815—1898)* — крупнейший государственный деятель и дипломат Германии XIX века, первый рейхсканцлер Германской империи (1871—1890), осуществивший объединение Германии на прусско-милитаристской основе.

К с. 195

*...Мы проиграли войну, Ваше величество...*— Имеется в виду заключительное в Австро-Прусской войне сражение при Садовой (Кёниггрец, 1866). После Австро-Прусской войны, завершившейся победой Пруссии и исключением Австрии из Германского Союза, был образован Северо-Германский Союз под главенством Пруссии, увеличившей свою территорию и усилившей свое влияние. Исход войны predetermined дальнейшую руководящую роль Пруссии в деле объединения Германии.

К с. 196

*...я рад, что это кончилось...*— Людвиг, всецело предававшийся своим эстетическим развлечениям, не проявляя в политических делах ни особой последовательности, ни особой активности, но очень дорожил своими королевскими правами и с недовольством относился к Пруссии, пытавшейся ущемлять права других германских государств. Романтически настроенный, он мечтал о единстве Германии, но ожидал его осуществления от Австрии. После поражения Австрии Людвиг обратился в горячего поклонника Бисмарка.

К с. 200

*...так же как в роду Гогенцоллернов...*— в 1415—1701 годах — династия бранденбургских курфюрстов; в 1701—1918 годы — прусских королей, а в 1871—1918 годы одновременно германских императоров. (Основные представители: Фридрих Вильгельм, Фридрих II, Вильгельм I, Вильгельм II.)

К с. 215

*...накануне новой войны — а она, по всей видимости, завершится установлением прусского могущества в Европе...* — Речь идет о франко-немецкой войне, начавшейся в июле 1870 года. Усиление Пруссии после Австро-Прусской войны и начавшееся под ее главенством объединение Германии стали тревожить Францию. В войне между Францией и Пруссией, во многом спровоцированной Бисмарком, Франция была разгромлена, и в Версале (январь, 1871) было провозглашено восстановление Германской империи во главе с Пруссией.

*...наша страна готовилась вступить в Союз, идею которого предложил Бисмарк...* — После Седанской битвы (1870), закончившейся поражением Франции, южногерманские государства начали переговоры с Пруссией о вступлении в Северо-Германский Союз.

К с. 217

*...Вы просите у будущего императора новой великой Германии разрешения войти в федерацию союзных государств...* — после поражения Австрии в Австро-Прусской войне в 1867 году был образован Северо-Германский Союз, а после разгрома Франции в декабре 1870 года к нему присоединились и южно-германские государства, провозгласив образование Германской империи.

После разгрома Франции Людвиг, предоставивший в этой войне войска Баварии в распоряжение Пруссии, первым в письме к немецким государям и вольным городам, предложил возведение Вильгельма I в сан императора единой Германии. Этот акт был подготовлен Бисмарком. Именно он предложил Людвигу II взять на себя инициативу восстановления империи и прислал ему из Версаля черновой набросок письма, которое и было разослано из Мюнхена всем немецким государям от лица Людвиг. В последовавших затем переговорах Людвиг сумел отстоять большую самостоятельность Баварии в Германской империи по сравнению с другими государствами, вошедшими в ее состав.

*...тогда и дядюшка Вильгельм ценил бы нас больше...* — Прусский король Вильгельм I, который в январе 1871 года был провозглашен германским императором.

Говорит Хельмут Бергер — “Visconti” di Bruno Villien. “Garzanti”, Milano, 1987

Энрико Медиоли. Людвиг, или Об одиночестве — Enrico Medioli. Ludwig o della solitudine — Ludwig di Luchino Visconti, “Cappelli Editore”, Bologna, 1973

К с. 248

...с замками Виттельсбахов...— королевский род, правивший в Баварии с 1180 по 1918 г.

К с. 249

...эта сцена, как и для Ричарда II в Помфрете, означает начало конца...— Ричард II (1367—1400), английский король (1377—1399), последний из династии Плантагенетов. До 1397 года управление страной при нем осуществлял совет феодальной знати. Установление единоличного правления Ричарда II вызвало мятеж феодалов и низложение короля, который был заключен в Помфрете (замок в Йоркшире) и там убит.

### Семейный портрет в интерьере

Лукино Висконти. Я рассказываю эти истории, как рассказал бы реквием— Luchino Visconti. Je raconte des histoires comme je racontrais requiem. Avant'scene", Paris, 1975, № 158

Литературный сценарий— Il Gruppo di famiglia in un interno di Luchino Visconti. "Cappelli Editore", 1975

Говорит Хельмут Бергер— "Il Mundo", 8.1.1976

Сегодня я снова обличаю. Интервью Лукино Висконти с Марией-Антоньеттой Маччиокки— Aujourd'hui encore, j'accuse— "Monde", 20.3.1975

К с. 337

«Фашист», или «Фашистский главарь» (1961)— фильм итальянского режиссера Лючиано Сальче.

К с. 338

Мауро Скоччимарро (1895—1972)— один из основателей ИКП в 1921 году. В 1926—1943 годы был в фашистской тюрьме и ссылке. В 1943—1945 годы— один из руководителей движения Сопротивления.

