

ФЕЛЛИНИ

О ФЕЛЛИНИ

*Интервью.  
Сценарии*

8½

РИМ

ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД



«Рагуга»

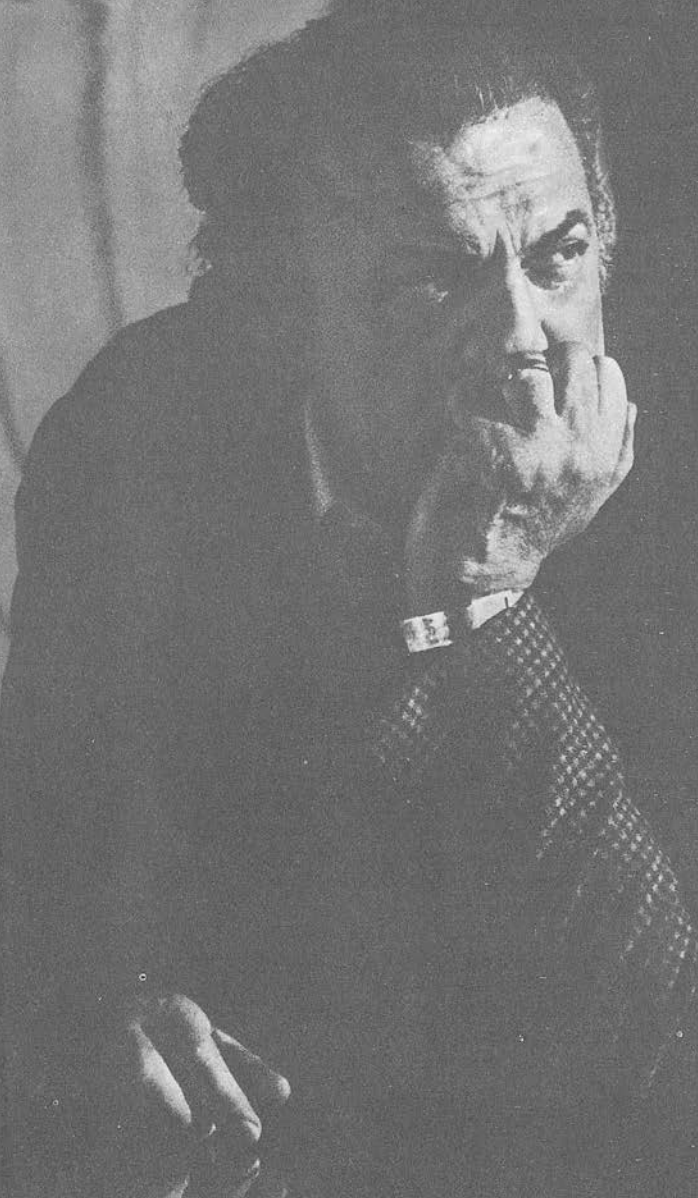






**Феллини  
пнпгггф о**

ИНТЕРВЬЮ  
ФЕЛЛИНИ



# О Феллини

8½

РИМ

ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

*Интервью  
Сценарии*

*Перевод  
с итальянского*



Москва  
«Рагуга»  
1988

ББК 85. 374 (3)  
Ф 37

Послесловие *Громова Е. С.*

Комментарии *Богемского Г. Д., Бобровой О. Б.*

Редактор *Козловский Ю. А.*

Художник *Харламов В. И.*

- © Послесловие, состав, комментарий, перевод на русский язык издательство «Радуга», 1988
- © «Интервью о кино». Gius. Laterza and Figli. Bari/Roma, rappr. by Eulama, Rome, 1983
- © Раздел «Джинджер и Фред» Diogenes Verlag AG Zürich, 1986; рисунки Ф. Феллини

4910020000—351  
Ф ~~030(01)—88~~ 93—88

ISBN 5-05-002304-1



Феллини  
интервью



# ИНТЕРВЬЮ О КИНО

*(Беседа Федерико Феллини с Джованни Грацини)*



— Тебе перевалило за шестьдесят. Как ты относишься к надвигающейся старости?

— Да, мне шестьдесят четыре. Я часто это твержу, чтобы убедить себя, а потом словно прислушиваюсь, обратив слух внутрь, чтобы почувствовать, что изменилось во мне, что заржавело, износилось, одним словом, что ощущает и что думает человек, которому стукнуло шестьдесят четыре года. Когда я только переехал в Рим и жил в одном пансионе, у меня был сосед — римский служащий лет сорока, который изо всех сил молодился: он вечно торчал у парикмахера, клал на лицо горячие компрессы, разные маски, а по воскресеньям целый день валялся в постели и к вечеру засыпал с двумя ломтиками сырого мяса на щеках, державшимися при помощи резинок. По утрам я часто наблюдал, как он, выходя из своей комнаты в халате, прикрывает за собой дверь и несколько минут стоит неподвижно, не отпуская ручку, а потом вдруг резко вновь распахивает дверь и просовывает в щель голову. Заинтригованный, я как-то утром спросил у него, зачем он это делает. Ему, по-видимому, не хотелось отвечать, но в конце концов, твердо выдержав мой взгляд, он сказал, что старается как можно быстрее просунуть голову в комнату, подержав некоторое время дверь закрытой, для того, чтобы посмотреть, пахнет ли в комнате старостью. Медленно приоткрывая дверь, он предложил мне тоже проэкспериментировать: «Понюхайте, вы ощущаете запах старости?»

С некоторых пор, выходя из своей спальни, я всегда вспоминаю этого типа и пару раз тоже попробовал резко распахнуть дверь комнаты, из которой только что вышел, чтобы с бьющимся от волнения сердцем втянуть носом воздух.

«Старость,— говорит Симона де Бовуар,— хватает тебя неожиданно». Это сущая правда. Еще только позавчера я всегда был самым молодым в любой компании, в любом коллективе, в любом застолье. Как, черт побери, могло случиться, что за какие-то несколько часов, за один день, ну, пусть даже неделю я внезапно состарился? А ведь мне кажется, что я ни капельки не изменился. Ну, быть может, иногда бессонница, порой немного подводит память, чуть меньше сил для общения с людьми, из-за чего часов после пяти дня мне приходится отказываться от встреч и развлечений, которые я наметил с утра.

Если бы мне как режиссеру понадобилось правдоподобно показать на экране шестидесятичетырехлетнего человека, то я посоветовал бы актеру ходить слегка ссутулившись, время от времени покашливать, прищуриваться, когда надо что-то рассмотреть, и подносить к уху дрожашую ладонь — так мы делали с Флайяно лет тридцать назад, когда забавлялись и паясничали,

изображая древних стариков в богадельне. «Сестрица! — зывал Флайяно, суча ногами. — Я наделал в штаны!» Рассерженную монахиню-немку играл я — она прибежала с ведром воды и огромной щеткой и мыла его, как грязнулю-слоненка. Потом еще у нас была сценка, в которой два старичка в сквере, исходя слюной, глазают на девушек, но уже позабыли, что с ними делать. Смотревший на нас Пинелли смеялся, но не слишком искренне, поскольку был чуточку постарше нас.

Но почему, собственно говоря, мы начали интервью с такого вопроса?

— В этой серии книг уже вышли интервью политических деятелей, писателей, философов, ученых. Ты — первый кинематографист; как ты себя чувствуешь в такой компании?

— Несколько не на своем месте. Недоверчивым, не слишком убежденным, даже рискую показаться лицемером, прикидывающимся скромником. Наверно, я не очень изменился с тех пор, когда мне было семнадцать лет и я взирал на жизнь с любопытством — заинтересованным, но безответственным, изо дня в день откладывая на завтра, быть может, более серьезное и сознательное к ней отношение.

Мне кажется, и сейчас, как ни стыдно в этом признаться, я испытываю чувство нетерпеливого ожидания звонка, возвещающего в школе окончание уроков; иногда уроки доставляли мне удовольствие; но кто знает, что в ту минуту происходило на площади? Или на молу, или в рыболовном порту, или на реке? Я вечно воображал, что, когда меня нет, там должны произойти какие-то захватывающие, невероятные события, встречи, истории, появиться какие-то интереснейшие люди... И так же теперь, дорогой Граццини, когда я торчу здесь с тобой, я не в силах прогнать мысль о том, что, быть может, в эту минуту площадь Сан-Сильвестро переходит какая-нибудь потрясающая женщина. Почему бы нам не пойти посмотреть на нее — вместо того чтобы тратить время на это интервью? Какой смысл в этом избитом ритуале вопросов и ответов?

— Дело в том, что еще не придуман лучший способ проникать в творческую лабораторию художника, и в твоей кухне не устают до сих пор копаться...

— Я прекрасно понимаю, что в ответ на каждый твой вопрос болтаю по полчаса, неся что бог на душу положит, и поэтому мои ответы могут показаться тебе сумбурными. Но, сказать по правде, я никогда не знаю, что отвечать, ибо не знаю, кому ты задаешь свои вопросы. Я хочу сказать, что во всех этих интервью больше всего приводит в растерянность, является самым абсурдным то, что человек, у которого их берут, словно должен согласиться с тем, что он — кто-то другой. То есть человек, который все знает, широко мыслит, имеет определенное мнение и может высказать свою точку зрения на проблемы человеческого существования, религии, политики, любви, подтяжек.

У меня нет идей общего порядка, и мне кажется, что я лучше себя чувствую, не задаваясь ими. Поэтому мне становится

8 как-то неловко, когда я должен давать интервью, в ходе которых меня так или иначе стремятся заставить высказывать такие идеи. С возрастом мне кажется, что я все меньше испытываю необходимость понимать — я употребляю слово «понимать» в смысле «рационально осмысливать отношения с действительностью». Для меня по крайней мере это в самом деле так. Я не хочу систематизировать окружающий мир; то немногое, что я имею сказать — когда мне хочется это сказать, — я пытаюсь выразить в своих фильмах, делать которые для меня самое большое развлечение. Вот увидишь, это интервью будет настоящим мучением. На многие вопросы я не отвечу, от ответа на другие уклонюсь при помощи обычных баек, в той или иной степени мною выдуманных. А когда ты сложишь все это вместе в свою книжку, то я потребую все пересмотреть, исправить, постараюсь воспрепятствовать ее публикации, зачеркну вопросы, ответы, попытаюсь переписать все заново. Нас ожидает трудное время, — разочарования, ссоры, адвокаты; может быть, мы даже перестанем здороваться. Но, как бы то ни было, давай продолжим.

— Я насчитал на твоём столе сто двадцать девять шариковых ручек, двадцать один карандаш и восемнадцать фломастеров. Тебе не кажется, что это чуточку многовато...

— В начале работы над каждым фильмом я провожу большую часть времени за письменным столом и занят исключительно тем, что рассеянно рисую женские попки и груди. Это мой метод войти в фильм, начать расшифровывать его посредством этих арабесок. Своего рода нить Ариадны, чтобы выбраться из лабиринта.

— Кстати: недавно вышел твой альбом. Помимо того, что это собрание прекрасных рисунков, создается впечатление, что листаешь «семейный альбом» твоих фильмов, словно кто-то вошел в кладовку Манджафоко<sup>1</sup> и освободил всех марионеток...

— Я сам толком не знаю, откуда взялись все эти наброски. Этим я не хочу сказать, что отказываюсь от них, их нарисовал я — всегда что-то чиркаю на листах больших блокнотов во время подготовительной работы к съемкам своих фильмов. Это своего рода мания, я всегда что-то царапал. Когда я был еще совсем маленьким, я целыми часами что-то малевал карандашами, мелками, красками на всех белых поверхностях, которые находил вокруг, — на листах бумаги, стенах, салфетках, ресторанных скатертях. Даже лежащие у меня в кармане водительские права и те со всех сторон изукрашены разными рисуночками. Что касается эскизов, которые я набрасываю, начиная работать над каждым своим фильмом, то, думаю, это своего рода способ делать заметки для памяти, запечатлеть мысли; некоторые люди поспешно записывают слова, свои ощущения, а я рисую, делаю наброски — черты какого-то лица, детали костюма, позу того или иного человека, выражение его физиономии, некоторые анатомии-

<sup>1</sup> Кукольник из книги Карло Коллоди «Приключение Пинокио». (Здесь и далее прим. переводчиков.)

ческие особенности. Это мой способ приблизиться к фильму, который я снимаю, заразиться его духом, вплотную подойти к нему. А потом эти эскизы, эти наброски попадают также в руки моих сотрудников; художник по декорациям, художник по костюмам, гример, приступая к работе, пользуются ими как своего рода транспарантом, тоже начинают ближе знакомиться с духом «истории», ее характером, реалиями. Таким образом, выходит, что благодаря этим сценкам, этим наметкам фильм словно получает свое предвосхищение, своего рода фрагменты зрелищного ряда.

Один немецкий издатель, мой друг, как-то сказал, что ему нравятся мои рисунки и он хотел бы собрать их в альбом. И когда он представил мне публикацию, то должен сказать, что она произвела впечатление и на меня самого: помимо внушительности, которую приобретает все напечатанное, помимо того достоинства, которым обладает всякая книга, помимо изящества размещения рисунков и текста, набора, превосходной бумаги — помимо всего этого замечательного оформления, представляющего уже само по себе художественную ценность и привлекающего к себе внимание, я был изумлен, увидев свои рисунки собранными вместе, и они показались мне если и не удачными, то забавными и искренними — маленькими эмблемами, таинственным образом передающими намерения и стиль фильма, к которому они относились.

Издательство «Латерца» решило пойти еще дальше: дополнить эту относящуюся к разным годам, случайную антологию, придать ей более последовательный, более документированный характер, соответствующий, как мне кажется, духу всех выпускаемых им книг. Издательству удалось разыскать, везде понемножку — у друзей, знакомых, сотрудников, — мои рисунки. Множество закорючек, фигурок, карикатур, наблюдений, шуток, которые я — ибо ничего не храню — даже не помню, чтобы когда-то рисовал.

— Ну, хорошо. Возьмем это за отправную точку для краткой автобиографической анкеты. Не кажется ли тебе, что ты сделал карьеру, стал человеком искусства, превратившись из графика — автора юмористических рисунков в кинорежиссера — автора фильмов? Существует ли связующая нить в истории твоей жизни? Постараемся вместе проследить ее, начав с 20 января 1920 года — дня, в который ты родился в Римини, под знаком Козерога. Ты веришь в астрологию?

— Мне нравится верить во все, что стимулирует фантазию и помогает воспринимать окружающий мир и жизнь в более привлекательном или, во всяком случае, более соответствующем моему образу жизни свете. Астрология — весьма впечатляющая и занимательная попытка истолкования сути вещей, всех «как» и «почему»; и если кто-то считает, что эта система, обладающая, в сущности, даже своего рода рациональностью, его защищает, — к чему его разочаровывать и говорить, что все это смехотворные сказки и что в наше время уже невозможно верить в подобные глупости?

10

Мне не кажется, что внутри нас что-то сильно изменилось; в сущности, наши мечты остаются точно такими же, какими были у людей три-четыре тысячи лет назад, и нас мучит такой же страх перед жизнью, что и всегда. Мне нравится бояться, это сладкое чувство, доставляющее тонкое удовольствие, меня всегда влекло все, что внушало мне страх. Думаю, что страх — это здоровое чувство, необходимое, чтобы наслаждаться жизнью. Я считаю, что нелепо и опасно пытаться освободиться от страха. Не ведают страха лишь сумасшедшие или супермены, супергерои из комиксов. В гимназии я питал бессознательную антипатию к Ахиллу: как можно быть настолько лишенным человеческих чувств, чтобы никогда ничего не бояться? Этим я не хочу сказать, что заглядываю в гороскоп в журнале «Новелла 2000», чтобы узнать, кого встречу сегодня после обеда, или подбрасываю в воздух монетки, чтобы решить, какой галстук повязать сегодня утром. Но я действительно ощущаю себя более защищенным всем тем, что мне неизвестно, и чувствую себя лучше в ситуациях неопределенных, где все на нюансах, в полумраке, и думаю, что обязан именно этому своему естественному поведению тем, что иногда меня поджидает за углом нечто необыкновенное, невиданное, волшебное или, скажем скромнее, нечто неординарное, оригинальное. Поэтому у меня были периоды увлечения астрологией, потом оккультизмом, спиритизмом; и раз уж об этом зашла речь, позволь мне добавить, что во время подготовки к съемкам «Джульетты и духов» я разыскивал и посещал медиумов и экстрасенсов, наделенных столь необыкновенной силой, что она одерживала верх над песью, высокомерием, твердолобым упрямством некоторых моих друзей, часто насмехавшихся над этой моей склонностью восхищаться всем, что открывает нам потаенные стороны реальной действительности.

Впрочем, могу засвидетельствовать, что и со мною самим происходили необъяснимые случаи. В детстве был период, когда я внезапно видел цвета, соответствовавшие определенным звукам. Например, в хлеву у бабушки мычит бык. А я вижу огромный красновато-коричневый ковер, парящий в воздухе у меня перед глазами. Он приближается, сжимается, превращается в тонкую полоску, которая вползает в мое правое ухо. Три удара колокола? И вот три серебряных диска отделяются у меня над головой от внутренней поверхности колокола, дрожа, достигают уровня моих бровей и скрываются у меня в голове. Я мог бы продолжать в таком духе целый час, если бы мне только верили. А сколько происходит со мной случаев «синхронности»!..

— Если не ошибаюсь, термин «синхронность» употребляет Юнг, имея в виду не только случаи, происходящие одновременно, но и более загадочный, менее объяснимый феномен?

— Под этим словом он, кажется, подразумевает совпадение внешних случайностей с внутренними, не имеющее с точки зрения логики никакой причинной связи; но именно в силу такой отдаленности совпадение и поражает особенно сильно. Возможно, я объясняю не слишком понятно. Я хочу, во всяком случае,

подчеркнуть, что Юнг, формулируя эту свою догадку, пытался сказать, что человек способен достичь самого глубокого понимания отношений, существующих между миром психики и материальным миром. Но мы настолько невнимательны, настолько недоверчивы ко всему тому, что нам кажется неподвластным чувствам и разуму, что эти сигналы, идущие из глубины, эта информация, эти предупреждения и советы, которые нам не в силах был бы дать самый умный и любящий из друзей, проходят совсем незамеченными; мы к ним не прислушиваемся и с каждым днем становимся все более глухи, все более слепы, все более глупы и в конце концов перестаем их вовсе получать.