К с. 339

...когда мы погибли в тюрьмах, в пансионе «Яккарино»...— Висконти как антифашист, участник движения Сопротивления, попал в фашистский застенок, был приговорен к смерти и лишь чудом спасся.

Энрико Медиоли. Как и Ашенбах, он стал жертвой ошибки— Enrico Mediolio. Come Aschenbach e caduto in un inganno— Il gruppo di famiglia in un interno di Luchino Visconti. "Cappelli Editore", Bologna, 1975

К с. 341

*Ашенбах* — главный герой повести Т. Манна «Смерть в Венеции», экранизированной Висконти в 1971 году.

*Давос* — высокогорный туберкулезный санаторий в Швейцарии, место действия романа Т. Манна «Волшебная гора».

*Его соблазняла возможность воссоздать грандиозный Рим по Грегориусу...* — Грегориус, ставший папой римским, — главный герой романа Т. Манна «Избранник» (1950).

К с. 342

*...Висконти, отрываясь ненадолго от «Людвига», занимался постановкой какой-то оперы...* — Имеется в виду «Манон Леско» (1973).

К с. 343

*...Томас Манн, вежливо и с подобающими случаю извинениями выставленный в дверь, возвращается через окно, чтобы предложить в форме прустовской аллегории одну из своих самых душе раздирающих тем...* — Висконти в эти годы мечтал экранизировать «Волшебную гору» Т. Манна, «В поисках утраченного времени» М. Пруста. Влияние обоих авторов чувствуется в предпоследнем фильме режиссера, в его атмосфере: манновская тема смерти, как последнего приключения, воплощается в стилистике прустовских «поисков утраченного времени».

Костанцо Костантини. Последние встречи с Лукино Висконти. (Печатается с сокращениями) — Costanzo Costantini. L'ultimo Visconti. "Sugar co edizione", Milano, 1976

К с. 360

*«Любовница Грамши»* — рассказ Дж. Верги, который Висконти собирался экранизировать, будучи студентом Экспериментального киноцентра.

К с. 362

*...В конце концов все они превратились в эгионов Годара или скатились к порнокино...* — Висконти имеет в виду итальянских режиссеров, дебютировавших в середине 60-х годов и представляющих собой «кинематограф протеста», или «кинематограф контестации». Ко многим из них мастер несправедлив: Бертолуччи, Беллокио, Пазолини продолжали и в 70-е годы работать ярко и интересно. Достаточно вспомнить «Конформиста» (1970) Б. Бертолуччи, «Галилея» (1968) Л. Кавани, «Во имя отца» (1971) М. Беллокио или «Теорему» (1968) П. Пазолини.

*...особенно много упреждаетя Бертолуччи...* — Висконти, вероятно, имеет



в виду скандально на шумевшую ленту Б. Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972).

...*Сампьеро хитрит, раздевая Антонелли...*— В этой фразе Висконти прибег к каламбуру: в 1973 году Сампьеро поставил фильм «Хитрость» с Лаурой Антонелли в главной роли.

...*Беллоккио, как мне кажется, просто пропадает...*— Марко Беллоккио (1939) после сенсационных, программных для кинематографа контестации картин «Кулаки в кармане» (1965) и «Китай близко» (1967) в последующие годы снимает фильмы с большими промежутками и к тому же далекие по качеству от его первых лент.

К с. 363

*Франческо Рози* (1922) — известный итальянский кинорежиссер, постановщик социально-политических фильмов, таких, как «Руки над городом» (1962), «Дело Маттеи» (1972), «Сиятельные трупы» (1976), «Три брата» (1981) и др.

*Элио Петри* (1929—1982) — итальянский режиссер, работавший в жанрах политического кино, автор фильмов «Каждому свое» (1967), «Дело гражданина вне подозрений» (1970), «Рабочий класс идет в рай» (1971) и др.

*Лилиана Кавани* (1936) — итальянский режиссер, создатель фильмов «Галилей» (1968), «Ночной портье» (1974), «Кожа» (1980) и других, близких по жанру к сатирической аллегории и притче.

*Франко Дзеффирелли* (1923) — итальянский режиссер, художник, работал у Висконти как актер, ассистент режиссера, художник. Постановщик драматических и оперных спектаклей в Италии и за рубежом, режиссер фильмов «Укрощение строптивой» (1967), «Ромео и Джульетта» (1968), «Брат Солнце, сестра Луна» (1972), «Травиата» (1982) и др.

К с. 365

...*поскольку напомнило им об Алжире...*— то есть о национально-освободительной борьбе Алжира за свою независимость (1954—1962): с 1830 года Алжир был колонией Франции.

К с. 371

«*Ноктюрн*» (1921) — автобиографическое сочинение Д'Аннунцио в жанре лирической прозы.

«*Мертвый город*» (1898) — драма Д'Аннунцио, главный герой которой поэт-нищиеанец.

*Лилла Бриньоне* (1913) — итальянская актриса театра и кино.

*Джорджо Альбертацци* (1925) — актер театра, кино, ТВ, режиссер.

*Анна Проклемер* (1923) — театральная актриса, постоянная партнерша

Дж. Альбертацци.

«*Дочь Йорико*» (1904) — пьеса Д'Аннунцио, овеянная духом народных поверий и легенд.