Именно исходя из такого рода опыта я выбрал Фредди Джонса<sup>1</sup> на главную роль в моем последнем фильме. Я был полон сомнений, оглядывая его со всех сторон: анфас, в профиль, три четверти — и никак не мог убедить себя, что этот английский актер — рыжеволосый, краснолицый, весь красно-рыжий — сумеет воплотить моего Орlando — итальянского журналиста, этакого симпатичного шута. Я сделал с него сотни фотографий, две длиннейшие пробы и вот теперь, провожая его обратно в аэропорт, чуть ли не с ненавистью глядел на него, дремавшего с блаженной улыбкой на устах рядом со мной в машине. «Нет, ты не можешь стать моим Орlando», — думал я, и никогда еще ни одно лицо не казалось мне столь чужим и незнакомым. «Да кто же ты такой?» — злобно пробормотал я, и только успел задать себе этот вопрос, как в то же мгновение за окном мчавшегося автомобиля на щите длиной в добрых два десятка метров мелькнула надпись огромными буквами: «ОР-ЛАНДО». Я сразу же сдался, откинув все сомнения. Контракт был подписан. Ты видел его в фильме? По-моему, он превосходит в своей роли. Быть может, Фредди Джонсу будет неприятно узнать, что мой выбор остановился на нем благодаря не столько его мастерству, сколько этой броской рекламе кондитерской фабрики, выпускающей мороженое на палочке, которое называется именно «Орlando». И все же это было так: пути господни...

И относительно интервью, которое ты у меня сейчас берешь, я получил предупреждение, однако, надеюсь, оно не относится к такого рода синхронности. Сказать тебе? Так вот, сижу я здесь, у себя в кабинете, и жду тебя, чтобы начать нашу болтовню. «К чему, — спрашиваю я себя, — давать новое, неизвестно какое по счету интервью, когда не так давно вышла книжонка, в которой их и так собрано слишком много?»<sup>2</sup> И ощущаю при этом какую-то растерянность, недовольство. Не лучше ли отказаться от этой затеи? И в тот самый момент, как я формулирую эту мысль, мой взгляд падает на газету, брошенную рядом на кресле: заголовок на шесть колонок — «РОКОВАЯ ОШИБКА». Да, написано точно так, ни малейшей возможности ошибиться.

<sup>1</sup> Известный драматический актер, приглашенный Феллини сниматься в фильме «И корабль плывет».

<sup>2</sup> Феллини имеет в виду книгу «Делать фильм», изданную в русском переводе издательством «Искусство» (1984).

12 Или все же есть возможность ошибки, вернее, двусмысленности, неопределенности, как и во всех ответах оракулов? Но в чем состоит «роковая ошибка»? В том, чтобы давать это интервью, или же в том, чтобы его не давать?..

— *Насколько глубоко ты ощущаешь себя уроженцем Романьи?*

— Но я ведь родом из Романьи только наполовину, моя мать — римлянка, причем во многих поколениях. Один из моих двоюродных братьев, увлекшийся генеалогией, открыл, что первые известия о семье Барбиани (такова фамилия моей матери) восходят к 1400 году и что один из Барбиани был при дворе папы Мартина V. Будучи придворным аптекарем, он был вовлечен в судебный процесс об отравлениях, брошен за решетку и провел в тюрьме тридцать лет, дрессируя крыс и пауков. Кто знает, может быть, моя склонность к режиссуре в какой-то мере идет от этого далекого предка.

Выходит, я наполовину римлянин; и в самом деле, когда я в 1938 году окончательно перебрался жить в Рим, то сразу же почувствовал себя здесь лучше, чем у себя дома. А какова же моя часть как уроженца Романьи? По общепринятому мнению, жителя Романьи обычно представляют экстравертом, человеком чувственным, щедрым, очень общительным, любящим компанию и споры, не дураком поест, страстно обожающим политику, богохульником, который называет себя безбожником, но посылает жену и детей в церковь, ибо должен же кто-то в семье иметь дело с этим «болваном и бездельником» господом богом... Так вот, пожалуй, я вряд ли могу служить образцовым примером всех этих столь симпатичных достоинств и недостатков. Особенно в том, что касается страстной тяги к политике, — тут уж я скорее эскимос, чем уроженец Романьи.

— *Но неужели тебя совсем не интересует политика?*

— Я не «гомо политикус» и никогда им не был. Политика и спорт меня совершенно не интересуют, оставляют полностью равнодушным, далеким, и в поездке или в гостях мои возможности вести беседу оказываются сведены к нулю.

Я отнюдь не хвастаюсь этой своей хронической отчужденностью от политики, из-за этого я вечно попадаю в неловкое положение. Друзья, общество, чувство возмущения нередко могли бы подтолкнуть меня занять решительную идеологическую позицию, более активно проявить свою волю, добиваться перемен, преодолевать инертность, заставлять работать дающую собой машину, внутри механизма которой, хорошо или плохо, я вынужден жить и трудиться. Поэтому мне тоже хотелось бы, чтобы этот механизм был лучше смазан, лучше функционировал, был бы более справедлив для всех, более достоин. Но каждый раз, когда все это вот-вот уже должно вылиться в действия, конкретные поступки, принадлежность к какой-то группе, дискуссии, демонстрации, заявления, призывы, столкновения, одна лишь мысль о том, что я могу быть вовлечен в этот мир, наполненный дебатами и собраниями, в эту атмосферу единодушного казарменного активизма, в котором одни видят



свое призвание, а другие — нечто вроде культмассового мероприятия и которым всегда проникнуто отправление всякого «общественного дела», заставляет меня — быть может, безответственно и инфантильно — отойти в сторону, бежать в тот свободный край, где я, радуясь, что избежал опасности, могу заниматься единственным, что меня интересует, — то есть снимать фильмы.

Признаю, что это, возможно, поведение невротическое, своего рода нежелание взрослеть, в чем-то предопределенное, наверно, тем, что я вырос во времена фашизма и, следовательно, не подготовлен к какому-либо участию в политической деятельности как личность, а лишь в ее внешних проявлениях — демонстрациях и шествиях — и сохранил с тех пор убеждение, что политика — это дело «взрослых», что ею занимаются господа, заботящиеся — как говорилось в учебниках истории — о судьбах родины, о судьбах человечества, пусть у них даже несколько комичный вид, как у Муссолини, или же грозный и мрачный облик Джолитти (как его изобразил Галантара); они могут походить на еще более далекие, застывшие в мраморе образцы рисорджименто — Криспи, Раттацци, Мингетти, Риказоли, «железного баронета», которых на картинах всегда изображали в полный рост в зале парламента в момент, когда они произносят речи перед своими мрачными и бородатыми коллегами в черных рединготах.

Так вот, этот мой недостаток, от которого я не излечился до сегодняшнего дня, наверно, объясняется именно тем, что я в годы своего формирования не мог дышать воздухом демократии, никогда не постиг подлинного значения этого слова. С демократией я знакомился лишь по моделям, столь же далеким, как научная фантастика, на уроках греческого языка, философии: полис, народовластие, Афины, гражданин, права и обязанности, Платон, Перикл, Сократ, майевтика<sup>1</sup>. Но такая демократия не могла существовать у нас, мы могли ее видеть только в американских фильмах, где закон защищают шериф и все эти добровольцы, назначаемые помощниками шерифа и тут же вскакивающие на коней, чтобы преследовать преступников; она представляла перед нами в больших городах с небоскребами, где люди толпами валят из контор, имеют работу, обладают чувством собственного достоинства, благосостоянием, свободой, в условиях которой они с наглым оптимизмом строят свое существование; вся эта англосаксонская мифология «демократии», которую ребенок вдыхает с шестимесячного возраста и в соответствии с которой ты должен если не одобрять, то уважать решение большинства, ибо сам располагаешь инструментами, чтобы в свою очередь оказаться в большинстве и изменить ход истории, — всего этого опыта гражданственности и сознательности у нас не было, такой исторический опыт не составлял неотъемлемой части нашей культуры, и это известным образом породило у нас убеждение в том, что политикой всегда занимается кто-то другой, те, кто это умеют.

<sup>1</sup> Повивальное искусство, с которым герой платоновских диалогов Сократ любил сравнивать свой метод философствования.

И тогда, когда дела пошли по-другому, когда разразилась война, пал прежний режим и начался период строительства нового государства, которое наконец могло встать в один ряд с более цивилизованными, более передовыми, более крупными странами,— тогда и демократия пришла для нас как пьянящее слово, как внезапное освобождение от состояния личной зависимости, в котором мы все находились так долго, столько веков, что оно стало чуть ли не условием биологического существования, соматическим признаком, функциональным нарушением, от которого трудно избавиться и которое нельзя не замечать. Наверно, именно потому, что я жил во всем этом хаосе, столь хаотичны и мои попытки тебе об этом рассказать. Но, признавая свой недостаток безо всякого им любования, должен сознаться, что еще и сегодня руководить общественными делами, принимать решения, прагматически направлять и контролировать повседневное, преходящее, порой эфемерное я чувствую себя полностью неподготовленным, органически неспособным, к этому призваны другие люди, это их дело.

Если признать, что у каждого человека своя судьба, свои склонности, то, на мой взгляд, вполне понятно, что художник, чье призвание творчество, действует в особой сфере, и порой это сфера неизменного или по крайней мере сферы, наименее подверженной изменениям, яростным революциям, ибо она ближе состоянию духа, сознания, отображает в большей мере мир внутренний, чем внешний. В одной восточной сказочке рассказывается об ученике волшебника; книга знания, которой он овладевает в результате долгого учения, оказывается состоящей из страниц-зеркал: единственная возможность познания состоит в познании самого себя. Не знаю, могут ли хоть сколько-нибудь пригодиться тому, кто должен изо дня в день смотреть в эти зеркала, все практические проблемы, посредничество, компромиссы, спешка, истечение сроков, тревоги, избирательные кампании, выражение поддержки — все то, что требуется для управления обществом.

— Но почему ты объединяешь в своем стойком неприятии политику и спорт?

— Я знаю, что в такой стране, как Италия, рискую стать непопулярным, если скажу, что ни разу в жизни не видел футбольного матча. Но это действительно так, спорт меня никогда не интересовал. Мало того, когда мне случайно пришлось присутствовать на каком-нибудь соревновании — по баскетболу, водным лыжам, марафону, — я неизменно скучал. Иногда мальчишкой я подбирал мячи на теннисном корте «Гранд-отеля» в Римини, но для меня оставалось загадкой, как двое синьоров в трусах могут разлекаться тем, что часами перекидывают мячик с одного края на другой. Однажды я сопровождал велосипедный пробег по Италии в качестве хроникера газеты «Коррьере Падано», и единственное воспоминание, что я сохранил, — это ужасная усталость, яростные ссоры, жуткие падения кувырком. Написав две корреспонденции, я это бросил, или точнее — редактор газеты меня заменил, так как я путал имена и в моих

сообщениях не чувствовалось мужественной, заинтересованной, взволнованной интонации. 15

Может быть, с некоторым интересом я смотрел классическую борьбу. Возможно, потому, что, страдая от скелетообразной худобы, завидовал этим мускулистым парням, которые не стеснялись перед всеми показаться нагишом. Соревнование, состязание, спортивная борьба, вызов, соперничество меня и теперь оставляют не только равнодушным, но даже вызывают внутренний протест. Разумеется, в глубине души я испытываю тайную солидарность с тем, кто проигрывает, а ситуация, которая ставит одних против других, чтобы выяснить, кто сильнее, кто ловчей, смелее и даже кто красивее, неизменно порождает во мне чувство отчуждения, отказа, протеста.

«Тысяча миль»! Вот это совсем другое дело, его я вспоминаю охотно. Автомобильный пробег представлял собой не менее важное событие, чем Рождество, день основания Рима, карнавал цветов, фейерверк — вот даты, украшавшие год как исключительные, долгожданные, волшебные события. Также и благословение домашних животных в часовенке святого Антония в Падуе было замечательным празднеством. Среди ржания, мычания, блеяния, кудахтанья и петушиных криков здоровенный монах требовал, чтобы куры, индюки, гуси и свиньи молчали во время церковной службы, не то он их не благословит. Он совал огромные кулаки в морды ослов, яростно им угрожая: «Вот сейчас как получишь по башке вместо святой воды!» (Я понимаю, что отклоняюсь от темы, но это потому, что не знаю, что сказать о спорте.)

— Ты говорил о «Тысяче миль»...

— Ах да... Подготовка к тому моменту, когда пробег пройдет по нашему городу, начиналась за два дня. С площадей при въезде и выезде из города, которые соединяла главная улица — Корсо, убирали все лотки, лавки закрывались, у кого окна и балконы выходили на Корсо, сдавали их по астрономическим ценам, кто был совсем беден, устраивался с опасностью для жизни на крышах, связанных на мотоциклах и велосипедах высылали километров за десять, в открытое поле. В день пробега в послеобеденное время, за пять-шесть часов, на улицах уже не было ни души. Все толпились под портиками или стояли у окон, как в оперных ложах: подеста<sup>1</sup>; граф, жена секретаря отделения фашистской партии, и неотрывно смотрели в бинокли на арку Августа в начале Корсо, откуда должна была выскочить головная машина. Одни размахивали флагами, другие — одеялами, перебрасывались из окон через улицу инжиром. Тогда у нас еще не было радио, и никто не знал, что происходит на пробеге. Некоторым, у кого был телефон, было только известно, что час назад гончики прошли Парму, и на основании этого делали расчеты: через пятьдесят — семьдесят минут первый «болид» должен промчаться по Корсо, совсем пустой и

<sup>1</sup> В фашистской Италии — назначаемый глава городского управления.

16 свободной, если не считать городского сумасшедшего — дурачка, который, как всегда объятый манией величия, похожий на кенгуру, жал на педали посредине мостовой, издавая ртом звуки, изображавшие грохот выхлопных труб «бугатти»<sup>1</sup>. Обычно уже в сумерках мотоциклист звуками трубы оповещал о приближении головной машины. Из всех окон раздавался вопль: «Это Бордино! Нет, это Кампари! Да что вы, это Бриллипери, он меня узнал, кивнул мне!» Был еще один безумец, который, как только показывался гоночный автомобиль, бросался за ним вдогонку на своем выдавшем виды велосипеде с моторчиком, стараясь изо всех сил хоть на несколько секунд поравняться с воющей машиной. В руках он держал кастрюльку, которую во что бы то ни стало хотел передать гонщику. «Возьми пассателли»<sup>2</sup>! Их приготовила моя мама! Они тебе помогут!» Его каждый раз арестовывали, и пассателли приходилось есть ему самому в полицейском управлении — наверно, на пару со старшиной. Потом становилось совсем темно, у окон ужинали всухомятку, тайком целовались, кто-то пел. И так всю ночь, тишину которой то и дело вдруг нарушал ужасающий шум, а темноту прорезали фары, тотчас же исчезающие во мраке. Под утро самые упорные, те, кто уснул, положив голову на подоконник, с обалдевшим видом открывали глаза от шума моторов все реже и реже проносившихся машин. «А это кто был?» Ответы с каждым разом становились все грубее и непристойнее, и к семи часам утра все уже бывало кончено.

— Ты хорошо учился в школе?

— О яслях и начальной школе я ничего не помню. Ах да, служанка в яслях у монахинь Сан-Винченцо, которые носят чепцы с крыльями как у чаек. Голова у нее была обрита наголо, как у каторжников на карикатурах, а физиономия всегда была красная из-за яростных приливов крови. Не знаю, сколько лет было этой девице, может, пятнадцать, может, двадцать. Единственное, что помню, — это как она меня то и дело обнимала, изо всех сил тискала и прижимала к себе, обдавая запахом картофельной кожуры, вонью прогорклого супа и тем, чем всегда пахнет от юбок монахинь. Подхваченный, как марионетка, прижатый к ее большому, крепкому и горячему телу, однажды я ощутил какое-то незнакомое приятное чувство, у меня словно защекотало или защипало кончик носа, не знаю, что это было, но от удовольствия я чуть не лишился чувств. Думаю, это было первое сильное сексуальное ощущение, потому что до сих пор запах картофельных очисток меня чуточку волнует.

В младших классах у нас был учитель по фамилии Джованнини; на рождественские праздники или на Пасху он постепенно исчезал за горой подарков, которые мы, подобно завоеванному и порабощенному народу, подносили ему с мерзкими заговорщицескими улыбочками, преклонив колени перед кафедрой. До нас,

<sup>1</sup> Марка итальянских гоночных автомобилей.

<sup>2</sup> Местное блюдо — котлетки из промолотой булки, яиц, сыра с добавлением специй.

словно из-под земли, доносился его голос из-за стены огромных головок сыра, корзин, полных кур, ящиков вина, уток и индюшек. Однажды Стаккиотти, второгодник, который в шестнадцать лет сидел еще в третьем классе, явился в школу с живым поросенком, и в тот год он был переведен в следующий класс. Я тоже, наверно, переходил из класса в класс главным образом благодаря превосходному сыру «пармезан», которым снабжал меня отец для подношения учителю накануне праздников.

О годах учения в гимназии и лицее я рассказал в «Амаркорде», и из этого фильма видно, что если я не много усваивал в школе, зато власть развлекался. Может быть, в школе, с ее греческим, латынью, математикой, химией, где я никогда ничего не помнил—ни одной стихотворной строки, ни одной фразы, цифры, формулы,—я научился развивать в себе наблюдательность, слушать тишину проходящего времени, различать далекие шумы и запахи, доносившиеся из окон напротив,—почти как заключенный, который знает, сколько времени требуется, чтобы лучик солнца дошел до его койки, и отличает колокол собора от колокола церкви Сант-Агостино.

Я храню ленивое и приятное воспоминание о целых утрах, целых днях, которые провел в ничегонеделании, в сидении с вытянутыми под партой ногами, чистя ногти перышком и думая о Лисичке, которая в этот час наверняка на море и занимается любовью с рыбаками, укрывшись за скалами. Сейчас уже март; интересно, она уже раздевается догола?

— Значит, и у тебя тоже была своя «школа взгляда»...

— Быть может, именно в школе я развил в себе известный вкус к юмору, к карикатуре, умение смотреть на людей с иронией и сочувствием. Наши учителя, несмотря на их крики, глаза, мечущие молнии из-за стекол очков, оскорбления, которыми они нас осыпали, тетради с заданием, которые они рвали так, словно в них содержалась самая ужасная ересь, угрозы, выкрикиваемые на каком-то незнакомом диалекте: «Тебе место не в школе, а на каторге, в сумасшедшем доме!»,—несмотря на все их невротическое, шизоидное поведение, а может быть, даже именно благодаря ему,—были просто смешны, патетичны и вызывали у меня глубокую симпатию. Они говорили с акцентом и на диалектах, которых мы отроду не слышали, а если и слышали, то только из уст какого-нибудь полицейского «джарджанезе». У нас в Римини «джарджанезе» называют всех, кто приехал с Юга—из Матеры, Реджо-Калабрии, Сиракузы, Неаполя,—для нас все они были «джарджанезе». Даже одного нашего соученика, который был из Анконы, мы тоже так называли, доводя его до слез. В общем, мы—гимназисты из Римини, которые, когда говорят на своем диалекте, имеют столько же шансов быть понятыми, как китаец, говорящий на своем языке, находясь с головой под водой,—бесстыдно разражались хохотом, когда учитель Де Ниттис читал нам в классе дантовский «Ад» со своим акцентом жителя Барлетты.

Так вот, наверно, в школе я усвоил и то, что есть много

18 разных типов итальянцев и множество уголков Италии и каждый из них отличается от другого.

— Поскольку ты упомянул про дантовский «Ад», мне хотелось бы сделать маленькую паузу и спросить: правда ли, что тебе неоднократно предлагали, в частности американцы, перенести на экран «Божественную комедию»? Это постоянное искушение, издавна испытываемое кинематографом в отношении поэмы Данте.

— Да, правда, мне предлагали это три или четыре раза, и всякий раз лица заказчиков вытягивались с выражением строгого упрека, они не могли понять моего отказа; это нехорошо, очень нехорошо, непростительно, что я говорю «нет», отвергая такой лестный и ответственный проект. Не так давно один в высшей степени симпатичный верзила американец, пытаясь убедить меня, говорил, что только я один сумею объяснить американцам, зачем Данте понадобилось отправиться в ад.

Проект был соблазнительный, я был бы не прочь наснимать на часик разных шизиков, образы из сумасшедшего дома, показать ад в психопатическом измерении, процитировав Синьорелли, Джотто, Босха, рисунки сумасшедших: такой бедный, голый, неудобный, тесный, плоский адик, где все вкривь и вкось; но, как правило, продюсеру, предлагающему поставить «Божественную комедию», требуется Доре: клубы пара, красивые голые толстые задницы и научно-фантастические драконы...

Произведение искусства рождается в своем единственном выражении; я нахожу чудовищными, смехотворными, глубоко ошибочными подобные экранизации. Как правило, я отдаю предпочтение оригинальным сюжетам, написанным для кино. Я думаю, что кино не нуждается в литературе, а нуждается только в кинематографических авторах, то есть в людях, которые себя художественно выражают посредством ритмов, акцентов, свойственных только кино. Кино — самостоятельное искусство, не нуждающееся в «перенесениях», которые в лучшем случае будут всегда лишь иллюстративными. Всякое произведение искусства живет в том измерении, в котором было задумано и выражено. Что можно заимствовать из книги? Ситуации. Но ситуации, сами по себе, не имеют никакого значения. Важно чувство, с которым эти ситуации будут переданы, важны фантазия, атмосфера, освещение — одним словом, интерпретация фактов. Так вот: литературная интерпретация фактов не имеет ничего общего с кинематографической интерпретацией тех же самых фактов. Это два совершенно различных способа художественного выражения.

— Хотя ты и говоришь с признательностью и симпатией о своей школе, однако создается впечатление, что ты находишь ее не способной воспитывать в ребенке необходимые качества. Если бы ты был министром, какой тебе бы виделась школьная реформа?

— У меня нет детей, своих племянников я почти никогда не вижу, и поскольку всегда занят тем, что делаю фильмы, то не знаю, какова школа сегодня. Могу себе, однако, представить,

что, за исключением того, что у нее немножко покрасили фасад и дали большую свободу с точки зрения дисциплины, она не слишком-то отличается от той, где учился я: то есть школа мало заботится о том, чтобы взять на себя ответственность за формирование ученика, и плохо для этого оснащена. Я хочу сказать, что ребенок приходит в школу в возрасте, когда границы между воображением и действительностью, между миром знания, к порогу которого он только подошел, и миром куда более широким и богатым — миром иррационального, мечты, глубинной коммуникации — очень хрупки; эти миры отделяет друг от друга только еще совсем тонкая перепонка, «дышащая» и пористая, сквозь которую происходят взаимопроникновения, осмос, неожиданные инфильтрации.

Это своего рода благословенное состояние, с годами исчезающее, вместо того чтобы признать и защитить как нечто драгоценное, — золотая кладовая сознания, расширение границ жизненных способностей — школа нарочито игнорирует, смотрит на него с подозрением, недоверием, воздействует на него и разрушает его посредством того условного, традиционного порядка, в соответствии с которым заставляют жить ребенка. В этом никто не виноват, это одно из проявлений умственной лени, вялости, неспособности, с которой мы вообще относимся к проблемам воспитания, глубокого равнодушия, которое мы испытываем к миру детства, ибо твердо убеждены, что в ребенке все не так, все сплошная ошибка, которую надо исправлять. А ведь ребенок — это существо по меньшей мере странное, необычное, обладающее рудиментарными, но еще не поврежденными средствами установления контакта с окружающей действительностью и сохраняющее, подобно силам природы, знания, которые мы утратили, знающее многое о том, что нами забыто, насильственно вычеркнуто из нашего сознания.

Если бы у меня был ребенок, я прежде всего старался бы сам у него учиться. Обычно же родители поступают наоборот: они вдалбливают детям в голову пару дурацких прописных истин, известных им самим, а после ничего от них больше не требуют. Я никогда не встречал родителя, который нагнул бы к ребенку и спросил его, что тот делает, чего хочет, какой ему видится кошка, каким кажется дождь, что снилось ему сегодня ночью или чего он боится. Мы с головой погружены в свои дела и не хотим ни на йоту поступиться нашим близоруким взглядом на окружающую действительность.

Меня всегда привлекал этот маленький безумец, такой кочичный с его ужимками, гримасами, властной требовательностью, жестокостью и таким невинным видом, какой бывает у животных. Из всех не поставленных мною фильмов больше всего я жалею о том, в котором была бы рассказана история тридцати детей двух-трех лет, живущих в большом доме на окраине города. Технически это невозможно осуществить. Меня притягивают загадочные, телепатические связи, существующие между детьми, взгляды, которыми они обмениваются при встречах на лестницах или площадках, когда они стоят на дверном

20 пороге, или лежат в люльках, или их держат на руках, словно огромные пучки салата. Жизнь городского дома, показанная так, как ее видят или представляют себе дети, с историями всепоглощающей любви, ненависти и несчастья, неизменно проходящая на лестницах, чердаках, в садике перед домом, до тех пор пока этих детей не поймают, словно кроликов, и не поведут в детский сад, где их в первый же день словно кастрируют.

Из всех моих оставшихся неосуществленными проектов именно этот, так же как «Масторна», заставляет меня больше всего терзаться угрызениями совести. Это мог бы быть очень трогательный и ужасно смешной фильм. Эти детишки, по-моему, таят в себе огромные богатства, их головенки, сердечки, животики — маленькие, но поистине необъятные сейфы, хранящие тайны, которые со временем развоятся.

— Но вернемся к школьным воспоминаниям. Каким ты был ребенком?

— Иногда мне попадают на глаза старые фотографии, где изображен и я — в матросском костюме: я стою рядом с братом, а позади на бархатных стульях сидят отец с матерью. Помню, что эти стулья нам пришлось принести в студию фотографа (он был социалист, и за ним следила полиция) из дома, так как мать хотела сфотографироваться, обязательно сидя на одном из них с Титиной на руках, так звали собачку — ее назвали в честь генерала Нобиле, который в то время терпел бедствие на льдине.

Или же другая фотография — там я в самом центре, среди сорока своих соучеников, и изображаю согбенного, горбатого шута, как Лон Чани в «Чудовище собора Парижской богородицы»<sup>1</sup>. Еще на одном фото я стою в полном одиночестве, худенький, как тростинка, в розово-голубых купальных трусах до колен и улыбаюсь, воздев очи горе, в позе невинного агнца; волосы, густо смазанные бриллиантином, падают на лоб неопи-суемым локоном; кто знает, что посулил мне фотограф, чтобы я согласился сняться в таком виде.

Смотрю я на фотографии и спрашиваю себя: можно ли по ним понять, что это был за ребенок? Он был хороший? Искренний? Был ли он счастлив? И что осталось от нежного, женственного дитяти? Мне уже приходилось по другим поводам говорить, что, хотя меня часто называют «режиссером воспоминаний», я очень мало помню свою мальчишескую жизнь. Но чтобы удовлетворить тебя, приведу один эпизод, который в руках психоаналитика, возможно, мог бы подказать интерпретацию характера, призвания и даже предвосхитить судьбу. Мне нравилось, когда меня жалели, любил казаться загадочным, таинственным. Я получал удовольствие, если не так истолковывали мои слова, мне нравилось чувствовать себя жертвой, непонятым. Однажды, охваченный уж не знаю какими фантази-

<sup>1</sup> Имеется в виду американский фильм «Горбун собора Парижской богородицы» (1923), в котором Квазимодо играл актер Лон Чани (1883 — 1930).



ями мести, я инсценировал самоубийство: красными чернилами, украденными в кабинетике отца, я измазал себе лоб и руки и растянулся на каменном полу, очень холодном, внизу под лестницей. Там я лежал тихо-тихо, затаив дыхание, в ожидании, когда кто-нибудь выглянет из дверей и издаст первый крик ужаса. Сердце у меня сильно билось, каменные плитки пола были ледяными, икру ноги свело судорогой, и она начала дергаться. «Вот и хорошо,—думал я,—это предсмертная дрожь». Однако меня вместе с тем охватил страх: а что, если мать, увидев меня в таком состоянии, обезумев от горя, тоже бросится в пролет лестницы? «Будем надеяться, что не бросится»,—молил я бога и держался изо всех сил, продолжая ждать, ужасно жалея себя и кляня свою несчастную судьбу. Потом открылась дверь подъезда, и я почувствовал, как кто-то тронул мое колено концом трости. Это был мой дядя; без всякого выражения на лице, с высоты своих метра девяноста сантиметров он произнес: «Вставай, шут гороховый, пойди умой рожу!» Тут мне показалось, что я умру от злости, досады и унижения, и долгие годы ненавидел своего пронизательного и бессердечного дядюшку.

— *Когда разразилась война в Эфиопии, шел первый год твоей учебы в лицее<sup>1</sup>. Какие воспоминания об этом у тебя сохранились?*

— Отъезд добровольцев из Римини, среди флагов и оплетенных соломой бутылей с вином. Люди смотрели на отъезжающих с изумлением; узнавая этих парней в касках и в военной форме, невозможно было поверить, что они могли стать солдатами с ранцем за спиной и винтовкой с примкнутым штыком в руках. Среди них был Джиджин-из-Рва, прозванный так потому, что всегда ходил справлять нужду, и большую и малую, в ров позади тюрьмы, вызывая возмущение и злость прачек, которые швыряли в него свои сабо, а также куски мыла величиной с кирпич. А потом Чапалос—еще одна труднопереводимая, совершенно неприличная кличка. Был и сынок префекта, прозванный Красавчик Чече; были Шарло, Мастикабродо, который должен был стать священником, но влюбился в мороженщицу; был Родригес, местный чемпион в полутяжелом весе,—с физиономией, из-за которой заслужил прозвище Синг-Синг, и во рту у него не было зубов, так его колотили на ринге. Он затянул «Черное личико»<sup>2</sup>, и все подхватили песню хором, бросая вокруг себя свирепые взгляды, словно обвиняя всех нас, кто оставался. Под нестройные крики и новые песни, под прощальные взмахи черных и трехцветных знамен поезд тронулся, обдав всех облаком пара, и какой-то доброволец, кто знает, от радости или со злости, запустил из окна вагона апельсином в лицо телеграфисту, который стоял на перроне и в порыве патриотических чувств размахивал бело-красно-зеленым флажком.

<sup>1</sup> Лицей—старшие классы итальянской классической гимназии.

<sup>2</sup> Фашистская песня, в которой итальянским солдатам расхваливали очарование африканских женщин.

Помню плакаты на стенах домов Римини, на которых был изображен легионер<sup>1</sup>, разбивающий топором цепи, сковывающие целое семейство чернокожих. И первые почтовые открытки с молоденькими негритянками с открытой грудью, и «технические» комментарии, произносимые невозмутимым тоном неким Джиджино Меландри — большим знатоком по части экзотических красавиц: «Как видите, детки, у негритянок груди маленькие и далеко отстоят одна от другой, поэтому их нельзя сосать вместе. Надо уткнуться лицом посередине и работать языком влево и вправо, раз-два, чтобы достичь того же результата...» Мы слушали его в восхищенном молчании, и кое-кто хотел тут же начать репетировать, требуя, чтобы приятель изображал негритянку.

Помню еще обычные наши шутовские выходки в школе, когда мы втроем или вчетвером отправились в виде делегации к директору и голосом, дрожащим от волнения и усердия, просили этого простака дать нам знамя, чтобы отпраздновать победу наших доблестных войск, которые вчера вечером триумфально вступили... «Куда? — спрашивал директор — тихий, робкий человек, бывший библиотекарь, с огромным бледным носом, делавшим его похожим на большого кролика. — Куда они вступили?» А мы, застыв по стойке «смирно»: «В город Апошелтытудато, господин директор, близ Снимиштаны». Бедняга, наверно, все же сомневался относительно существования этих населенных пунктов, но, возможно, не решался нам возражать, так как однажды секретарь областного отделения фашистской партии в речи по случаю начала учебного года сказал, что, конечно, Леопарди — это прекрасно, но «cum grano salis»<sup>2</sup>, потому что есть патриотические стихи и получше; при этом директору, для которого Леопарди был богом, показалось, что секретарь посмотрел на него с глубоким значением. Поэтому он поспешил вручить нам знамя, и мы, гнусно радуясь, с гогомом отправились под окна «научного» лица, потом «технического», потом «учительского», сорвав с уроков всех учащихся, а затем все вместе пошли на берег моря праздновать взятие Апошелтытудато.

— *Что истинного в легенде о том, что в один прекрасный день ты бежал из дома и отправился вслед за бродячим цирком?*

— Истинно то, что мне очень хотелось бы, чтобы это было действительно так. Мне просто как-то неудобно вновь заводить разговор о цирке, после того как я столько говорил о нем во всех своих фильмах. Могу сказать, что более или менее таинственные, необъяснимые совпадения уже происходили раньше. Чувство своего рода реверберации, подобное воспоминанию, — волнующее, пророческое, предвосхищающее — охватило меня впервые, когда я вступил под дышащий, как огромное брюхо, замерший в тишине шатер шапито. Я почувствовал, что я у себя дома в этой огромной завораживающей пустоте с сырыми

<sup>1</sup> Так назывались фашистские «добровольцы» в Африке.

<sup>2</sup> С известной оговоркой (лат.).

опилками, стуком молотка, доносившимися откуда-то глухими ударами, лошадиным ржанием... Это был цирк маленького мальчика, о нем я рассказывал также в «Клоунах»,—наверное, совсем крошечный цирк, который показался мне громадным, необъятным, не то звездолетом, не то воздушным шаром, чем-то таким, на чем мне хотелось бы отправиться путешествовать.

Когда наступил час начала представления и вокруг меня, сидящего на коленях у отца, раздались звуки труб, аплодисменты, грохот барабана, вспыхнули огни и клоуны, громко крича, начали откальвать свои шуточки—затеяли эту веселую бессмыслицу, народную буффонаду бедняков, я смутно ощутил такое чувство, будто меня здесь ждали, что они ожидали моего прихода. Мне казалось, что они меня узнают, как марионетки Манджафоко, увидевшие со сцены в глубине театрального шатра Пиноккио и приветствовавшие его как одного из них, называя его по имени, обнимая и вместе с ним танцуя всю ночь напролет. В самом деле, я каждый день ходил в этот цирк, пока он оставался напротив моего дома, и смотрел все репетиции и все представления. Однажды меня в отчаянии проискали до полуночи, и никому из моих домашних не пришло в голову, что я находился всего в нескольких шагах от них. Но об этом моем исчезновении узнали в школе, и через неделю учитель Риво Джованнини сделал мне в классе выговор. «У нас в классе завелся клоун»,—сказал он, показывая на меня указкой. А я чуть не упал в обморок от радости.

— *Расскажи о своем отрочестве. Чем ты занимался, о чем думал?*

— Да о чем я мог думать—мальчишка, который жил в провинции, в семье, при фашизме, в городке, где были церковь, лицей, американские фильмы, а летом на море немецкие туристки в купальниках? У меня нет особых воспоминаний, а потом, я ведь все вложил в сделанный мною фильм. Передав воспоминания зрителям, я их зачеркнул в своей памяти, и теперь мне уже трудно отличить то, что происходило в действительности, от того, что я напридумывал. На подлинные воспоминания накладываются воспоминания о нарисованных задниках, о море с волнами из пластика, и образы моего отрочества в Римини словно отталкивают локтями и заслоняют актеры, персонажи, которых они воплощают в сценографических реконструкциях моих фильмов. Я истощил кладовую воспоминаний о тех годах; дай мне немного времени, и я придумаю новые. Вот уже пять или шесть лет, как американцы настаивают, чтобы я поставил «Амаркорд-2».

— *Да, Римини...*

— Летом ослепительное, палящее солнце, а зимой туман, поглощающий все вокруг. Туман—важный экзистенциальный феномен. Зимой Римини не существовало. Исчезала площадь, исчезало палаццо муниципалитета, куда-то девался храм Малатесты. Туман скрывает тебя от окружающих, ты испытываешь остро волнующее чувство, словно ушел в подполье, ты становишься человеком-невидимкой: тебя не видят и, следовательно,

24 тебя не существует. Это ощущение меня так пьянило, что у меня шевелились волосы на голове. Самые яркие воспоминания моего отрочества большей частью связаны с явлениями природы, которые неизменно носили явно выраженный сценографический характер: мне очень нравилось, как зрителю в театре, смотреть на них, а иногда и самому устраивать.

Думаю, у меня всегда была некоторая склонность к фантастическому истолкованию фактов, своего рода визионерство. Исчезновение собора, поглощенного туманом, меня сильно волновало. Летом огромная тень театра Виктора Эммануила, перерезающая по диагонали площадь Кавура, тоже была завораживавшим меня зрелищем. Или, может быть, мне самому хотелось быть замороженным, чтобы отличаться от своих школьных товарищей, которые не понимали, что я там так долго разглядываю насчет тени, делящей площадь словно на два ломтя. Я всегда поддавался этому владевшему мною инстинкту театрального представления. Я пачкал лицо красками, чтобы «загримироваться», а совсем маленьким однажды, когда из Болоньи к нам приехала моя старшая кузина, не мог успокоиться, пока не стащил у нее губную помаду и, запершись в ванной, весь не измазался.

— *Когда ты начал задавать себе вопросы?*

— Я никогда в жизни этого не делал, не делаю и сейчас и не понимаю, почему мне задаешь их ты. Поскольку я не в состоянии на них ответить, не вижу причины себя смущать вопросами общего порядка. Из уроков философии в лицее я помню только учителя. Его фамилия была Делль Аморе, он был родом из Авеллино. Он сочинял стихи в духе Д'Аннунцио, очень чувственные, и раз в месяц нам их читал. У него было красивое смуглое лицо южанина, сверкающие очки, длинные волосы (такие, какие теперь часто можно увидеть у задержанных парней в полицейском участке), рваные носки, кожа на лице тоже вся в дырочках-рябинах и толстые, словно распухшие, губы, которые он медленно облизывал огромным розовым языком. Мне он внушал большую симпатию, но у нас в классе был некий Дуилио Тимбраччи, сын ужасного ханжи, который, когда устраивались религиозные процессии, одетый как призрак, нес крест и шел с мрачным, угрожающим видом. Как раз во время одной из процессий беднягу и хватил легкий удар, он уронил тяжеленный крест и разбил витрину «Красной Перчатки». Так вот, его сынок отправился с доносом к директору и сказал, что учитель Делль Аморе читает в классе непристойные стихи на уроках философии. С тех пор, когда мы просили, чтобы он прочел нам свои стихи, Делль Аморе, польщенный, но грустный, отказывался, просил нас не настаивать и начинал рассказывать о Спинозе.