«*Наслаждение*» (1889), «*Триумф смерти*» (1894) — роман Д'Аннунцио из цикла о Розе, главным героем которых является «сверхчеловек».

*Джузеппе Антонио Борджезе* (1882—1952) — итальянский писатель, литературовед, специалист по немецкой литературе и эстетике, автор книги «Д'Аннунцио» (1909).

Лукино Висконти. Мой Театр (фрагменты) — Luchino Visconti. Il mio teatro. “Cappelli Editore”, Bologna, 1979

К с. 379

«*Одескальки*», «*Никодем*» — итальянские театральные труппы 20—30-х годов. Труппа Никодем известна также как труппа «Никодем—Чимарра—Вергани», по именам двух других известных итальянских актеров: Луиджи Чимарры и Веры Вергани.

*Либеро Солароли* — историк и теоретик кино, прогрессивный общественный деятель. Сыграл заметную роль в становлении реалистического итальянского киноискусства, один из первых теоретиков неореализма.

К с. 381

*Этторе Джаннини* (1912) — режиссер драматического и музыкального театра, сценарист, кинорежиссер.

*Орацио Коста* (1914) — итальянский театральный режиссер.

К с. 383

*Вест-Энд* — западная, аристократическая часть Лондона.

К с. 387

*Джон Гилгуд* (Джон Артур, 1904) — английский актер, режиссер. С 1921 года работал в театре «Олд Вик», с 1963 — в Национальном театре Великобритании. Сочетает традиционное английское сценическое искусство с системой Станиславского.

О. Боброва

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

### Режиссерские работы

- 1942 Одержимость (Ossessione)  
*Производство:* Либерио Солароли для I.C.I. *Сценарий:* Лукино Висконти, Марио Аликаты, Джузеппе Де Сантиса по роману Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». *Операторы:* Альдо Тонти, Доменико Скала. *Художник:* Джино Франци. *Композитор:* Джузеппе Розати. *В ролях:* Клара Каламаи (Джованна Брагана), Массимо Джиротти (Джино Коста), Хуан де Ланда (Джузеппе Брагана), Элио Маркуццо («Испанец») и др. *Длительность:* 140 мин. *Метраж:* 3923 м. *Съемки:* 15 июня—10 ноября 1942 г. (Феррара, Анкона, Комаккьо). *Премьера:* Италия, Феррара, 17 мая 1943 г.
- 1945 Дни славы (Giorni di Gloria)  
*Производство:* Фульвио Риччи для «Титанус». *Руководитель постановки:* Марио Серандреи. *Операторы:* Массимо Терцано, Джованни Пуччи, Джанни Ди Венанцо и др. *Дикторский текст:* Умберто Барбаро, Умберто Калоссо. *Премьера:* Рим, октябрь 1945 г.
- 1948 Земля дрожит (La Terra Trema)  
*Производство:* Сальво Д'Анджело для «Универсалия». *Ассистенты режиссера:* Франческо Рози и Франко Дзеффирелли. *Сценарий:* Лукино Висконти по роману Джованни Верга «Семья Малаволья». *Дикторский текст:* Лукино Висконти, Антонио Пьетранджели (в исполнении Марио Пизу). *Оператор:* Дж. Р. Альдо. *Подбор музыкального сопровождения:* Лукино Висконти, Вилли Ферреро. *В ролях* (жители деревни Аччи Трецца): Антонио Арчидиаконо (Нтони), Джузеппе Арчидиаконо (Кола), Антонио Микале (Ванни), Сальваторе Викари (Альфио), Неллучча Джаммона (Мара), Аньезе Джаммона (Лючия), Мария Микале (мать), Кончеттина Мирабелла (Лия), Лоренцо Валастро (Лоренцо), Раймондо Валастро (Раймондо) и др. *Продолжительность:* 160 мин. *Метраж:* 4523 м. *Съемки:* 13 ноября 1947 г.—15 мая 1948 г. (Аччи Трецца в Катании). *Премьера:* Венецианский фестиваль 1 сентября 1948 г.
- 1951 Заметки о происшествии (Appunti su un Fatto di Cronaca)

*Производство:* Марко Феррери, Риккардо Гионе. *Дикторский текст:* Васко Пратолини (в исполнении Джорджо Де Лулло). *Композитор:* Франко Маннино. *Съемки:* 1951. *Премьера:* Париж, январь 1953 г.

Самая красивая (Bellissima)

*Производство:* Сальво д'Анджело для «Беллиссима фильм». *Ассистенты режиссера:* Франческо Рози и Франко Дзеффирелли. *Сюжет:* Чезаре Дзаваттини. *Сценарий:* Сузо Чекки Д'Амико, Франческо Рози, Лукино Висконти. *Операторы:* Пьеро Порталупи, Поль Рональд. *Художник:* Джанни Полидори. *Композитор:* Франко Маннино (обработка мотивов из оперы Доницетти «Любовный напиток»). *В ролях:* Анна Маньяни (Магдалена Чеккони), Вальтер Кьяри (Альберто Анновацци), Тина Апицелла (Мария Чеккони), Гастоне Ренцелли (Спартако Чеккони), Текла Скарано (бывшая актриса), Алессандро Блазетти, Марио Кьяри (играют самих себя) и др. *Продолжительность:* 113 мин. *Метраж:* 3162 м. *Съемки:* лето 1951. *Премьера:* Рим, 28 декабря 1951 г.