До того учебного года я никогда и не подозревал о том, что существует наука, стремящаяся объяснить нам, кто мы и куда идем. На первых уроках я слушал как зачарованный: мне казалось, что наконец-то и в наш лицей пришел человек, способный рассказать нам что-то интересное, помимо учителя Де

Ниттиса, который читал Гомера, как Эрмете Дзаккони<sup>1</sup>, и трогал нас до слез. 25

Однако я должен добавить, что от всех этих гениальных построений человеческой мысли, от всех этих умозрительных миров у меня в памяти осталось совсем немного. Между школой и жизнью существовала глубокая пропасть. Лишь очень редко мир школы, абстрактный, бумажный, построенный на подавлении, согревал лучик гуманности, конкретного знания, подлинной фантазии. Из всех уроков симпатичного учителя Делль Аморе мне запомнилась только его вызывающая и довольная улыбка, с которой он, потребовав тишины, спрашивал, немного скандируя: «Как вы думаете, дорогие ребята, если бы, состязаясь в беге, пустились вместе по прямой быстроногий Ахилл и черепаха, кто из них пришел бы первым?» Бросая отчаянный вызов его самодовольной уверенности, я встал и сказал: «Черепаша!» Конечно, я не мог объяснить — почему, но, к счастью для моих школьных товарищей, Зенон уже за много веков до того разрешил эту ставящую в тупик дилемму.

— *Поговорим о Флоренции. Почему ты уехал именно в этот город?*

— Потому что там издавалась газета Нербини «420», в которую я уже посылал свои карикатуры и остроты, а кроме того, потому, что Флоренция гораздо ближе к Римини, чем Рим или Милан. Я еще учился в лицее, когда в одно прекрасное утро сел на поезд и явился в редакцию этой газеты, где знал художника Джове Топпи. Это был столп, на котором держались все издания Нербини. Он был автором обложек «Буффало-Билла», «Трех бойскаутов», «Лорда Листера», открыток с абиссинской красоткой Черное Личико, большинства карикатур в «420». Он иллюстрировал детские книги Сальгари, Эммы Пероди, рисовал плакаты... Он принадлежал к школе «фигуристов», как назывались художники — последователи Карло Кьостри, легендарного иллюстратора «Пиноккио».

Со своим огромным носом, седыми бакенбардами и грелкой на животе Джове Топпи день и ночь сидел за необъятным рабочим столом в большой комнате, которая мне, приехавшему из Римини, показалась тогда очень красивой. Там было как в нашем оперном театре: ковры, занавеси, статуи, на стенах картины, изображающие голых женщин, щиты, латы, а в глубине комнаты — широченное ложе, похожее на рыбацкий баркас, с целой горой подушек. Топпи принял меня так, словно мой приход был в порядке вещей. Он на меня не смотрел. Продолжая рисовать, он стал спрашивать, знаю ли я в Римини брюнетку с зелеными глазами, которая победила его, когда они мерились силами, — прижала его руку к столу. Наверно, ему нравилось изображать из себя человека, помогающего молодым делать первые шаги. Из руки, в которой он держал перо, выглядывала птичья головка, и Джове Топпи, по-прежнему не глядя на меня, объяснил: «Она хочет сидеть только тут, не

<sup>1</sup> Известный итальянский актер театра и кино тех лет.

26 желает перейти даже в левую, обязательно в той руке, какой я рисую. Стоит ее на минутку отпустить, она начинает жалобно плакать. Слышишь? Она надрыгает мне сердце». Он положил птичку обратно в теплую лапшу и со вздохом вновь принялся за работу.

— Так ты оказался в «420».

— Да, но только почти через год, потому что должен был окончить лицей. Когда настало время поступать в университет, я почувствовал себя так, словно передо мною раскинулась какая-то необъятная, окутанная туманом, безлюдная пустыня. «Все мои товарищи были ясны умом, один я испытывал смущение» — так говорит Лао-Цзы (прости за цитату, но клянусь тебе, что она единственная, которую я позволю себе во всем интервью). Я знал только, кем я не хочу стать: ни адвокатом, как желал мой отец, ни врачом, как желала мать, ни инженером, ни адмиралом. Писателем? Художником? Меня очень привлекала профессия специального корреспондента, и я испытывал большую симпатию к комедийным актерам, которых считал благодетелями рода человеческого. Заставлять людей смеяться мне всегда казалось самым привилегированным из всех призваний, почти как призвание святого.

— Но в те годы ты, наверное, смотрел в кино не только комедийные фильмы.

— Грета Гарбо, Гари Купер, Том Микс не так меня волновали, как Китон, Олио и Станлио<sup>1</sup>. Ридолини. Хамфри Богарта я терпеть не мог: я не в силах был понять, как можно быть таким идиотом, чтобы не снимать непромокаемый плащ даже в постели. Гарбо вызывала у нас чувство почтительной робости — высокомерная, похожая на привидение, неизменно поглощенная государственными делами, которые нас, школьников, мало волновали. Братья Маркс приводили меня в неопишущий восторг. Вот кто были моими духовными отцами. Бастер Китон мне нравился больше, чем Чаплин, который вызывал у меня некоторое недоверие со своими светлыми, как у кота, глазами и острыми, как у грызуна, зубками. Признаю, что он, наверно, более велик, но Китон не давит на тебя трогательными чувствами; его борьба, злоключения не имеют целью восстановить справедливость или исправить ошибки, он не стремится растрогать или вызвать у нас возмущение. Создается впечатление, что он упорно старается внушить нам точку зрения, взгляд на окружающее, полностью отличающиеся от обычных, чуть ли не новую философию, какую-то иную религию, которые переворачивают вверх тормашками, делают смешными и ненужными все наши понятия и принципы, раз и навсегда застывшие в нерушимой системе мышления. Это комичное существо словно пришло прямоком из дзэн-буддизма. В самом деле, Китон обладает восточной невозмутимостью, отсутствием рефлексов. Вся его комичность — это комичность снов; у него аллегория,

<sup>1</sup> Так в Италии называли дуэт популярных американских комиков Стэна Лаурела (1890—1965) и Оливера Харди (1892—1957).

воздушная легкость, смешной внешний вид прочувствованы где-то в глубине, это словно страшной силы взрыв молчаливого смеха по поводу глубочайшего, непримиримого противоречия между нашими взглядами и тайной сутью вещей.

— Скоро нам с тобой предстоит вернуться во Флоренцию. А сейчас расскажи, есть ли рядом с комедийными актерами писатели, которых ты считаешь своими духовными отцами.

— Как бы мне хотелось найти в себе смелость, чтобы раз и навсегда вместо этого назвать книги, которых я не читал... Какое облегчение я бы почувствовал, не будучи больше вынужден отделяться полужразами, осторожно разделяя или не разделяя мнение кого-то другого (а кроме того, сам-то он действительно все это читал?). Может, ты начнешь сомневаться, стоит ли вообще продолжать интервью с таким человеком, как я. Попробую вспомнить своих духовных отцов: Пиноккио, Бибби и Бибби, Диккенс, Фортунелло, Джан Бурраска, «Остров сокровищ», По, Арчибалд и Петронилла<sup>1</sup>, Жюль Верн, Сименон, с которым мы стали друзьями и которым я глубоко восхищаюсь.

А потом, несмотря на школу, хотел бы добавить Гомера, Катулла, Горация. Также мне нравился «Анабазис» — с его солдатами, которые каждые «сорок парасанг<sup>2</sup> ели оливки и пили вино, опершись на длинные колья». Но разве можно запомнить все книги, которые помогли тебе расти, раскрывая тебе себя самого? Ты помнишь Ямбо? Он писал романы, сам иллюстрируя их рисунками, которые я находил превосходными. В числе прочих он придумал персонаж, которого звали Местолито<sup>3</sup>. Это был мой живой портрет: страшно худенький мальчик с длинными густыми волосами, органически не способный говорить правду...

— Мы говорили о твоих первых шагах у издателя Нербини, издававшего газеты и комиксы. Чем ты занимался во Флоренции в 1937—1938 годах?

— Я был чем-то средним между курьером и секретарем редакции. Наклеивал марки на конверты, три-четыре раза подносил сумку с продуктами Палаццески от рынка до его коляски. Тогда я не знал, что это большой писатель; я видел перед собой добродушного и молчаливого господина, которому нравилось бродить среди рыночных лотков, любопытствовать и покупать, торгуясь с продавцами, салат, помидоры, сыр. Женщины на этом рынке называли его «профессором». Одна из них как-то назвала его «ваше превосходительство», и он так начал смеяться, что не мог остановиться. Когда я с ним поздоровался у его шарабана, он мне слегка поклонился и назвал меня тоже «ваше превосходительство», к глубокому изумлению кучера — здорового потного и мускулистого парня.

<sup>1</sup> Феллини дает вперемешку названия книг, комиксов, имена персонажей и авторов.

<sup>2</sup> Персидская мера расстояния.

<sup>3</sup> От итальянского слова «mesto» — грустный, печальный.

В другой раз Палаццески сказал мне, что в моем возрасте не следует писать в газеты и сочинять эти дурацкие рассказы, а мое дело — писать стихи. Много лет спустя, читая его роман «Сестры Матерасси», а особенно «Рим», я испытал чувство стыда и унижения, что не сумел в те далекие времена понять, что мне посчастливилось видеть перед собой великого учителя.

Моими тогдашними друзьями были журналисты и художники-графики, работавшие у Нербини, издававшего «Буффало-Билла», «Трех бойскаутов», «Любителя приключений» и «420». Когда из-за политической напряженности между Италией и Америкой министерство народной культуры запретило ввоз американских комиксов с Флешем Гордоном, Мандрейком и всей их компанией, я нагло согласился вместе с Джино Шатти продолжать сочинять «сценарий» по рассказам Реймонда и Фалька, а Джове Топпи иллюстрировал нами написанное, в совершенстве имитируя стиль их рисунков. Оресте дель Буоно, однако, говорит, что вся эта история с доморощенным Флешем Гордоном — одна из многих моих автобиографических выдумок. Может, и так...

— В декабре 1938-го года ты отправился в Рим и поступил в редакцию юмористического журнала «Марк Аврелий». Как это тебе удалось?

— В лице «Марк Аврелий» был для нас мифом, одним из тех таинственных и запретных подарков, которые приходят откуда-то издалека, из чудесного, снившегося нам Рима, подобно тому как фильмы с Фредом Астером и Джин Харлоу приходили из неведомой, далекой Америки, своего рода Атлантиды, о которой ходят легенды, но которая недосыгаема. В самой покупке этого журнала, в его чтении был тайный вкус запретного плода, такой же, как в курении тайком и в попытках проникнуть в публичный дом, вцепившись в рукав пальто совершеннолетнего приятеля. Женские фигурки Барбары, рисунки Моски, серии «Когда служанка что надо», «Полковник Филелло», Метц, Де Торрес — это легендарные имена и персонажи. Столь жадно ожидаемый журнал (он выходил раз в две недели) не попадал в газетные ларьки, покупать его надо было ходить на вокзал, также и из-за постоянных гонений со стороны священника, который однажды с амвона романского собора крикнул под древними сводами: «Вот, смотрите, что надо делать с этой мерзкой газетенкой, а не читать ее!» Наступило мгновение лихорадочного ожидания: что же сделает дон Отбивная Котлета (на самом деле, конечно, его звали не совсем так) с этой газетой? Ко всеобщему разочарованию, он ограничился тем, что разорвал газету на длинные тонкие полосы, а потом скатал их в ладнях, словно сам себе аплодируя.

Однажды в Риччоне я увидел человека, сидевшего на берегу и болтавшего ногами в морском прибое, он был в красных трусах, доходивших чуть ли не до груди, и с газетой на голове, и я узнал в нем Де Торреса. Без всякого сомнения, это был он! Я несколько раз видел на него карикатуры в «Марке Аврелии». У меня не хватило смелости заговорить с ним, тем более, что он



сидел, закрыв глаза и ловя ртом дуновения свежего ветерка, но ходил я вокруг него целый день. Уже к вечеру, видя, что я еще не ушел, он спросил, нет ли у меня спичек. Через два дня я вручил ему рисунки, карикатуры, рассказы, и он сказал, чтобы я пришел к нему в Риме на улицу Реджина Елена, 68. Когда через год я пытался найти его по этому адресу, мне сказали, что Де Торрес бывает в редакции «Марка Аврелия» очень редко; я смогу найти его на улице дель Тритоне, в редакции «Пикколо» («Малыша») — ежедневной газеты, редактируемой грануффичале<sup>1</sup> Барони.

— *Бьюсь об заклад, что этот Барони тоже был любопытной личностью...*

— Он носил большой котелок, обшитый по краю серебряной лентой, свободное пальто верблюжьей шерсти, доходившее ему до пят, невероятно длинный шарф и гетры. Манжеты рубашки торчали из-под рукавов почти до кончиков пальцев. Он казался нам очень элегантным, и, когда около десяти часов вечера раздавались его шаги в коридоре, все выглядели, чтобы с ним познакомиться. Он медленно шел в облаке сигаретного дыма, сопровождаемый прелестными женщинами — знаменитыми субретками из труппы Наваррини или Макарио. Помимо того, что он редактировал «Пикколо», у него был еще другой род деятельности: он умел с точностью великого фокусника ронять вертикально, прямо в жилетный кармашек, свой монокль со слегка затемненным стеклом, который носил, вставив в левый глаз. Одно неуловимое движение, и раз! — монокль исчезал в кармашке под восхищенные комментарии Патти, Де Фео, Таларико. Единственный, кто оставался бесстрастным, был Савинио, в своем неизменном берете и со строгим и отрешенным выражением на лице.

Редакция «Пикколо» совершенно не походила на те редакции газет, что я видел в американских фильмах с участием Фреда Мак-Меррея или Джо Мак-Кри, которые с порога двери бросали шляпу, точно попадая на вешалку. Таларико однажды попробовал, но потом ему пришлось спуститься на улицу и искать свою шляпу, вылетевшую из окна. В коридорах редакции с самого утра стоял запах овощного супа. Де Торреса я нашел там, он сидел один-одинешенек в тесной комнатке, всю мебель которой составляли стол, стул и пишущая машинка. Он сидел с закрытыми глазами, наслаждаясь гревшим сквозь стекла солнцем, на устах его блуждала улыбка, он казался довольным жизнью. Я постучал в дверь, покашлял, потопал ногами... Наконец решил вернуться попозже. Теперь комнатка была полна людей, но из всех этих знаменитостей единственным, кого, как мне кажется, я узнал, был Бранкати; в лицее нас заставили учить наизусть газетный отчет о его посещении дуче с фотографией, на которой он был изображен рядом с Муссолини.

— *Первую статью тебе заказал Де Торрес?*

— Да, несколько дней спустя, раздраженно отдуваясь, он

<sup>1</sup> Гражданский почетный титул.

30 подверг меня испытанию. «Пиши, сделай статью, посмотрим, что ты умеешь»,—сказал он, указывая на стоявший на столе «Ремингтон». А так как шел дождь, он с вдохновенным видом симпровизировал: «Я даже дам тебе заголовок: „Добро пожаловать, дождик“. Одна страница и четыре строки машинописного текста—ни одной больше, ни одной меньше». И удалился, довольный собой, оставив меня одного перед этой штукой вроде мотоциклета. Я был очень взволнован. Да, хотя тут не было Фреда Мак-Меррея и снизу не доносился стук печатных машин, все же это была газета, и я писал статью, и передо мной был Эрколе Патти, который, отвернувшись к стене, весь согнувшись над телефоном, шептал своим глуховатым басом—голосом обольстителя: «Ты приняла капли?» Я написал статью, ровно одну страничку и четыре строчки, за сорок минут.

— *И она понравилась, была напечатана?*

— Ее опубликовали много месяцев спустя, когда выпал первый снег; разумеется, заголовок был изменен, так же как и большая часть написанного мною.

В «Пикколо» я оставался недолго. Передо мной был пример Сименона, и в уголовной хронике я видел возможность писать длинные статьи, которые воссоздавали бы атмосферу а-ля Мегрэ. Я рыскал по привратничкам, пытался забираться в тюремные фургоны во время полицейских облав на проститутки, был убежден, что пользуюсь симпатией блатного мира, и мне было достаточно самого ничтожного фактика черной хроники, ну, не знаю, попытки отравиться соляной кислотой или броситься с моста, чтобы написать четыре-пять страниц, в которых я рассказывал всю историю жизни и смерти главного действующего лица, всех его родственников, друзей и знакомых. Поэтому однажды в связи с попыткой самоубийства (опять-таки при помощи соляной кислоты) меня занесло в Коллеферро, куда уже много лет назад переехала прежняя любовница кандидата в самоубийцы; она не была красавицей, которую я надеялся перед собой увидеть, скорее уродина, и к тому же в плохом настроении; у нее был очень старый, но свирепый отец, который вдруг схватил полено и, если бы я стремглав не выскочил на улицу, запустил бы им мне в голову. Я описывал все подряд, но потом—не знаю уж кто—главный хроникер или старший наборщик сокращали четыре страницы до шести строк, снабжая их сверху заголовочком, противоречившим тексту: «Пьет по ошибке соляную кислоту, приняв ее за воду» или же «Разгуливая по парапету моста, срывается вниз». Разочарованный, оскорбленный, чувствуя себя чуть ли не жертвой преследования, я перешел в «Марк Аврелий». Сразу же я стал секретарем редакции. Главный редактор Вито Де Беллис проникся ко мне симпатией и два раза в неделю, в ожидании часа, когда нужно было идти в типографию, приглашал меня ужинать. С грубоватой заботливостью он учил меня, как вести себя за столом—не расставлять локти, открывать рот только тогда, когда вилка с едой находится в миллиметре от рта, жевать с закрытым ртом, никогда не глядеть в тарелку (честно говоря, это правило

казалось мне немного загадочным),—и тем временем рассказывал мне о легендарном Галантаре, о Скарпелли, Петролини. Потом на его машине мы ехали в типографию. Я купил себе замшевые перчатки, чтобы брать гранки, у меня был собственный столик с лампой, которую можно было поднимать и опускать. Типография представляла собой огромный полуподвал, весь содрогающийся от грохота ротационных машин. Я оставался там до рассвета и был счастлив.

— *Тем временем расширился твой культурный горизонт?*

— Однажды Марчелло Маркези привез из Милана книгу «Превращение». «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». Подсознательное, которое было полем исследования и диагноза, паразитическое и волнующее у Достоевского, тут стало самим предметом повествования, как в сказках, мифах, самых непонятных и древних легендах. Но там дело шло о проявлении подсознательного, коллективного, недифференцированного, метафизического, а здесь было подсознательное индивидуальное, теневая зона, личная подпочва, которые неожиданно осветил холодным, чуть мрачным и трагическим светом еврейский гений этого великого художника-пророка. Кафка меня глубоко взволновал. Меня поразила его манера показывать тайную сторону вещей, невозможность проникнуть в их суть, ощущение лабиринта, повседневности, которая становится волшебной.

Созвучия совсем иного рода я нашел в романах американских авторов—Стейнбека, Фолкнера, Сарояна. Наконец-то жизнь такая, как она есть: чувственная, полная приключений, трепещущая. Никаких парадов, форменных мундиров, коллективных ритуалов, воинственной и триумфальной риторики, а подлинные человеческие чувства, повседневная борьба, инстинкты. Непередаваемое чувство свободы, бесконечных дорог, пересекающих необъятную страну, и роскошные пейзажи, бескрайние просторы, в которых есть что-то священное, героическое, как в фильмах Джона Форда. Американские литература и кино представляли собой нечто единое: в них была настоящая жизнь, столь отличающаяся от похоронной жизнерадостности фашистских «шишек»—которые, одетые во все черное, прыгали сквозь огненные обручи,—был индивидуум, который одерживал верх над коллективом. Исчезновение новых американских фильмов с итальянского экрана и неожиданное прекращение всех связей с американской культурой заставили нас почувствовать сильнее, чем что-либо другое, что такое война.

— *Мы дошли до 1941—1943-го годов. Были ли у тебя, двадцатилетнего, проблески политической сознательности?*

— До тех пор, пока «Марк Аврелий» не был запрещен по обвинению во фронде, мой протест, возможно, был просто своего рода дерзостью студента, воспитанного в провинции церковью и фашистским режимом. Единственные размышления, связанные с ущемлением чувства свободы, а следовательно—с бунтом против тягостного политического принуждения, посетили

32 меня, когда в «Марке Аврелии» была запрещена маленькая рубрика, которую я подписывал своим именем — Федерико. Это были письма, которые якобы одна девушка писала своему жениху на фронт. На третьем «письме» вмешался Паволини<sup>1</sup>. Он вызвал меня вместе с редактором Де Беллисом и, весьма раздраженный, заявил, что эта молоденькая невеста — порядочная плакса, способная лишь деморализовать доблестного воина, находящегося на фронте. Никакой больше рубрики! Вот так я впервые столкнулся с тупостью, нелепостью подобной цензуры. Но я воспринял это как личную обиду, не сумел обобщить проблему, подойти к ней более широко — как к общеитальянскому явлению.

Однако в редакции «Марка Аврелия» каждый вечер задерживались допоздна и говорили о политике — адвокат Лиссиа, Де Беллис, Винченцо Рови (брат Акилле Кампаниле, взявший себе такой псевдоним) и некоторые другие, в том числе Лонганези. Мы часто встречались с журналистами из соседней редакции «Омнибуса», редактировавшегося Томмазо Моничелли. Так я познакомился с Паннунцио, Бенедетти, Флайяно, Ландольфи. Они все говорили и говорили, а я, оставаясь в редакции, сочинял коротенькие сценарии для радио и слушал. Должен сознаться — увы, не покраснев! — что все, о чем они говорили, казалось мне не имеющим ко мне абсолютно никакого отношения: я не мог понять, что же нам следует делать. И даже если бы я мог себе представить необходимость конспирации и вооруженного выступления, как мы могли это осуществить? Лица у Лонганези, Томмазино Смита, Флайяно, Марафини (который был вылитый Адольф Менжу) были такие добродушные, симпатичные, смешные, знакомые, что никак не наводили на мысль, что передо мной заговорщики — во всяком случае, такие, какими их себе представляют. А на самом деле они, возможно, действительно были подпольщиками. Флайяно, однако, так никогда мне этого и не сказал.

— Ты боялся войны?

— Нет. Но не потому, что я особенно храбрый. Скорее потому, что я не знал ее жестокости, ее ужасов, ее кровавого безумия. Чтобы стало понятнее, почему я так легко отвечаю на этот вопрос, надо вернуться к тем условиям, в которых росло мое поколение. Война была так мифологизирована, к ней так призывали с самых яслей... Казалось, что единственная возможная жизнь — военная. В течение многих лет церковь и фашизм воспитывали нас в поклонении мифам величия Рима, распятия, искупительной жертвы, презрения к жизни, происходила инфляция таких понятий, как «героизм», «самопожертвование ради родины», «инвалиды первой мировой войны», «неизвестный солдат», «лучше прожить один день как лев», «жить — значит сражаться» — или что-то там в этом роде. Это был нескончаемый, оглушающий бред отказа от жизни в ее простых и сладостных повседневных проявлениях: «Да здравствует война!».

<sup>1</sup> Один из фашистских вожakov, министр культуры.

«Кто умирает за родину, тот достаточно долго прожил», «Да здравствует Спарта!».

Разве можно было что-то разглядеть в этом густом мрачном тумане? Война казалась давно обещанным и наконец-то наступившим праздником. Что касается меня, то я сделал все возможное, чтобы не быть на него приглашенным; мне удалось это при помощи подкупа врачей и симуляции самых загадочных болезней. Я даже три дня провел в психиатрической больнице в одних трусах и с повязанным на голове полотенцем, изображая магараджу. Когда же итальянских военных врачей сменили немецкие и долгая серия «периодов выздоровления», благодаря которым мне в течение трех лет удавалось отсиживаться, неминуемо вот-вот должна была кончиться и немецкий офицер с пьяными глазами мне сказал, что я должен «унмиттельбарунферцоглих»<sup>1</sup> отправиться в свой полк в Грецию (я понял только, что он приказывает мне поторапливаться),—так вот, едва он успел произнести это «цоглих», началось светопреставление. Американцы бомбили Болонью, бомбы угодили и в госпиталь, и я припустился, как конь, весь в белой пыли от известки, в одном ботинке, вдоль портиков, под которыми теснились, крича и стеля, люди, многие падали на колени, а вокруг завывали сирены санитарных машин и земля содрогалась от мощных взрывов. С тех пор я больше ничего не слышал о своих военных документах. Однако ты лучше об этом не пиши, а то кто знает... Мне бы не хотелось, чтобы какому-нибудь генералу взбрело на ум проверить мое отношение к воинской обязанности как рядового пехоты...

— В 1943 году ты женился на Джульетте Мазине, а в 1944-м работал над сценарием «Рим — открытый город». Как ты пришел к этому сценарию?

— Он сам ко мне пришел. Я думал, что у нас никто уже больше не занимается кино. В освобожденной Италии все находилось в руках американцев — газеты, радио, журналы; и на экранах шли только американские фильмы, к большой радости зрителей, которые никогда не забывали «звезд» казавшегося им единственно настоящим кино — оно дарило им развлечение, мечты, возможность уйти от окружающей жизни, приключения. Кто был у нас? Безоцци, Виаризио, Макарио, Грета Гонда (которая, во всяком случае, мне очень нравилась, так же как и Леда Глория). Разве они могли сравниться с возвратившимися Гари Купером, Кларком Гейблом, братьями Маркс, Чаплином и всеми престелными кинозвездами, с американскими сценаристами и режиссерами? Я был уверен, что об итальянском кино больше никогда не пойдет и речь. Все кончено. Никогда уже не повторится то чудесное мгновение, когда ты, при подписании договора на сценарий, получаешь аванс, и та, столь же замечательная, хотя чуть более рискованная, минута второй выплаты при сдаче первой половины работы... Нелегко было хранить спокойствие, притворяться равнодушным, когда продюсер рас-

<sup>1</sup> Незамедительно (нем.).

34 кривал роскошную кожаную папку, в которой лежали уже заполненные и подписанные чеки на твое имя! Сценарист Манджоне, с которым я вместе работал, не мог скрыть своего волнения, у него начинали блестеть глаза, и он держал чек на ладонях вытянутых рук, словно боясь, что, если его сложить, чек утратит свою ценность.

Я думал, что эти времена уже не возвратятся. И вместе со старыми друзьями по «Марку Аврелию» открыл знаменитую «Funny Face Shop»<sup>1</sup>: карикатуры, портреты, «very similar profiles»<sup>2</sup>, «records with your voices»<sup>3</sup>. Я был художественным директором, а финансовыми и административными делами ведал мой приятель Форджес Даванцати, полный молодой человек, походивший на короля Фарука, с белым, как свадебная конфетка, лицом и блестящими черными усиками; он одевался очень элегантно, носил шелковый шарф и светло-серый котелок. Американским солдатам, заходившим в ателье, он очень нравился: может, они принимали его за актера—из тех, что в американских фильмах играют злых толстяков, которые посреди леса ставят ванну и приказывают неграм скрести им спину. Должен сказать, что никогда не жил так припеваючи, как в то время. В ателье царил атмосфера как в вестернах—нечто среднее между салуном и залом ожидания в доме свиданий. У нас были очень хорошие приказчицы, говорившие на трех языках, и частенько мальчику-посильному приходилось бежать на другую сторону улицы и отчаянно махать рукой, зовя джип американской военной полиции, которая находилась как раз напротив нашего ателье. Машина с приглушенным воем sireны медленно описывала длинную дугу, и в дверях тотчас же появлялись четверо-пятеро огромных, напряженных, гибких звероподобных негров, которые, не разбирая, кто прав, кто виноват, не спрашивая, что случилось, начинали колотить дубинками всех подряд. Гуаста, Скордиа, Камерини, Де Сета и я успевали укрыться под столами, но Мими Форджесу Даванцати, поддерживавшему свой престиж главным образом благодаря неподвижности, нередко крепко доставалось резиновыми дубинками по котелку—возможно, именно потому, что он был похож на злого толстяка, который мучает носильщиков-негров.

Наши клиенты были драчливые и почти всегда пьяные, но щедрые и обладали чувством юмора, что нас утешало. Увидев на себя карикатуру, они были способны хохотать полчаса подряд; даже уже выйдя на улицу, они корчились от смеха... Но прежде, чем уйти, они оставляли на столе помимо платы в «американских лирах»<sup>4</sup>, неизменно в два раза большей по сравнению с преysкурантом, еще и банки с мясной тушенкой, бобами и овощами, с пивом, а также длинные блоки американских сигарет в целлофане, такие гладкие, атласные, что казалось, касаешься

<sup>1</sup> Букв.: «Лавка смешных лиц» (англ.).

<sup>2</sup> Абсолютно похожие профили (англ.).

<sup>3</sup> Пластинки с вашими голосами (англ.).

<sup>4</sup> Ассигнации, выпущенные в Италии американскими военными властями.

нежной женской ручки; если бы нам дали потрогать их до войны, каждому итальянцу стало бы ясно, что нам никогда не победить.

— *В этом кавардаке и нашел тебя в один прекрасный день Росселлини?*

— Очень бледный, с острым подбородочком, в видавшей виды помятой мягкой шляпе, он опустился на стул и тихонько сидел, вид у него был заинтересованный, он словно о чем-то размышлял. То ли прикидывал, не стать ли ему моим компаньоном в этом балагане, то ли решал, стоит ли оставаться верным намерению, которое его сюда привело: предложить мне писать вместе с Серджи Амидеи сценарий короткометражного фильма о жизни дона Морозини — первой наметки «Рима — открытого города». Но об этом я уже слишком часто рассказывал...

— *Вот тут проявляется интересная черта твоего характера: боязнь повториться, опасение, что все о тебе уже все знают, а может, и твоя лень. Расскажи хотя бы, как ты работал с Туллио Пинелли.*

— С утра до вечера, это было все равно что ходить на службу. Утром я приходил к нему домой, и мы вместе писали сценарии наиболее важных фильмов, днем он приходил ко мне, а вечером каждый работал у себя дома над сценариями фильмов, которые ставили второстепенные режиссеры — Матараццо, Ригелли, Франколини. Впрочем, некоторые из них вовсе не были второстепенными. Ригелли был умным человеком, превосходным рассказчиком. С казавшимся огромным за стеклом моноглязом, красивым, низким, типично неаполитанским голосом он рассказывал мне о Матильде Серао, Сальваторе Ди Джакомо, и в его рассказах оживал сказочный, как Багдад или как Вена при Франце-Иосифе, Неаполь. С портативными пишущими машинками на коленях мы с Пинелли слушали его как зачарованные, а потом, чтобы вознаградить нас, коммендаторе<sup>1</sup> Дженнаро Ригелли снимал элегантный бархатный пиджак, повязывал передничек, как у горничной, и удалялся на кухню своих апартаментов в отеле «Милан», объявив, что настал момент приготовить для нас спагетти «а-ля шуэ-шуэ»<sup>2</sup>.

Однажды неожиданно зашел продюсер Коламоници, и мы застыли с поднесенными ко рту вилками. Он орал как сумасшедший, кричал, что пять месяцев оплачивает гостиничные счета и еще не прочел ни строчки. По счастью, ему сделалось плохо...

Быть сценаристом замечательно, на мне не лежало абсолютно никакой ответственности, потому что все, что я писал, переделывалось другим, потом еще кем-то, а если в фильме оказывались удачные куски, всегда можно было сказать, что это придумал ты. Сценарий картины «Документ Z-3» мы писали в восьмером. В роскошной квартире Альфредо Гуарини, где происходили обсуждения, мы только и делали, что пили виски, ели мороженое и невероятно много курили. Иногда в клубах

<sup>1</sup> Гражданский почетный титул.

<sup>2</sup> Один из неаполитанских рецептов приготовления макарон.

36 дыма появлялись Иза Миранда с тортом, Патти, или Дзаваттини, или Пьеро Теллини; мне кажется, что там бывал также Бранкати. Мы вскакивали со своих мест со словами: «Сюда, сюда, синьора. Дайте торт, мы разрежем сами!»

Гуарини с отеческой любовью глядел на нас своими большими глазами с поволокой и, подойдя к креслу, где спал один знаменитый драматург, нежно гладил его по голове и знаками просил нас не шуметь так громко...

— Как произошел твой переход от работы сценариста к режиссуре?

— Когда Росселлини снимал фильм «Пайзá», я сопровождал его в поездке. Мы с Роберто стали друзьями. После триумфа фильма «Рим — открытый город» в Америке и во всем мире он вновь пригласил Серджо Амидеи и меня сотрудничать в написании сценария его нового фильма. Наблюдая за его работой, я по-настоящему осознал, что снимать фильм можно с той же непосредственностью, искренностью, с какой писатель пишет книгу или художник — живописное полотно, вкладывать в работу всего себя. Вся стоящая за режиссером производственная машина — это вавилонское столпотворение голосов, криков, перебежек, кранов, поднимающих камеру, юпитеров, гримеров, ассистентов, мегафонов, которое, когда меня как сценариста звали в павильон присутствовать на съемках той или иной сцены или внести изменение в диалог, казалось мне таким сложным, непонятным, но завораживающим, — вся эта громоздкая машина, похожая на маневрирующее войско, которая всегда мешала мне приблизиться вплотную к художественному изображению, словно опускающая какую-то скрывающую его завесу, у Росселлини отсутствовала — ее словно не было, она была ликвидирована, отодвинута куда-то на задний план, служа лишь шумным, но необходимым обрамлением свободного пространства, где художник кино создает свои образы, подобно тому как рисовальщик





делает свои рисунки на белом листе картона.

Во время съемок «Пайза», хотя вокруг не было невообразимой суеты съемочного павильона, поскольку съемки велись полностью на натуре, чтобы быть ближе к подлинной действительности, царил еще больший хаос именно потому, что фильм создавался на дорогах, городских улицах, в самой гуще жизни, в которую мы вторгались. Было поистине удивительно видеть, как Росселлини орет в мегафон и снимает крупным планом какого-то негра посреди улицы, в то время как за его спиной идут танки, а тысячи неаполитанцев что-то кричат из окон, чем-то торгуют, плачут, переключаются между собой.

Если кино такое, если снимать фильм можно так непосредственно и по-детски непринужденно, если к кино можно подходить как к постоянному «хэппенингу» — чему-то среднему между жизнью и изображением жизни, — в таком случае оно, пожалуй, мне еще ближе, еще более импонирует, оно сродни тому, как я рисую или пишу — с такими же трудностями, препятствиями, усилиями, которые необходимо преодолеть, чтобы осуществить вынашиваемый замысел.

У меня, когда я наблюдал за работой Росселлини, сложилось следующее мнение о нем: импульсивный, чуждый стереотипам, не слишком заботящийся о теоретических канонах, свободный от железных правил и пустых условностей — именно потому, что таковы были избранный им стиль и его стремление к точности художественного выражения. Достаточно вспомнить потрясающий финал фильма «Пайза»: немцы, сбрасывающие в воду партизан с лодки в болотах По. Оператор Мартелли рвал на себе волосы: «Я уже не могу снимать, не хватает света!» А Росселлини, которому совершенно обязательно надо было возвращаться в Рим (уж не знаю, из-за какого из его многочисленных дел — возможно, в связи с истечением срока погашения кучи векселей, а может быть, свиданием с какой-нибудь не



слишком юной красоткой), ругаясь и сыпля проклятиями, придумал и осуществил нечто небывалое: двумя съёмочными камерами снял всю сцену длинным планом, без всяких деталей, и она приобрела жестокую силу. Как падают партизаны, не было показано, слышались лишь один за другим глухие всплески воды. Вот так он достиг этого финала — потому, что спешил закончить фильм и поскорее возвратиться в Рим, или же это было только внешним обстоятельством? Он создал необходимые условия, такое напряжение, когда сама собой зарождается и вспыхивает искра, озаряя все вокруг светом и развеивая туман, скрывавший идею, точное художественное выражение чувства и самый точный и ясный — может быть, единственно верный из всех бесчисленно возможных — способ его передачи?

Наверное, можно сказать — и некоторые критики не преминули это сделать, — что успеху Роберто слишком часто способствовали эти загадочные совпадения или он сам их слишком часто, систематически и без труда вызывал. И все же мне кажется, что у него я в конце концов перенял эту способность словно ходить по канату, балансировать, умение превращать препятствия, помехи в эмоциональные состояния, чувства, точки зрения.

— Но «Пайза», когда вышел на экран, был не слишком глубоко понят...

— Я вспоминаю весьма поверхностные, невнимательные, порой поистине возмутительные отзывы критики. В какой-то газете я прочел фразу такого рода: «...затуманенное сознание режиссера ни на минуту не проясняется ни в одном из шести длинных эпизодов». Это грандиозный, прекрасный фильм, торжественный, как григорианский псалом, сурово-сдержанный и глубоко трогательный. Я недавно его пересмотрел — и испытал такое же волнение, как в тот вечер, много лет назад, в Неаполе, когда, придя к Росселлини, нашел его сидящим в тишине и тьме тесной комнатки за работой у мовиолы. Он был бледен, ерошил себе волосы и не отрывал взгляда от маленького экрана, на котором просматривал первые наброски монтажа эпизода в монастыре. Изображение было немое, раздавался лишь шелест пленки; я смотрел как зачарованный. И то, что я видел, отличалось такой легкостью, волшебной силой, изяществом и простотой, какой, по-моему, киноискусству удается достигать чрезвычайно редко.