1953 Мы — женщины (Siamo Donne)

Эпизод «Анна Маньяни»

*Продюсер:* Альфредо Гварини для «Титанус», «Фильм Костеллационе». *Ассистент режиссера:* Ф. Мазелли. *Сюжет:* Чезаре Дзаваттини. *Сценарий:* Сузо Чеки Д'Амико и Чезаре Дзаваттини. *Оператор:* Габбор Погани. *Композитор:* Алессандро Чиконьини. *В ролях:* Анна Маньяни (играет сама себя). *Продолжительность:* 18 мин. *Метраж:* 2764 м. *Съемки:* 1953, «Титанус». *Премьера:* Рим, октябрь 1953 г.

1954 Чувство (Senso)

*Производство:* Ренато Гвалино для «Люкс Фильм». *Сценарий:* Лукино Висконти, Сузо Чекки Д'Амико по одноименному рассказу Камилло Бойто (при участии Карло Альянелло, Джорджо Бассани и Джорджо Просперо. *Участие в написании диалогов:* Теннесси Уильямс, Поль Боулс). *Оператор:* Дж. Р. Альдо и Роберт Краскер. *Художник:* Оттавио Скотти. *Композитор:* Брукнер (Седьмая симфония ми мажор). *В ролях:* Алида Валли (Ливия Серпьеро), Фарли Грейнджер (Франц Малер), Массимо Джиротти (Роберто Уссони), Рина Морелли (Лаура), Марчелла Мариани (Клара). *Продолжительность:* 115 мин. *Метраж:* 3250 м. *Съемки:* 29 августа 1953 — февраль 1954 г. «Скалера» в Венеции, «Титанус» в Риме, окрестности Вероны и Венеции. *Премьера:* Венецианский фестиваль, 3 сентября 1954 г.

1957 Белые ночи (Le Notti Bianche)

*Производство:* Франко Кристалди и Жан-Поль Жильбер для «Ви-

- дес», Рим и «Интермондиаль Фильм», Париж. *Сценарий*: Сузо Чекки Д'Амико, Лукино Висконти по одноименной повести Ф. М. Достоевского. *Оператор*: Джузеппе Ротунно. *Художники*: Марио Кьери, Марио Гарбулья. *Композитор*: Нино Рота. *В ролях*: Мария Шелл (Наталия), Марчелло Мastroянни (Марио), Жан Марс (Джулиано), Клара Каламаи (проститутка) и др. *Продолжительность*: 107 мин. *Съемки*: 21 января—20 марта 1957 г., «Чинечитта». *Премьера*: Венецианский фестиваль, 6 сентября 1957 г.
- 1960 Рокко и его братья (Rocco e i suoi Fratelli)  
*Производство*: Гоффредо Ломбардо для «Титанус», Рим и «Фильм Марсо», Париж. *Сюжет*: Лукино Висконти, Васко Пратолини и Сузо Чекки Д'Амико (по мотивам книги Джованни Тестори «Мост через Гизольфу»). *Сценарий*: Лукино Висконти, Сузо Чекки Д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоца, Энрико Медиоли. *Оператор*: Джузеппе Ротунно. *Художник*: Марио Гарбулья. *Композитор*: Нино Рота. *В ролях*: Ален Делон (Рокко Паронди), Ренато Сальваторе (Симоне), Анни Жирардо (Надя), Катина Паксину (Розария), Паоло Стоппа (Чекки), Сюзи Делэр (Луиза), Клаудия Кардинале (Джинетта), Спирос Фокас (Винченцо), Алессандро Панаро (Франка), Макс Картье (Чиро), Коррадо Пани (Иво), Рокко Видолацци (Лука). *Продолжительность*: 180 мин. *Метраж*: 4973 м. *Съемки*: 22 февраля—4 июня 1960 г. (окрестности Милана, озеро Фольяно, в интерьере студии «Титанус», Рим). *Премьера*: Венецианский фестиваль, 6 сентября 1960 г.
- 1962 Работа (Il Lavoro)  
 Эпизод в фильме «Боккаччо-70»  
*Производство*: Карло Понти и Антонио Черви для «Конкордия кинематографика» — «Чинериц», Рим и «Франсинекс» — «Грэй Филмз», Париж. *Сюжет*: Чезаре Дзаваттини по мотивам рассказа Ги де Мопассана «У постели». *Сценарий*: Сузо Чекки Д'Амико и Лукино Висконти. *Оператор*: Джузеппе Ротунно. *Художник*: Марио Гарбулья. *Композитор*: Нино Рота. *В ролях*: Роми Шнайдер (Пупе), Томас Милиан (граф Оттавио), Ромоло Валли и Паоло Стоппа (адвокаты). *Съемки*: август—сентябрь 1961 г. *Премьера*: Милан, март 1962 г.
- 1963 Леопард (Il Gattopardo)  
*Производство*: Гоффредо Ломбардо для «Титанус», Рим и «Патэ Синема», Париж. *Сюжет*: по одноименному роману Джузеппе Томази ди Лампедузы. *Сценарий*: Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоца и Лукино Висконти. *Оператор*: Джузеппе Ротунно. *Художник*: Марио Гарбулья.