— Ты говоришь о «Пайза» Росселлини с трогательным восхищением. Насколько я мог понять, те месяцы для тебя, для твоего созревания были переломными.

— Поездка со съёмочной группой «Пайза» для меня явилась открытием Италии. До тех пор я видел немного: Флоренцию, Рим да несколько городков Южной Италии, когда ездил на гастроли с эстрадной группой, — селения, погруженные в ночь средневековья, как те в окрестностях Римини, в эмилианских Апеннинах, где я бывал мальчишкой. Другим был только диалект. И вместе с этим волнующим, захватывающим открытием собственной страны я осознавал, что кино волшебным образом дает тебе возможность вести эту огромную «двойную

игру»: рассказывать о чем-то и одновременно переживать самому другую «историю», полную приключений, со столь же необыкновенными персонажами, как и в том фильме, что ты создаешь, а иногда даже еще более привлекательными и интересными, о которых ты расскажешь в следующей своей работе; это какой-то вихрь фантазии и реальной жизни, наблюдений и творчества, ты в одно и то же время кукольник и марионетка, специальный корреспондент и описываемое им событие, подобен циркачам, что живут на той самой арене, где выступают, в тех же самых фургонах, в которых путешествуют.

Фильм «Пайза» явился решающе важным событием в моей жизни. Как было прекрасно, закончив съемки одного эпизода, сниматься и ехать дальше на грузовиках в поисках новых мест. Однажды мы проехали целый день с утра до ночи по болотистой дельте По, ища лачугу, называвшуюся «хижина Панчирли»,— Росселлини помнил, что видел ее в детстве, тридцать—тридцать пять лет тому назад. Мы доверились какому-то местному жителю, у которого один глаз был скрыт под черной повязкой; говорили, что как-то ночью, когда он отправился воровать угрей в поместье некой графини, та выстрелила в него из окна зарядом дроби. Этот крестьянин, который к тому же немного хромал, целый день протаскал нас по илистым болотам, так и не найдя хижин; потом вдруг бросился на колени перед Росселлини, умоляя выстрелить ему в другой глаз. Но у нас не было ни ружей, ни чего иного в этом роде, и в конце концов Росселлини расхохотался. И теперь он сам упрямо продолжал поиски, таща за собой всю съемочную группу по местам, напоминавшим пейзажи в фильмах Куросавы. Наши грузовики то и дело застревали посреди болота, а над нами кружили, все ниже и ниже, большие черные птицы. Возникали весьма напряженные моменты: носильщики потребовали вернуться обратно, и тогда Росселлини вскочил на джип и произнес речь, обещав всем пинту рома. Спустился вечер, мы уже не знали, где находимся и что делаем в этих бескрайних болотах. Вдруг из зарослей тростника выскочил ребенок—мальчику было годика три,—и, заявив на венецианском диалекте: «Я—социалист», он напрямик привел нас к хижине Панчирли, которая оказалась буквально в двух шагах, совсем рядом с тем местом, откуда мы выехали утром.

Мы ели угрей, нарезанных заживо и сваренных на костре из сухих стеблей тростника. Уже наступила ночь. Совсем как в «Анабазисе» Ксенофонта.

— Известно, что ты не часто ходишь в кино. Но все же, если окинуть взглядом панораму мирового кино, какие режиссеры или фильмы вызывают у тебя наибольший интерес?

— С каждым днем я все больше утрачиваю привычку ходить в кино. Я не могу сколько-нибудь убедительно объяснить причину этого. Впрочем, даже мальчишкой я не был завсегдатаем кинотеатров. Я застывал, как зачарованный, перед афишами фильмов, огромными фотографиями, выставленными в витринах

40 магазинов на Корсо и анонсировавшими новые ленты. Возможно, мне больше нравилось воображать, представлять себе волшебный ритуал, происходящий внутри кинотеатров, чем самому в нем участвовать. В Римини кинотеатр назывался «Фульгор»<sup>1</sup>, я о нем уже рассказывал почти во всех своих фильмах. Теперь там в вестибюле висит моя большая фотография. Я вижу как раз над самой кассой — и не могу избавиться от мысли, что, когда показывают фильм, который не нравится зрителям, они, наверное, немножко сердятся и на меня и глядят на мой портрет с укоризной. А много-много лет назад возле кассы стоял владелец кинотеатра, который был убежден, что он вылитый Роналд Колмен; говоря по правде, он не слишком на него походил, ну, может, самую малость, когда поворачивался в три четверти и на лицо его падала тень от надвинутой на один глаз шляпы. Поэтому ему приходилось стоять не двигаясь и держать в поднятой к подбородку руке сигарету, дымок которой поднимался прямо, как ниточка. Он это знал и вот так стоял, не шелохнувшись, не дыша, между входом и кассой, где за стеклянным окошечком сидела его жена — она продавала билеты и кормила ребенка, прикрыв грудь и младенца цветастой шалью, из-под которой раздавалось чавканье и время от времени пронзительные, словно птичий крик, вопли.

Фильмы для показа в своем кинотеатре он ездил отбирать в Болонью и, когда возвращался, напускал на себя таинственный вид. «Ах, я не могу ничего рассказывать», — говорил он, но потом, качая головой и все громче и чаще приговаривая на диалекте: «Вот это да!», ясно давал понять, что там, в Болонье, ему посчастливилось увидеть нечто необыкновенное. «Ну и что же, он умирает?» — спрашивали мы, сгорая от любопытства. «Поддыхает этот подонок!» — отвечал он с ухмылкой, немного теряя апломб Роналда Колмена. Мы глядели на него с восхищением, полные зависти. «А Джин Харлоу когда покажете?» — «На Рождество будет здесь», — объявлял он с твердой уверенностью. «А Уоллеса Бири?» — «В конце января. Наверное. Потому что еще не знаю, удастся ли мне его достать».

Однажды воскресным утром я увидел его из-за закрывавшей вход в зал портьеры. В полном одиночестве он сидел в темноте и курил, молча уставившись на белый экран.

А жена аптекаря, которая ходила в «Фульгор», чтобы ее там пощупали? Она смотрела фильмы по три-четыре раза подряд, а вокруг нее крутилась целая карусель молодых парней, и даже мы, мальчишки, пробовали попытать счастья, потихоньку пересаживаясь все ближе и ближе к ней. Она ни на кого не смотрела, не спеша курила, выпуская дым сквозь сетку вуалетки и выпятив пухлые губы, уставившись своими бесстыжими глазами прямо в экран, в то время как мы, задыхаясь от волнения, с сердцем, готовым выскочить из груди, старались вовсю, глядя ее ляжки.

Потом был еще Багино, который стоял в темноте за

<sup>1</sup> «Молния» (итал.).

портьерой и вглядывался в лица зрителей, пытаясь подметить малейшее выражение раздражения или досады, когда на экране в журналах кинохроники показывали дуче, а потом бежал с доносом в местное отделение фашистской партии. Однажды вчетвером его замотали в портьеру и, завязав ткань у него на щиколотках и над головой, заставили вертеться, как подвешенную к потолку палку колбасы. Он там внутри орал как сумасшедший, но никто не решался его освободить.

Мне хотелось бы поставить фильм о кинотеатре «Фульгор», рассказав обо всем, что случилось в этой маленькой киношке, где целое поколение в годы фашизма росло под влиянием, а отчасти под защитой этих светящихся теней, которые рассказывали с экрана увлекательные истории, пришедшие из самой богатой, свободной, счастливой и интересной страны, какой когда-то была Америка.

Итак, первые свои фильмы я смотрел в «Фульгоре». Какой из них был самым первым? Я уверен, что точно это помню; его зрительные образы так глубоко запечатлелись в моей памяти, что я пытался повторить их во всех своих фильмах. Тот фильм назывался «Мацист в аду». Я смотрел его на руках у отца, стоявшего в невообразимой давке. Пальто его промокло, так как на улице лил дождь. Я запомнил какую-то огромную женщину с голым животом, открытым пупом и сверкающими гневом глазами. Она сделала властный жест рукой, и вокруг Мациста, тоже полуобнаженного, с голубкой в руках, вспыхнули языки пламени. А потом еще помню белую, как покойница, Грету Гарбо с ресницами, подобными веерам, и всякий раз, как она хлопала ими, моя мать шептала: «Как она здорово работает!», Мастикабродо, Тома Микса, Рин-Тин-Тин, Чарли, который в некоторых фильмах трогал зрителей до слез, несмотря на свои остренькие, как у грызуна, зубки, делавшие его не совсем симпатичным, во всяком случае, не столь безмерно симпатичным, как усатый и бородатый великан, который его преследовал, прыгая на огромной, покрытой гипсом ноге. В школе у нас был учитель химии, точь-в-точь как этот Джакомоне, и, когда в «Фульгоре» показывали новый фильм с Чарли, на следующий день в классе был настоящий праздник: без всякого стыда мы просили учителя соорудить такую же рожу, как Чарли, когда ему на голову падает люстра, или еще более смешную, когда ему попадает молотком по пальцам. Скорее довольный, чем раздосадованный, учитель со страшной быстротой шевелил густыми, толстыми, как сосиски, бровями и дул на ушибленные пальцы; мой сосед по парте тоже прекрасно имитировал Чарли. Мы в восторге аплодировали, подбрасывая в воздух словари. Так продолжалось до тех пор, пока учитель химии однажды не пришел на урок с виду как ни в чем не бывало, но словно голый, потому что он был без усов и бороды и даже брови у него стали не такие густые; по-видимому, директор, беспокоясь за престиж нашего учебного заведения, поставил учителю категорическое условие: немедленно сбрить усы и бороду или убраться из школы всему целиком.

— Ты отвлекаешься, хотя еще не ответил на мой вопрос. Какие фильмы произвели на тебя самое большое впечатление?

— К стыду своему, я должен признаться, что классики кино никогда не видел. Я не видел фильмов Мурнау, Дрейера, Эйзенштейна, даже потом, когда переехал жить в Рим и стал ходить в кино, пожалуй, немного почаще, но только если перед фильмом давали дивертисмент. Многие фильмы я посмотрел из-за кулис, с другой стороны экрана, сидя на чемодане рядом с какой-нибудь закутанной в халат балеринкой, которая, задрав носик, с чашкой кофе и сладкой булочкой в руках, взволнованно следила за патетическими событиями «Голоса в бурю». Возвращаясь к твоему вопросу, мне хотелось бы ответить, что много было мастеров кино, которые подарили мне чудесные мгновения, заставив поверить во все то, что они рассказывали. Легендарный Куросава, ритуальный и магический, чьи фильмы подобны завораживающей церемонии. Мы с ним должны были вместе ставить фильм в эпизодах, в создании которого участвовал бы также и Бергман. Куросава прислал мне из Японии чудесное письмо, полное поклонов и изысканных любезностей. Но этот фильм мы так и не поставили. Бергман казался мне старшим братом, более серьезным, может быть, более несчастным или, может, менее несчастным, чем я, ибо его несчастье словно заморожено, словно застыло в беспощадной борьбе, которую он ведет со своими призраками. Кто знает, кто в конце концов одержит победу? Но пока что есть его кино, четко и ясно управляющее всей этой борьбой.

Мне нравились братья Маркс — авторы своих фильмов, Станлио и Олио — почтенная пара, исполненная невинности. В Бестере Китоне меня всегда поражал его отстраненный, беспристрастный взгляд на окружающее, на людей и на жизнь, он совсем не похож на Чарли с его сентиментальностью, романтичностью, мотивами социальной критики.

Джон Форд — это кино в чистом виде, грубоватое, бессознательное; мне нравится его сила, его безоружная простота, свободная от бесплодного и путаного культурологического мудрствования. Это человек, любивший кино, живший ради кино и превративший кино в сказку, интересную для всех, но прежде всего в сказку, которой жил он сам. Мне кажется излишним называть имя Росселлини: его глубокая преданность реальной жизни, неизменно зоркая, прозрачно-ясная, пылкая; его способность самым естественным образом выбирать оригинальную точку зрения, где-то между равнодушием отстраненности и комичностью горячего участия, позволяли ему схватывать и запечатлевать действительность во всех измерениях, проникать во внутреннюю суть вещей и одновременно видеть их извне, фиксировать на пленку атмосферу вокруг вещей и событий, раскрывать все то неуловимое, волшебное, таинственное, что таит в себе жизнь.

Мне нравятся Кубрик, Орсон Уэллс, Хьюстон, Лоузи, Трюффо — мне хотелось бы никого не забыть, — Висконти, Хичкок, Рози, Лин... В Антониони меня восхищает его суровое и

целомудренно-чистое отношение к кино, словно у монаха-ученого. Но если быть искренним до конца, то должен сказать, что мне очень нравятся также некоторые фильмы с агентом 007. За лакированной поверхностью, за блестящей чередой авантюрных событий ощущаешь тревожный шелест ужасного, исполненного отчаяния мира хищников—мира, в котором мы живем, захватывающего и страшного, как эти фильмы, которым часто удается передать—в рамках чисто условной формы—послание, возможно, неполное, искаженное, безумное, человека сегодняшнего дня. А потом есть еще Бунюэль; я смотрел всего один его фильм, и он меня восхитил, вселил в меня желание увидеть все остальные. Это «Скромное обаяние буржуазии». Какой великий и замечательный фильм!

— *О своих фильмах ты говорил часто и подробно, и поэтому я не хочу заставлять тебя повторять уже сказанное. Однако мне хотелось выяснить одно обстоятельство. Ты не раз утверждал, что никогда не пересматриваешь своих фильмов; но как ты к ним относишься? Какие чувства у тебя вызывают сегодня твои детища?*

— Мне кажется, что я всегда снимал один и тот же фильм; речь идет о зрительных образах, самом изображении, и только о них, их я снимал, используя один и тот же материал, но, возможно, каждый раз руководствуясь иной точкой зрения.

Мое отношение к своим фильмам вырабатывается постепенно, по мере того как они «растут» и приближаются к своему завершению: так бывает всякий раз, одинаково для всех фильмов. В один прекрасный день работе над картиной наступает конец, это происходит даже еще до фактического окончания съемок. В съемочных павильонах, которые принадлежали тебе, появляются другие съемочные группы, там монтируют другие съемочные площадки. Ты воспринимаешь это чужое присутствие как некое вторжение, агрессию, святотатство—это «вражеские диверсанты». Поэтому окончание съемок фильма выглядит словно какое-то поражение, отступление. Между тем, однако, происходит нечто похожее на начало работы заново—это фаза монтажа. «Взаимоотношения» с фильмом становятся личными, интимными—никакой больше неразберихи, суеты, никаких посторонних, посетителей, друзей, которые—хорошо это или плохо—составляют некую питательную среду во время съемок. Я должен остаться с ним—с фильмом—один на один, не считая, разумеется, монтажера. Так мы приходим к первому просмотру в маленьком зале; «он» сходит с экранчика киноленты, на котором выглядел таким приятным и дружелюбным, и властно захватывает экран обычного размера. Он уже завоевал самостоятельность; зрительные образы уже принадлежат ему—те, которые он сумел приобрести сам, и те, которые ему навязал я. Остался ли он по-прежнему твоим фильмом? Ты его еще узнаешь? Физиономия у него наполовину «шантажистская», наполовину родная, братская. Нас соединяет, сближает пуповина, и отрезать ее должен я. Здесь мне хочется поскорее уйти, избежать с ним встречи, я уже не получаю больше

44 удовольствия от того, что смотрю ему прямо в лицо. Магма, от которой я хотел спасти его, уже застыла, и теперь мой интерес к нему быстро падает. Я его заканчиваю, конечно же, заканчиваю, причем со всей возможной тщательностью, чтобы поскорей отстраниться, отойти от него подальше. Но уже без прежней, полной стычек и столкновений, дружбы или же с трудом достигнутой солидарности.

Когда фильм действительно закончен, я расстаюсь с ним с неприятным чувством. Я ни разу не пересматривал ни один свой фильм в кинотеатрах. Я начинаю испытывать что-то вроде стыда. Мне словно не хочется видеть, как мой друг делает что-то такое, с чем я не согласен.

Когда я говорю, что никогда не пересматриваю своих фильмов, что я их больше ни разу не видел, даже некоторые мои друзья недоверчиво улыбаются. И все же это действительно так; возможно, дело не в том, что мои фильмы далеки или близки мне; они просто всегда со мной, они — это я, а я не нуждаюсь в ежегодных проверках и контроле. Встреча с ними лицом к лицу, на экране кинотеатра или телевизора, вызывает во мне нечто вроде тревоги, как случается, когда идешь по улице и вдруг видишь в витрине или зеркале отражение какого-то уставившегося на тебя человека и с досадой узнаешь в нем самого себя.

— *Хорошо, хотя ты так и не ответил на мой вопрос. Я вижу, что разговор о твоих отдельных фильмах вызывает с твоей стороны сильное сопротивление. В таком случае предлагаю своего рода игру: я произношу название фильма, а ты, как в тестах на свободные ассоциации, говоришь первое, что придет в голову. Итак, начнем: «Огни варьете».*

— Мутный рассвет. Ожидание «мутного рассвета», и Пеппино Де Филиппо, который в конюшне большого хутора, где мы собрались, рассказывает нам о своем детстве, о театре Сан-Карлино, об Антонио Петито — легендарном Пульчинелле, прозванном Тотонно-сумасшедший, о Скарпетте, Де Марко, прозванном Мфру, и о другом Де Марко, Густаво, учителе Тото — о целом мире, словно сошедшем со страниц плутовского романа; исполненным славы и лохмотьев, о приключениях в духе Тия Уленшпигеля, Пиноккио, Дон Кихота. Подобные легендам рассказы о гениальных актерах, каких теперь уже нет, о неповторимых воплощениях в образ. Мы слушали как замороженные, а этого восхитительного комедианта самого потешали его рассказы, и он ты и дело ухмылялся, подшучивая над их персонажами — ленивыми и наглými. Так мы сидели до тех пор, пока кто-то из администрации не прибежал в конюшню с криком: «Мутный рассвет! Пора! Все выходите! Уже мутный рассвет!»

Так было написано в сценарии: «Мутный рассвет», и все, даже самые серые ассистенты усвоили это несколько литературное выражение. В течение многих дней, с преувеличенным беспокойством качая головой, они говорили Латтуаде и мне: «Вот видите, и сегодня нам не снять мутный рассвет. А в прошлом месяце этих мутных рассветов было полным-полно!» Мутный рассвет стал чем-то вещественным, как корзинка с



завтраком, как рельсы тележки, чем-то конкретным, что необходимо найти и использовать. В сущности, именно такие истории больше всего и запоминаются в кино, даже скажем так: они единственное, что запоминается: неожиданно хлынувший ливень, атмосфера прерванного пикника, все ищут спасения кто где может — кто под деревом, кто в фургончике электриков; самые же ловкие — в деревенском доме, куда врываются подобно солдатне, нагло и в то же время весело и добродушно приказывающая крестьянам немедленно приготовить яичницу.