- Композитор:* Нино Рота (неисполнявшийся вальс Верди). *В ролях:* Берг Ланкастер (князь Фабрицио ди Салина), Алэн Делон (Танкреди), Клаудия Кардинале (Анджелика Седара), Паола Стоппа (дон Клоджеро Седара), Рина Морелли (княгиня Салина), Серж Реджани (дон Чиччио Тумео) и др. *Продолжительность:* 205 мин. *Метраж:* 5482 м. *Съемки:* 14 марта — до рождества 1962 г. (Сицилия и окрестности Рима). *Премьера:* Рим, 27 марта 1963 г.
- 1965 Туманные звезды Большой Медведицы (Vaghe Stelle dell'Orsa)  
*Производство:* Франко Кристальди для «Видес». *Сюжет и сценарий:* Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли, Лукино Висконти. *Оператор:* Армандо Наннуцци. *Художник:* Марио Гарбулья. *Композитор:* Сезар Франк (Прелюдия, хорал и fuga). *В ролях:* Клаудия Кардинале (Сандра), Жан Сорель (Джанни), Мари Бель (мать), Майкл Крэг (Эндрью) и др. *Продолжительность:* 100 мин. *Метраж:* 2878 м. *Съемки:* 26 августа — 17 октября 1964 г. (Вольтерра). *Премьера:* Венецианский фестиваль, 3 сентября 1965 г.
- 1966 Ведьма, сожженная заживо (La Strega Bruciata Viva)  
*Эпизод в фильме «Ведьмы»*  
*Производство:* Дино Де Лаурентис для «Дино Де Лаурентис кинематографика», Рим и «Ла Продюксьон Артист Ассосье», Париж. *Сюжет и сценарий:* Джузеппе Патрони Гриффи (при участии Чезаре Дзаваттини). *Оператор:* Джузеппе Ротунно. *Художники:* Марио Гарбулья, Пьетро Полетто. *Композитор:* Пьеро Пиччони. *В ролях:* Сильвана Мангано (Глория), Анни Жирардо (Валерия), Франсиско Рабаль (муж Валерии), Массимо Джиротти (спортсмен), Клара Каламаи (бывшая актриса). *Продолжительность:* 37 мин. *Метраж:* 3050 м. *Съемки:* 1966 г. *Премьера:* Рим, 23 февраля 1967 г.
- 1967 Посторонний (Lo Straniero)  
*Производство:* «Дино Де Лаурентис» и «Растрер Фильм», Рим, «Марианн», Париж, «Казба», Алжир. *Сюжет:* по одноименному роману Альбера Камю. *Сценарий:* Сузо Чекки Д'Амико, Лукино Висконти, Жорж Коншон (при участии Эммануэля Роблеса). *Оператор:* Джузеппе Ротунно. *Художник:* Марио Гарбулья. *Композитор:* Пьеро Пиччони. *В ролях:* Марчелло Мастроянни (Мерсо), Анна Карина (Мари Кардона), Жорж Вильсон (следователь), Бернар Блие (адвокат), Жорж Жере (Раймон) и др. *Продолжительность:* 110 мин. *Метраж:* 3103 м. *Съемки:* март—май, 1967 г. (окрестности Алжира и Гаэта). *Премьера:* Венеция, сентябрь 1967 г.
- 1969 Гибель богов (La Caduta Degli Dei)  
*Производство:* Альфредо Леви, Эвер Хаггиаг для «Президенс