Такая непринужденность, такой рассеянный интерес или, лучше сказать, эта атмосфера игры, которую мы, кинематографисты, вносим в отношение к вещам и людям, словно весь мир — это предоставленная в наше распоряжение съемочная площадка, огромный склад реквизита, где мы без спроса шарим и распоряжаемся, представляет собой один из аспектов отчуждения, издержек нашего ремесла, отчасти подобно тому как для живописца предметы, лица, дома, небо — всего лишь формы, которыми он может располагать по своему усмотрению. Для кино все становится одним безграничным натюрмортом, даже чувства других людей — это нечто, что тоже можно использовать. Это бред, пьянящая сила огромной, почти божественной власти, и это чувство крепко связывает между собой авантюристов, грабителей, разбойников, диверсантов, порождает самые плодотворные человеческие содружества, самую прочную дружбу — по крайней мере до тех пор, пока волшебный узел, которым является производство фильма, связывает всех воедино. Но как только гаснет последний юпитер и «поездка» закончена, быстро слабеет и накал дружбы, влюбленности, в отношении между людьми возвращаются прежние отчужденность, равнодушные, они чуть ли не перестают друг друга узнавать. И так до следующего фильма, когда все вновь сойдутся вместе и начнутся объятия, восторженные возгласы и потоки воспоминаний.

— *А что ты скажешь о «Белом шейхе» — первом фильме, который ты поставил один?*

— В последующие годы, готовя «Сатирикон», «Рим», «Казанову» — сложные и громоздкие производственные механизмы, — я с чувством ностальгии вспоминал «Белого шейха». Мне хотелось бы вновь поставить этот фильм — с моим теперешним опытом, теперешней отстраненностью и желанием свободнее, легче играть сюжетом и персонажами. Как я уже неоднократно говорил, я не предполагал, что стану режиссером. Даже после фильма «Огни варьете», который встретил пусть не горячий, но все же довольно теплый прием у зрителей, я был убежден, что буду еще невесть сколько пребывать в той пограничной зоне, которой является работа сценариста, на территории, наиболее для меня подходящей, с ее безответственностью коллективной деятельности, отсутствием подлинной страсти в работе, сонной и легкомысленной атмосферой бивака и безнаказанности.

Первый день съемок был настоящим провалом, я не снял ни одного кадра. Нет ничего труднее и безнадежнее, чем установить съемочную камеру на плоту в открытом море и пытаться

46 поймать в кадр лодочку с актерами. Море словно чья-то необъятная, непрерывно двигающаяся спина, достаточно на мгновение оторваться, и, глядя в видоискатель камеры, ты уже видишь только горизонт или слепящее солнце.

В то утро (свое первое утро режиссера) я вышел из дома на рассвете, попрощавшись с немного взволнованной Джульеттой и получив несколько сомнительные напутствия от нашей домоправительницы, повторявшей мне с порога: «Но вы же так умрете от жары!», ибо я, несмотря на лето, оделся, как подобает режиссеру: толстый свитер, тяжелые ботинки, краги, на шее — на шнурке — затемненное стеклышко и свисток, как у футбольного судьи.

Рим был пустынен. Я пристально вглядывался в улицы, дома, деревья — в поисках какого-нибудь доброго знака, счастливого предзнаменования. И вот вижу: служба распахивает дверь церкви, словно приглашая меня войти. Поддавшись исконному благочестию, вылезая из машины и вхожу. Мне хотелось хоть как-то прочесть какую-нибудь молитву, попытаться обратиться с мольбой, заручиться поддержкой — кто знает, вдруг поможет. Станным образом, несмотря на утренний час, церковь была вся освещена, и посередине стоял катафалк, окруженный сотней зажженных свечей. Пламя их застыло в неподвижности. Какой-то лысый мужчина, закрыв лицо платком, рыдал подле гроба; я бегом вернулся к машине, сделав пальцами «рожки» и осеняя себя ими с ног до головы и еще на метр выше.

— *Я уже готовил этот вопрос, и вот конкретный повод: каковы твои отношения с религией?*

— Мне хотелось бы ответить тебе коротко и ясно, не отделяясь своими обычными историями о том страхе и ужасе, которые мне, маленькому мальчику, внушали в детстве ледяные коридоры монастыря салезианцев, огромные комнаты с сотней коек, освещенные лишь маленькой красной лампочкой, горевшей над тонувшим в темноте проходом, казавшимся воротами в преисподнюю, за которым находилась огромная лестница, ведущая вниз, в другие коридоры и пустые залы, украшенные лишь огромными портретами епископов, а в глубине — маленькой дверца, ведущая прямо в церковь, где раз в неделю, до рассвета, нас, мальчиков, заставляли стоять на коленях в полной тьме, и каждый из нас должен был во весь голос каяться в своих грехах. Если я начну рассказывать, то никогда не кончу, потому что я очень люблю — по крайней мере в воспоминаниях — эту атмосферу — грозную, пугающую, порой поистине ужасающую. Если как следует подумать, католическая религия — хорошая религия: она закладывает в тебя страх перед чем-то, что притаилось в засаде, постоянно наблюдает, следит за тобой. Если верно, что религия, с одной стороны, освобождает человека от страха, то с другой — она его мощно порождает. Мифы всех цивилизаций говорят нам о страхе перед богами, и, следовательно, бог, наверное, должен быть чем-то страшным, внушающим тебе страх, ибо он невидим, неведом, правильно говорят, что все неизвестное заставляет нас дрожать от испуга.

Я полагаю, что от природы, с рождения религиозен, ибо весь мир, вся жизнь мне кажутся окутанными тайной. И даже если бы с детства меня так не влекло это мистическое чувство, которое отражается на всем нашем существовании и делает все непознаваемым, наверное, ремесло, которым я занимаюсь, все равно само привело бы меня к религиозному чувству. Я вижу какой-то сон или же предаюсь фантазии с открытыми глазами и начинаю себе что-то представлять; подписав контракт и раздобыв немного материалов для декораций, пару хороших девушек и несколько юпитеров, мне удаётся материализовать этот призрак, и все могут его увидеть таким же, каким он привиделся мне, когда я дремал или сидел, ни о чем не думая. Кто нами руководит в наших творческих исканиях? Как это происходит? Только уверенность в чем-то или в ком-то, таящихся внутри тебя самого, в ком-то, кого ты мало знаешь, кто время от времени проявляет свое присутствие, какой-то части тебя самого, дремлющей и мудрой, которая, принявшись работать вместо тебя, может способствовать этой таинственной операции. Ты помог этой бессознательной части самого себя, вдохнув в нее уверенность, не сопротивляясь ей, не мешая действовать. Это чувство уверенности, по-моему, можно назвать религиозным чувством.

Самомнение, эрудиция, эгоизм, желание узнать все больше, ложная культура очень часто блокируют эту уверенность, ослабляют и развеивают ее, а это почти неизменно приводит к ухудшению художественных результатов.

— А каковы твои отношения с католической церковью?

— Такой вопрос можно задавать Магомету, Лютеру, главе другой церкви.

Что я могу ответить? Я тебе уже сказал, что мне нравится католическая религия, и мог ли я, родившись в Италии, выбрать какую-то другую? Мне нравится ее хореография, неизменные и гипнотизирующие церемонии, пышная постановочность, мрачные песнопения, катехизис, выборы нового папы римского, грандиозный похоронный ритуал. Я испытываю чувство благодарности за все нелепости, непонятности, табу, составившие огромный, исполненный диалектической противоречивости материал, предпосылки для животворных бунтов: попытка освободиться от всего этого придает смысл жизни.

Но помимо этих личных оценок, заслуга церкви, как и всякого другого порождения мысли, в том, что она стремится защитить нас от всепоглощающей стихии бессознательного. Католическая мысль, так же как и исламская или индуистская,— это интеллектуальная структура, которая, установив определенный кодекс поведения, стремится снабдить нас компасом, ориентирами, чтобы мы ими руководствовались, идя по таинственному пути человеческого существования; это умственное построение, которое может спасти нас от экзистенциального ужаса отсутствия смысла жизни.

Должен также добавить, что, быть может, благодаря опыту, унаследованному от предков, во мне сидит слепое влечение к

48 католической церкви, которая была самой замечательной кузницей художников, строгой матерью, чуткой и щедрой заказчицей изумительных шедевров. Я понимаю, что довольно смешно вообразить Де Лаурентиса в кардинальском облачении, и все же мне приятна мысль, что продюсеры, так же как и книгоиздатели, незаслуженно унаследовали своего рода инвестиру и что судьба художника — кормиться за счет великого герцога, князя или папы. Существует тип художника, стремящегося жить и пользоваться своей свободой в границах, установленных теми, на кого он работает, — отчасти из-за того, что благодаря этому он ощущает себя избавленным от чувства вины, рисуя, например, распятие. Контракт, который я подписываю с каким-нибудь продюсером, для меня замена белого облачения папы...

— *А как ты молишься?*

— Я вижу, вопросы постепенно начинают приобретать все более торжественный и несколько инквизиторский характер. Начинается судилище? Ну что ж, попробую ответить. Я думаю, всем приходилось, и даже не один раз за день, может, даже богохульствуя, шепотом или про себя звать к небесам, чтобы сбылось или благополучно разрешилось то, что вас в данный момент волнует. Но это, наверное, не молитва. Нечто подобное молитве или, во всяком случае, моя манера молиться, пожалуй, заключается в следующем: в особенно сложных ситуациях, из которых я не вижу выхода, я вдруг перестаю портить себе кровь, от всего отказываюсь, умываю руки, словно дело касается кого-то другого. «Ломайте себе голову сами, — говорю я, — пусть об этом думает кто-нибудь другой, я отказываюсь искать выход». И обычно вопрос разрешается сам собой.

— *«Маменькины сынки». Какие ассоциации вызывает у тебя название этого фильма? Что тебя с ним связывает? Какие образы перед тобой возникают?*

— Маменькины сынки со спины, на молу, выдающемся далеко в море, зимнее серое море, низко нависшее, темное небо в облаках; мой брат, придерживающий рукой шляпу, чтобы ее не унес ветер, развевающийся шарф Леопольдо Триесте, бьющий по лицу Моральдо, шум прибора, крики чаек. В конце концов, эта сцена фильма произвела впечатление даже на меня самого, она приобрела значение символа, эмблемы. И еще физиономия Майерони, Акилле Майерони, исполнявшего роль старого актера, напыщенного болтуна и гомосексуалиста, который пытается соблазнить Леопольдо — маменькиного сынка-интеллектуала.

Майерони, Фебо Мари, Густаво Джорджи, Моисси — это их каллиграфически, с завитушками выведенные автографы украшали афиши и огромные фотографии театральных героев с суровым выражением лица, сверкающими глазами, горькими улыбками на устах, величественными профилями, длинными волосами, иногда ниспадающими волнами почти до плеч, — именно такими, как у Акилле Майерони в «Призраках». Эти королевские и романтические лица внезапно появлялись однажды зимним утром, обычно незадолго до карнавала, на фасадах домов, в витринах «Коммерческого кафе», на главной площади, на вокзале и оттуда на нас

глядели, не видя нас, словно недосягаемые божества, обещая едва заметной улыбкой, вернее, лишь намеком на улыбку, что они, быть может, придут навестить нас, материализуются. Божественный дар нашему бедному, сонному, всеми забытому городку.

Они казались мне поистине сверхъестественными существами, представителями другой расы, и гостиница «Золотой лев», где они на несколько дней селились, становилась легендарным Олимпом. Все с завистью глядели на швейцара гостиницы, который имел возможность их лицезреть вблизи, разговаривать с ними, вручать им ключи. Я не мог себе представить, как живет актер вне сцены или белого полотна киноэкрана. Мне посчастливилось увидеть Майерони, когда тот стоял у прилавка кондитерской Довези,— на шее у него был широкий белый шелковый шарф, на голове — жемчужно-серая шляпа наподобие котелка. Он был очень бледен, глаза полуприкрыты, на лице — тени не до конца снятого грима. Он тянул через соломинку какое-то дымящееся питье из маленького стаканчика с серебряной ручкой. Онпил, как потом нам сказал официант, мандариновый пунш.

Вот так, глядя на Майерони, я и составил себе представление о том, какой может быть его жизнь вне сцены; но другие, куда деваются все другие актеры, когда опускается тяжелый красивый занавес, скрывая чудеса, что я видел на сцене, а в зале вспыхивает резкий свет, освещающая наши жалкие, обыденные физиономии? Это смутное ощущение какой-то нереальности их жизни осталось во мне до сих пор и проявляется в моих отношениях с актерами, причем это мне, пожалуй, даже нравится и я нахожу такие отношения более полезными для своей работы. Мне кажется, что так я их лучше понимаю, глубже проникаю в тайники их душ. У меня никогда не было никаких проблем с актерами, мне нравятся их недостатки, их тщеславие, проявления невротизма, их порой детская, порой чуть шизоидная психология. Я очень благодарен им за все, что они для меня сделали, и мне всегда кажется несколько странным, что бесплотные призраки, с которыми я целые месяцы жил вместе — в сфере воображения, — теперь вдруг оживают — во крови и во плоти, — разговаривают, движутся, курят, делают то, что я им говорю, произносят реплики в фильме точно так, как я себе представлял, когда постепенно, одного за другим, порождал их в своей фантазии.

Комедийных актеров я считаю благодетелями человечества. Дарить людям беззаботность, развлечение, хорошее настроение, заставлять их смеяться — какое это замечательное ремесло, и мне тоже хотелось бы иметь от рождения такую привлекательную судьбу! Стэн Лаурел, Китон, Оливер Харди, Чаплин были моими идолами. Какие там Грета Гарбо, Гари Купер, Кларк Гейбл, я не выносил даже попыток сравнивать их актерские качества с мастерством и талантом моих замечательных шутов. Встреча на экране с братьями Маркс меня поразила словно молнией. В одном школьном сочинении, говоря о женихах —

50 узурпаторах дворца блуждающего по морям Улисса, не помню уж как, я приплел братьев Маркс и бесстрашно выдержал изумленный—в нем была и растерянность, и брезгливость—взгляд, которым, подняв очки на лоб, наградил меня учитель итальянского языка. Мне нравились также и менее знаменитые комики: братья Ритц, Аббот, Костелло, Бен Тюрпин; уже одно то, что они комедийные актеры, было в моих глазах достоинством, причиной абсолютного предпочтения их всем другим. Мальчиком мне казалось, что я немножко напоминаю Гарольда Ллойда; чтобы больше на него походить, я надевал отцовские очки, вынимая из них стекла.

— *С какими актерами тебе хотелось бы работать? Есть ли кто-нибудь, кого бы ты хотел снимать, но по каким-то причинам не смог заполучить?*

— Я всегда выбираю актера в зависимости от персонажа, и если его не нахожу, то предпочитаю взять кого-то, у кого физиономия соответствует данному характеру, данному типу, даже если мне и приходится немножко попотеть, чтобы помочь ему вести себя естественно, быть самим собой. Я всегда работал с актерами, которых хотел иметь рядом с собой; воспринимая же твой вопрос как призыв пофантазировать, назову первых, кто пришел мне на ум: Мей Уэст с ее вульгарной походкой и круглым личиком девочки-чревоугодницы, удовлетворившей свой аппетит, а потом еще сильнее захотевшей вкусенького; Гручо Маркс и Харпо. Бенини—персонаж, стимулирующий фантазию, этакий тосканский Стентерелло, хитрый, остроумный и непочтительный, насмешливый, вечно где-то витающий и вместе с тем очень земной,—он был бы одинаково хорош на самых разных уровнях и мог бы заставить поверить и в Плавта, и в сказки Андерсена. Из всех комедийных актеров нового поколения он мне кажется самым оригинальным, наиболее одаренным, наиболее близким к тому, чтобы стать подлинным персонажем—с собственным стилем и определенными характерными чертами.

Де Сика, Витторио Де Сика! Вот сейчас я вспомнил, что, собираясь ставить «Маменькиных сынков», я сперва подумал пригласить его на роль, которую потом сыграл Майерони. Сказать по правде, это намерение исходило не от меня, а от продюсера Пегораро. Он смотрел на меня умоляющими глазами: «В этом фильме нет ни одного крупного имени! Вы, Феллини, только что пережили коммерческую катастрофу с вашим «Белым шейхом». При одном виде Сорди зрители бегут. Леопольдо Триесте, которого вы так упрямо хотите вновь взять сниматься,—никто! Пойдите мне навстречу хотя бы в этом: возьмите на эту роль Де Сика! Убедите его, пойдите поговорите с ним сами, не губите меня!» И он обхватывал голову руками, согнувшись вдвое за столом, и громко всхлипывал.

Вот так однажды поздним зимним вечером я отправился на поиски Де Сика, который снимал в это время «Вокзал Термини». Встреча была назначена после полуночи, в железнодорожном вагоне первого класса, загнанном в тупик, очень далеко от

платформ. Нужно было шагать по мокрому булыжнику, влажным от тумана рельсам, боясь, что каждый мерцающий во тьме огонек может оказаться прибывающим поездом. Шедший впереди человек говорил со мной не оборачиваясь, таким тоном, словно вел меня на аудиенцию к папе; сначала в вагон поднимется он один, посмотреть, не спит ли коммендаторе, если спит, то придется подождать, пока он проснется. «Может, я брошу в стекло камешек». Но этого не понадобилось. Де Сика бодрствовал в густом полумраке купе первого класса и благосклонно сделал мне знак войти.

Я никогда не видел его вблизи. Он полностью сохранял бархатисто-мягкое и серебристое обаяние своих персонажей. И голос, модулирующий и слегка гортанный, был тот же. Де Сика, как и Тотó, удавалось сохранять и в повседневной жизни те тонкие, неуловимые черты, благодаря которым некоторые человеческие существа кажутся такими, словно их видишь в волшебной глубине зеркала, обретают нечто колдовское, недостижимое для других. Он был чрезвычайно симпатичен, обаяние его было чем-то вроде профессии, философии: вы симпатичны, и многое вам простится; и Де Сика оставался очаровательным даже тогда, когда высокое звание певца Италии военных лет, развалин и нищеты, казалось бы, обязывало его застыть в глубокомысленной позе и заставить звучать в своем голосе ноты горького раздумья.