- Фильм», Цюрих, «Пегасо» и «Италоледжи», Рим, и «Эйхберг Фильм», Мюнхен. *Сюжет и сценарий*: Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти. *Операторы*: Армандо Наннуцци, Паскуалино Де Сантис. *Художник*: Паскуале Романо. *Композитор*: Морис Жарр. *В ролях*: Ингрид Тулин (Софи фон Эссенбек), Дирк Богард (Фридрих Брукман), Хельмут Бергер (Мартин фон Эссенбек), Хельмут Грим (Ашенбах), Шарлотта Рэмплинг (Элизабет Тальман), Умберто Орсини (Герберт Тальман), Рене Кольдехофф (Константин фон Эссенбек), Альбрехт Шёнхальс (Иоахим фон Эссенбек), Рено Верлэ (Гюнтер) и др. *Продолжительность*: 150 мин. *Метраж*: 4296 м. *Съемки*: июль—сентябрь, 1968 г. (Бавария, сталелитейные заводы Терни, Чинечитта). *Премьера*: Рим, 16 сентября 1969 г.
- 1971 Смерть в Венеции (Morte a Venezia)  
*Производство*: «Альфа чинематографика», Рим, и «Эдиссон синематографик франсез», Париж. *Сценарий*: Лукино Висконти, Никола Бадалукко (по одноименному рассказу Томаса Манна). *Оператор*: Паскуалино Де Сантис. *Художник*: Фердинандо Скафьотти. *Композитор*: Густав Малер (фрагменты Третьей и Пятой симфоний). *В ролях*: Дирк Богард (Густав фон Ашенбах), Бьёрн Андерсен (Тадзио), Сильвана Мангано (мать Тадзио), Ромоло Валли (директор отеля), Нора Риччи (гувернантка) и др. *Продолжительность*: 135 мин. *Метраж*: 3688 м. *Съемки*: апрель—август, 1970 г. (Венеция, Триест, Швейцария). *Премьера*: Лондон, 1 марта 1971 г.
- 1973 Людвиг (Ludwig)  
*Производство*: Уго Санталючия для «Мега Фильм», Рим, «Синетель», Париж, «Дитер Гайслер фильмпродукцион» и «Дивина Фильм», Мюнхен. *Сюжет и сценарий*: Лукино Висконти и Энрико Медиоли (при участии Сузо Чекки Д'Амико). *Оператор*: Армандо Наннуцци. *Художники*: Марио Кьяри, Марио Шиши. *Композиторы*: Шуман, Вагнер и Оффенбах. *В ролях*: Хельмут Бергер (Людвиг), Роми Шнайдер (Елизавета Австрийская), Тревор Ховард (Рихард Вагнер), Сильвана Мангано (Козима фон Бюлов), Герт Фрёбе (отец Хоффман), Хельмут Грим (Дуркхейм), Умберто Орсини (Гольштейн), Изабелла Телезинска (королева-мать), Джон Маулдер-Браун (принц Отто), Соня Петрова (Софья), Фолкер Бонет (Йозеф Кайнци), Хайнц Моог (профессор Гудден) и др. *Продолжительность*: 245 мин. *Метраж*: 5170 м. *Съемки*: 31 января — 15 июня 1972 г. *Премьера*: Бонн, 18 января 1973 г.
- 1974 Семейный портрет в интерьере (Gruppo di Famiglia in un Interno)  
*Производство*: Джованни Бертолуччи для «Рускони Фильм», Рим и «Гомон Интернациональ», Париж. *Сюжет и сценарий*: Энрико Ме-

диоли, Сузо Чекки Д'Амико, Лукино Висконти. *Оператор*: Паскуалино Де Сантис. *Художник*: Марио Гарбулья. *Композитор*: Франко Маннино (использованы фрагменты произведений Моцарта). *В ролях*: Берт Ланкастер (Профессор), Хельмут Бергер (Конрад), Сильвана Мангано (Бьянка Брумонт), Клаудия Марзани (Лиетта), Стефано Патрици (Стефано), Клаудия Кардинале (жена Профессора), Доменик Санда (мать Профессора). *Продолжительность*: 120 мин. *Метраж*: 3330 м. *Съемки*: 8 апреля — 15 июля 1974 г., Рим. *Премьера*: Рим, 19 декабря 1974 г.

- 1976 Невинный (L'innocente)  
*Производство*: Джованни Бертолуччи для «Риццоли Фильм», Рим, «Ле Фильм Жак Летъенн», Париж, Societe Imp. Ex. Si, Ницца, «Франкориц», Париж. *Сценарий*: Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли, Лукино Висконти по одноименному роману Габриэле Д'Аннунцио. *Оператор*: Паскуалино Де Сантис. *Художник*: Марио Гарбулья. *Композитор*: Франко Маннино (использованы фрагменты произведений Глюка, Моцарта, Шопена, Листа). *В ролях*: Джанкарло Джаннини (Туллио Эрмил), Лаура Антонелли (Джулиана), Дженнифер О'Нил (Тереза Раффо), Рина Морелли (мать Туллио), Массимо Джиротти (граф Стефано Эгано) и др. *Продолжительность*: 130 мин. *Метраж*: 3543 м. *Съемки*: 1975 г., Рим. *Премьера*: Каннский кинофестиваль, 15 мая 1976 г.

Театральные постановки

Драматические спектакли

- 1945 Ужасные родители (Les parents terribles) Жана Кокто  
 Пятая колонна (The Fifth Column) Эрнеста Хемингуэя  
 Пишущая машинка (La Machine à Ecrire) Жана Кокто  
 Антигона (Antigone) Жана Ануя  
 За закрытой дверью (Huis Clos) Жана Поля Сартра  
 Адам (Adam) Марселя Ашара  
 Табачная дорога (Товассо Road) Эрнеста Колдуэлла
- 1946 Женитьба Фигаро (Le Mariage de Figaro) П. О. Карона де Бомарше  
 Преступление и наказание (Гастон Бати по Ф. М. Достоевскому)  
 Стекланный зверинец (The Glass Menagerie) Теннесси Уильямса
- 1947 Эвридика (Eurydice) Жана Ануя
- 1948 Розалинда, или Как вам это понравится (As You Like it)  
 У. Шекспира



- 1949 Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire) Теннесси Уильямса  
Орест (Oreste) Витторио Альфьери  
Троил и Крессиды (Troilus and Cressida) У. Шекспира
- 1951 Смерть коммивояжера (Death of a Salesman) Артура Миллера  
Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire) Теннесси Уильямса  
Соблазнитель (Il Seduttore) Диэго Фаббри
- 1952 Трактирщица (La Locandiera) Карло Гольдони  
Три сестры А. П. Чехова
- 1953 О вреде табака А. П. Чехова  
Медея (Medea) Еврипида
- 1954 Подобно листьям (Come Le Foglie) Джузеппе Джакоза
- 1955 Салемские колдуньи (The Crucible) Артура Миллера  
Дядя Ваня А. П. Чехова
- 1957 Фрёкен Юлия (Fröken Julie) Августа Стриндберга  
Купец из Смирны (L'Impresario delle Smirne) Карло Гольдони
- 1958 Вид с моста (A View from the Bridge) Артура Миллера  
Образы времен Элеоноры Дузе (Immagini e Tempi di Eleonora Duse). Мемориальный вечер по сценарию Джерардо Гверрьери  
Взгляни на дом свой, ангел (Look Homeward, Angel) Кэти Фрингс по Томасу Вулфу  
Двое на качелях (Two for the Seesaw) Уильяма Гибсона  
Мальчики миссис Джигбонс (Mrs. Gibbons Boys) Уилла Гликмана,  
Джозефа Стайна
- 1959 Дети театра (Figli d'arte) Диэго Фаббри
- 1960 Ариальда (L'arialda) Джованни Тестори
- 1961 Как жаль ее развратницей назвать (Dommage q'elle soit une p...) Джона Форда
- 1963 Тринадцатое дерево (Le Treizième Arbre) Андре Жида
- 1965 После грехопадения (After the Fall) Артура Миллера  
Вишневый сад А. П. Чехова
- 1967 Эгмонт (Egmont) Иоганна Вольфганга Гёте, музыка Бетховена  
Монахиня из Монцы (La Monaca di Monza) Джованни Тестори

- 1969    Объявление (L'inserzione) Наталии Гинзбург
- 1973    Старые времена (Old Times) Гарольда Пинтера
- Оперы
- 1954    Весталка (La Vestale) Гаспаре Спонтини
- 1955    Сомнамбула (La Sonnambula) Винченцо Беллини  
Травиата (La Traviata) Джузеппе Верди
- 1957    Анна Болейн (Anna Bolena) Гаэтано Доницетти  
Ифигения в Тавриде (Ifigenia in Tauride) Кристофа Виллибальда  
Глюка
- 1958    Дон Карлос (Don Carlos) Джузеппе Верди  
Макбет (Macbeth) Джузеппе Верди
- 1959    Герцог Альба (Il Duca D'Alba) Гаэтано Доницетти
- 1961    Саломея (Salome) Рихарда Штрауса
- 1963    Дьявол в саду (Il Diavolo in Giardino) Франко Маннини  
Травиата (La Traviata) Джузеппе Верди
- 1964    Свадьба Фигаро (Le Nozzi di Figaro) Вольфганга Амадея Моцарта  
Трубадур (Il Trovatore) Джузеппе Верди
- 1965    Дон Карлос (Don Carlos) Джузеппе Верди
- 1966    Фальстаф (Falstaff) Джузеппе Верди  
Кавалер Розы (Der Rosenkavalier) Рихарда Штрауса
- 1967    Травиата (La Traviata) Джузеппе Верди
- 1969    Симон Бокканегра (Simon Boccanegra) Джузеппе Верди
- 1973    Манон Леско (Manon Lescaut) Джакомо Пуччини
- Балеты
- 1956    Марио и волшебник (Mario e il Mago) Франко Маннини, по рас-  
сказу Томаса Манна

- 1957 Танцевальный марафон (Maratona di Danza) Ханса Вернера Хенце
- Другие работы
- 1936 Художник по костюмам и ассистент в фильме Ж. Ренуара «Загородная прогулка» (Partie de Campagne)  
Театральная постановка «Доброта человеческая» (Carita Mondana) Джаннино Антона Траверси  
Театральная постановка «Сладкий алоэ» (Sweet Aloes) Дж. Мэллори
- 1940 Участие в написании сценария и в качестве помощника режиссера в фильме Ж. Ренуара и Карла Коха «Тоска» (La Tosca)
- 1954 Консультант при постановке ревью «Фестиваль» (Festifal), осуществленного Аджо, Цкарпелли, Верде и Вергани

*О. Боброва*



## СОДЕРЖАНИЕ

Лукино Висконти вчера и сегодня. <i>В. Божович</i> . . . . .	5
ГИБЕЛЬ БОГОВ . . . . .	23
Лукино Висконти о «Гибели богов». <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	24
Н. Бадалукко, Э. Медиоли, Л. Висконти. Синописис. <i>Перевод</i> <i>О. Бобровой</i> . . . . .	25
Литературный сценарий. <i>Перевод Л. Аловой</i> . . . . .	58
* Говорит Хельмут Бергер. <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	138
С. Ронкорони. Диалог с автором. <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	139
ЛЮДВИГ. . . . .	157
Лукино Висконти о «Людвиге». <i>Перевод Л. Аловой</i> . . . . .	158
* Литературный сценарий. <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	159
Говорит Хельмут Бергер. <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	247
Э. Медиоли. Людвиг, или Об одиночестве. <i>Перевод О. Бобро-</i> <i>вой</i> . . . . .	248
СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ . . . . .	251
* Лукино Висконти. Я рассказываю эти истории, как расска- зал бы Реквием. <i>Перевод Г. Кремнева</i> . . . . .	252
* Литературный сценарий. <i>Перевод Э. Двин</i> . . . . .	255
* Говорит Хельмут Бергер. <i>Перевод О. Бобровой</i> . . . . .	336
* Сегодня я снова обличаю. (Интервью Лукино Висконти с М.-А. Маччиокки.) <i>Перевод Г. Кремнева</i> . . . . .	337
* Э. Медиоли. Как и Ашенбах, он стал жертвой ошибки. <i>Перевод Э. Двин</i> . . . . .	341
* К. Костантини. Последние встречи с Лукино Висконти. <i>Перевод</i> <i>Л. Аловой</i> . . . . .	345
* МОЙ ТЕАТР. <i>Перевод Э. Двин</i> . . . . .	375
Комментарий. <i>О. Боброва</i> . . . . .	423
Фильмография. <i>О. Боброва</i> . . . . .	435

---

<sup>1</sup> \* отмечены статьи, написанные после 23 мая 1973 г.

Редактор *З. В. Федотова*  
Художник *В. И. Харламов*  
Художественный редактор *А. Н. Алтунин*  
Технический редактор *С. Ф. Сизова*  
Корректор *Е. В. Рудницкая*

ИБ № 5417

Сдано в набор 29.08.89. Подписано в печать 24.07.90. Формат 84 × 108/32. Бумага офсетная. Гарнитура баскервиль. Печать офсетная. Условн. печ. л. 23,52 + 3,36 вкл. Усл. кр.-отг. 51,03. Уч.-изд. л. 33,08. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1134. Цена 5 р. Изд. № 6198.

Издательство «Радуга» В/О «Совэкспорткнига» Государственного комитета СССР по печати.

119859, Москва, ГСП-3, Зубовский бульвар, 17.

Можайский полиграфкомбинат В/О «Совэкспорткнига» Государственного комитета СССР по печати.

143200, Можайск, ул. Мира, 93.



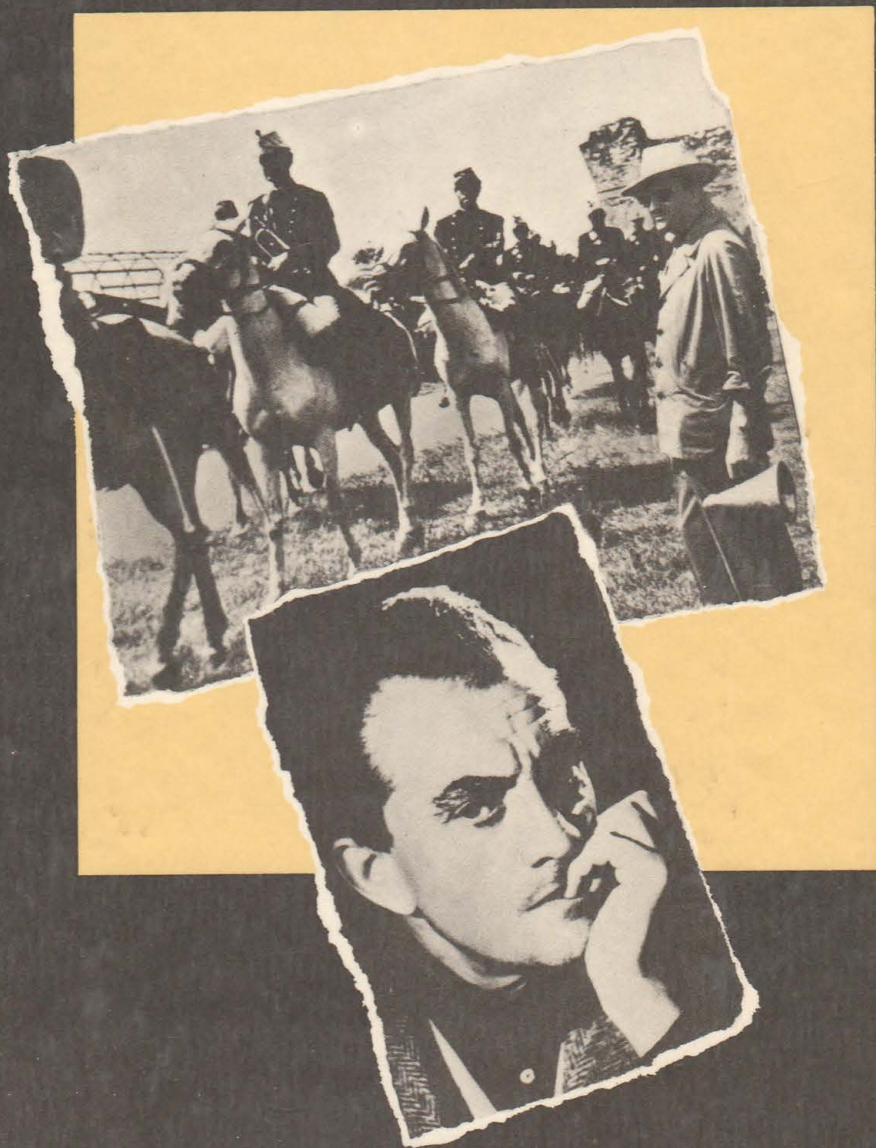






5 руб.

# ВИСКОНТИ О ВИСКОНТИ



«Радуга»