Во мраке купе, сидя напротив него, в какой-то нереальной атмосфере, словно все вокруг было закутано в вату, я, чуточку волнуясь, рассказал ему, каким мне видится персонаж, которого я хочу предложить ему сыграть. Это великий драматический актер, говорил я, великий артист, который некогда был знаменитым, но теперь жизнь заставляет его идти на трудные компромиссы, он выступает в маленькой труппе эстрадного дивертиста в кинотеатре. Однажды ночью эта маленькая труппа приезжает в затерянный провинциальный городок, где один юноша-фантазер, мечтающий о литературной славе, просит некогда знаменитого актера послушать написанную им пьесу, и актер уступает его просьбе. Де Сика с симпатией одобрительно улыбался и что-то бормотал насчет молодежи. Приободрившись, я продолжал рассказывать, дойдя до сцены, где старый сластолюбец обнаруживает свои намерения перед наивным маменькиным сынком — драматургом. Де Сика, который, возможно, на какую-то долю секунды задремал, продолжал благосклонно улыбаться, но вдруг до него, наверное, дошли мои слова, и он уставился на меня в изумлении и растерянности. «Ты хочешь сказать, что у него были другие намерения, другая цель?» Потом, после некоторого короткого колебания, почти шепотом спросил: «Он — педик?» Я, слегка смутившись, утвердительно кивнул. В разговоре наступила пауза, довольно продолжительная. Де Сика смотрел в окно, ничто не нарушало тишину. «Однако, — наконец спросил он, с серьезным видом глядя на меня, — он добр, человечен?» — «В высшей степени», — поспешил я его заверить.

Пришел кто-то из технического персонала и почтительно

52 доложил, что освещение подготовлено и актеры на съемочной площадке. Де Сика поднялся со своего места, поправил толстый шарф на шее, мягко и ласково, хотя и чувствительно, хлопнул меня по плечу. «Браво, удачный персонаж. Мне нравится. Назначь встречу с моим адвокатом. Мы еще об этом поговорим. Однако прошу тебя не забывать: он должен быть гуманен!»

Я теперь уже не помню — почему, но заключить контракт на эту роль с Де Сика не удалось; может, это и к лучшему; персонаж, воплощенный Де Сика, был бы слишком симпатичным, слишком обаятельным, слишком забавным, и зрители, возможно, не поняли бы и даже не одобрили замешательства и бегства Леопольдо в темноте набережной, когда старый актер ласковым и вкрадчивым голосом уговаривает его последовать за ним в еще более уединенное и безлюдное место.

— *Что ты посоветовал бы юноше, начинающему карьеру актера?*

— Я просто не знаю, что сказать молодому актеру. Обычно я молча смотрю ему в лицо, испытывая куда большее смущение, чем он. Мне кажется, я человек наименее подходящий для того, чтобы давать советы, указания, рекомендовать методы, манеру поведения, устанавливать дисциплину. Я вообще не признаю никаких систем в собственной работе и еще меньше умею навязывать их другим. Также и мой выбор актеров несколько своеобразен — в том смысле, что при всем уважении, симпатии, солидарности, что я неизменно испытываю к актерам, когда я приступаю к выбору исполнителя какой-либо роли в моем фильме, меня привлекают не его талант в общепринятом смысле этого слова, не его профессиональное мастерство и подготовка; также и при выборе непрофессионального исполнителя меня не останавливает отсутствие у него опыта. Для меня важен персонаж — он должен совпадать с актером. Я начинаю искать лица, которые сами все о себе говорят при первом же появлении на экране; более того, я стараюсь подчеркнуть их характерные черты, сделать их еще выразительнее при помощи грима, костюма; точно так создают маски, где все уже заранее ясно — их поведение, судьба, психология. Выбор исполнителя для задуманного мною персонажа зависит от лица, которое я вижу перед собой, от того, что я испытываю при его виде, и даже от тех ощущений, исходя из которых я могу интуитивно почувствовать, узнать, догадаться, что скрыто за внешностью. Я не заставляю исполнителя влезать в чужую шкуру, а предпочитаю помочь ему выразить то, чем он сам обладает. Результат для меня всегда позитивен; у каждого такое лицо, какое ему положено, человек не может его сменить, и все лица всегда точно такие, какими и должны быть, — жизнь не ошибается.

— *Каково твое отношение к материалу, которым ты манипулируешь, — помимо внешности актеров? Мне хотелось бы, чтобы ты рассказал о «ремесленной» стороне работы, о том, каким образом ты переводишь в зрительный ряд образы своей фантазии, о том, как ты — использую заглавие твоей книги — «делаешь фильм».*



— Ты требуешь, чтобы я раскрыл профессиональные секреты? Их у меня нет, или мне кажется, что их нет, в том столь конкретном, фармацевтическом, аптекарском смысле, какой предполагает твой вопрос. Не все и не всегда можно свести к формулам алхимии, к арифметическим сочетаниям слагаемых, которые обеспечили бы правильность рецепта и необходимую дозировку. Я вовсе не хочу окутать акт творчества какой-то тайной, как это часто пытаются делать, но на этот вопрос невозможно — во всяком случае, для меня — ответить с исчерпывающей полнотой и достаточной ответственностью. Стоит ли пытаться вспомнить, перечислить с максимальной точностью, словно в инвентаризационной ведомости, сколько метров ткани, строительного леса, гвоздей, шурупов, костюмов, загримированных лиц понадобилось для того, чтобы перевести в кинематографическую сцену тот зрительный образ — неуловимый, смутный, чарующий именно благодаря его неопределенности, — который послужил мне отправной точкой? И все другие тысячи причин и случайностей, сделавшие возможным этот перевод? Движения, размеры, перспективы, голоса, звучащие на разных диалектах, ритм, музыкальные мелодии, фокусные расстояния, тени, полутени, съемки против света, затемнения и кто знает сколько еще всяких других элементов, и трудностей, и стимулирующих сомнений, разочарований, энтузиазма? Мне пришлось бы попытаться написать целый трактат, проанализировать себя с головы до пят с максимальным педантизмом, заглянуть внутрь. Даже если бы мне и удалось припомнить все то, из чего слагалась какая-то одна, конкретная сцена, я уверен, что все равно не смог бы определить, схватить, передать тот неуловимый, неописуемый, таинственный компонент, благодаря которому в конце концов все сливается воедино независимо от моих размышлений, предпосылок, от моей воли, таланта, профессионального навыка. Мне никогда не суметь выделить и определить этот момент магнетического слияния, которое придает единство и убедительность всему произведению в целом, сохраняя способность порождать аллюзии, силу воздействия и символичность придуманных зрелищных образов.

— *Насколько большое внимание уделял ты в своих фильмах изобразительному и звуковому элементам? Менялось ли твое к ним отношение?*

— Возможно, в первые годы я находился под более сильным влиянием повествовательного начала, делал кино скорее полулитературное, чем изобразительное. Со временем я стал больше полагаться на изображение и по возможности обходиться без слов при съемках фильма. Но при дубляже я вновь придаю важное значение диалогам. В этом смысле я отличаюсь от Антониони, который из того, чтобы все выразить только посредством изображения, порой, словно одержимый, с монотонной и суровой настойчивостью упорно показывает предметы. Я чувствую необходимость придать звуку ту же выразительность, что и изображению, достигнуть своего рода полифонии. И поэтому я так часто избегаю использования лица и голоса

54 одного и того же актера. Очень важно, чтобы у персонажа был такой голос, который делает его еще выразительнее. Я считаю озвучивание необходимым, это операция музыкального порядка, при помощи которой я делаю действующих лиц своего фильма более впечатляющими. Мне не нужны прямые съемки. При прямой съемке мешают многие шумы. В моих фильмах, например, почти никогда не слышен шум шагов. Многие шумы зритель сам добавит своим внутренним слухом, нет никакой необходимости подчеркивать их; напротив, если ты их действительно слышишь, они мешают. Вот почему звуковая дорожка — это работа, которой надо заниматься отдельно, уже после всего остального, вместе с музыкой.

— *Игра фантазии, магия творчества... В твоём упорном стремлении к достижению совершенства немало мистического.*

— Кино — это божественный способ рассказывать о жизни, конкурировать с господом богом! Никакое другое ремесло не позволяет создать некий мир, который так сильно был бы похож на тот, что тебе знаком, но в то же время походил бы и на другие — неведомые, параллельные, соседние миры.

Для меня, как я уже не раз говорил, идеальное место — это павильон № 5 в Чинечитта, когда он пуст. Вот всепоглощающее, вызывающее дрожь, приводящее в экстаз чувство — видеть перед собой пустой съемочный павильон — пространство, которое нужно заполнить, мир, который нужно создать.

Самое жалкое убожество, голые стены для меня словно целительный глоток воздуха. Я ощущаю себя демургом. Я испытываю желание запечатлеть все на свете — людей и вещи — в формате карточки на удостоверение. Я не привязан ни к какому стилю, мне нравятся все жанры. Я горячо люблю свою работу, и мне кажется, что все остальное — отношения с другими людьми, «сезонные чувства», союзы на определенный период времени — сливается воедино в этом перегонном кубе. Для меня это самое естественное и подлинное в моей жизни, я не задаю себе никаких вопросов, не ощупываю ногой землю, прежде чем сделать шаг, не боюсь поскользнуться. Я следую своему призванию. Самая высшая точка любви и кульминация творческого напряжения — это одно и то же: таинственные мгновения, постоянная иллюзия, надежда, что рано или поздно сбудется обещание великого открытия и пред тобой явится начертанное огненными буквами послание. Ведь в самом деле, в мифе волшебник и девственница появляются вместе. Волшебнику необходима эта невинная девушка, чтобы совершить акт познания; то же самое происходит с художником, который гораздо более скромным образом, в то мгновение, когда материализуется его выдумка, уподобляет творческий акт совокуплению.

— *В промежутке между «Маменькиными сыновьями» и «Дорогой» ты поставил эпизод в фильме «Любовь в городе». Его ты тоже никогда больше не пересматривал?*

— Я видел из него кусочек как-то вечером, в одном баре, куда зашел позвонить по телефону; в заднем зальчике, освещен-

ном лишь экраном включенного телевизора, сидело несколько посетителей. Звук до меня не доходил, я видел только Чифаррелло, сидящего на поросшем травой откосе дамбы и разговаривающего с напыщенной, комичной девицей, готовой выйти замуж хоть за слабоумного. Я уже готов был поддаться искушению — тихонько пройти в эту комнатку и стоя посмотреть там хоть несколько сцен из этого фильма, который я начисто позабыл. Но в эту минуту один из скучающих зрителей, у которого был в руке блок дистанционного управления, неожиданно переключил программу.

Поставить в этом фильме один из эпизодов предложил мне Чезаре Дзаваттини. Фильм должен был носить характер репортажа, в стиле американского кино. Марко Феррери был директором картины, уже тогда он хотел похудеть и отказывался от своей корзинки с завтраком, однако во время перерыва переходил от одного к другому с видом несчастного голодного барбоне<sup>1</sup>, все ему что-нибудь давали, и в результате он съедал содержимое доброго десятка корзинок.

Я согласился участвовать в создании этого коллективного фильма в эпизодах, будучи настроен полемически: я был подобен школьнику, которому хочется незло подшутить над своим учителем. «Маменькины сынки» имели большой успех, но уже тогда левая критика начала относиться ко мне все холоднее. Хотя фильм и хвалили, вместе с тем меня упрекали в том, что действие в нем происходит в какой-то абстрактной провинции, обвиняли в том, что я слишком упрямо держусь за поэтику воспоминаний и не сумел придать фильму четкой политической направленности. Я задумал взять реванш за спиной у тех, кто тогда выступал с митинговыми заявлениями по поводу неореализма, создавая пагубные последствия, которые дают себя чувствовать и поныне.

— *Каковы же эти, по-твоему, пагубные последствия неореалистического наследия в духе Росселлини?*

— Именно неправильное истолкование неореализма Росселлини, когда впадают в опасное заблуждение, полагая, что заземленность и случайность якобы составляют первое необходимое условие при создании фильма; стремление во что бы то ни стало проявить уважение к действительности как к чему-то экзистенциальному, неизменному, неприкосновенному, священному. Личные эмоции, субъективное вмешательство, необходимость отбора, художественного выражения, профессиональное чутье, ремесло — все это предрассудки, которые в политическом плане следует отнести к реакционным; долой воспоминания, истолкования, точки зрения, подсказанные эмоциями, долой фантазию, наказать автора! Легкомыслие, невежество и лень заставили принять эту новую эстетику с восторгом, все могли ставить фильмы, более того — все должны были их ставить. Эта эстетика неэстетичного, как я полагаю, в значительной мере способствовала нынешнему кризису в итальянском кино.

<sup>1</sup> Так в Милане называют бездомных бродяг.

Я придумал брачную контору, находящуюся на чердаке огромного обветшалого палаццо, и историю девушки, которая готова вступить в брак со слабоумным, лишь бы выйти замуж. Я поклялся, что все это сущая правда, и, когда показал первоначальный монтаж своего эпизода, другие авторы этого фильма-репортажа обернулись ко мне с очень довольным видом: «Вот видишь, дорогой Феллини, реальная действительность всегда фантастичнее самой безудержной фантазии!»

— После этой шутки наконец пришел черед «Дороги». Если говорить об этом фильме с позиций сегодняшнего дня, что он для тебя представлял тогда?

— Мне приходит на ум одна фраза кинокритика Пьетрино Бьянки, уж не помню, из газеты или из одной из его книг, в которых он собрал свои рецензии, а может быть, просто сказанная им мне. Фильм был показан на Венецианском фестивале в атмосфере одобрения, даже восхищения (французская критика была особенно благосклонна: объятия, рукопожатия; «Ваш фильм—это уже классика»,—сказал Кайат; а Андре Базен, маленький и сухонький, как святой Франциск, подтверждая эти слова, кивал головой и глядел на меня так, словно благословлял) и резкой критики со стороны большей части левых журналистов. Среди такого экзальтированного, бурного, противоречивого приема мне показалось, что отзыв Пьетрино Бьянки отличается от всех других. «Какой смелый фильм!»—сказал он, и, если хорошенько подумать, мне и сегодня кажется, что, по крайней мере в тот момент, его оценка была самой правильной.

«Дорога» была фильмом, повествующим о самых глубоких контрастах, о горькой доле, ностальгии и предчувствиях—ощущении хода времени. Все это нелегко конкретно увязать с социальной проблематикой и политической направленностью; поэтому в разгар опьянения неореализмом «Дорога» стала фильмом, вызывавшим неприятие, казалась декадентской и реакционной. Мне кажется, что Бьянки разглядел в моем фильме решимость пойти против течения.

Но достаточно воспоминаний о «Дороге», мне хочется отодвинуть их куда-то подальше; если начать их вновь ворошить, это может поставить меня в неловкое положение, будто я занимаюсь собственной агнографией, учитывая особую судьбу этого обошедшего весь свет, словно по воле провидения или решению вселенского собора, фильма.

— А не расскажешь ли ты, как родился замысел «Дороги»?

— Разве кто может хотя бы приблизительно определить ту минуту, когда впервые возникло чувство или, лучше сказать, предчувствие, предвестие того, что впоследствии станет твоим фильмом? Корни, которые породили Джельсомину и Дзампано и их историю, уходят в глубокую и темную сферу, проникнутую чувствами вины, страха, мучительной тоски по более высокой нравственности, сожалением о поруганной невинности. Мне не хочется об этом говорить, все те слова, что я могу сказать, кажутся мне слишком громкими и ненужными.

Пожалуй, я смутно припоминаю, что впервые мне привиделись персонажи этого фильма и я прочувствовал его дух и атмосферу во время прогулки на машине, бесцельного, ленивого, неторопливого блуждания по окрестностям Рима.

— *Кстати о машине, теперь ты, кажется, не пользуешься автомобилем, но в прежние времена была известна твоя страсть к внесерийным моделям.*

— У меня уже лет десять как нет машины. В один прекрасный день я вдруг решил от нее избавиться. Это был прекрасный автомобиль — зеленый, с металлическим блеском, отливающий золотом «мерседес», с двумя дверцами, тройной системой торможения, опускающейся крышей — точнее сказать, ты нажимал кнопку, и в крыше открывалось небольшое квадратное отверстие, — при желании можно было вести машину стоя, высунув голову и благословляя все окрест. Но однажды в Риччоне какой-то восьми- или девятилетний мальчишка на «тополино»<sup>1</sup>, ехавший против движения и на красный свет, врезался в меня на перекрестке. Все посетители уличного кафе — дело было летом, — да и полицейский, вопреки здравому рассудку и всем очевидным обстоятельствам, решили, что правда на стороне мальчишка. Именно в ту минуту я и решил избавиться от машины. Среди присутствующих оказался один немец, который, услышав, как полицейские называют меня по фамилии, сказал, что хочет сделать подарок своей жене в Гамбурге — у нее через два месяца день рождения: он считал, что подарить ей машину режиссера «Сладкой жизни» — это верх любви и супружеской преданности. Мне показалась забавной мысль продать «мерседес» немцу, и мы заключили сделку, ударив по рукам тут же на перекрестке, под светофором, на глазах бандита мальчишки и теперь уже рукоплескавшей толпы.

Но, наверное, мне уже давно до смерти надоела машина: слишком много нарушений, штрафов, запрещенных мест стоянки, слишком много налогов, слишком далеко гараж, а главное — слишком много взглядов, полных ненависти, взглядов убийц, безумцев из других машин, с которыми иногда приходилось поправляться на улицах города. Я отнюдь не страдаю от отсутствия машины: есть такси (я люблю садиться впереди и болтать с шоферами), автомобили фирм, для которых я ставлю мои фильмы, кроме того, все мои друзья имеют машины, и всегда найдется кто-нибудь, кто готов меня подвезти.

Если же я никого не нахожу и начинается дождь, я становлюсь посреди улицы, заглядывая в идущие навстречу машины и бесстыдно делая вид, что по ошибке поздоровался с кем-то, кого, как мне показалось, я узнал. Машина неизменно останавливается, и любезный водитель или водительница предлагают меня подвезти.

У меня были самые красивые, самые дорогие, самые экстравагантные машины. Помню «студебекер» небесного цвета,

<sup>1</sup> Буке.: «мышонок» — название модели малолитражного автомобиля фирмы ФИАТ.

58 казавшийся трехмоторным и напоминавший космический корабль. В селениях вокруг Рима, когда я медленно проезжал по ним, местные жители снимали шляпы, многие преклоняли колени. Мы с Мастроянни состязались в покупке новых машин. Он купил «ягуара»? А я «триумф»! Он тоже «триумф»? А я «порш»! Ах, у Марчелло тоже «порш»? А у меня «БМВ»!

Не к чему, наверное, мне тут рассказывать о волнениях и фантазиях, связанных с первым «тополино», который мне подарил Росселлини в качестве компенсации за один так и не оплаченный им сценарий, не к чему перечислять и все машины, которые у меня были. Я запомнил лишь те, которые больше любил: «альфа-ромео-1900», казавшуюся мне очень элегантной, с красивым дизайном, и я не могу понять, почему перестали выпускать такую удачную модель. Мне очень нравились также «мерседес-пагода» и «ланча-фламиния», хотя, когда я ее вел, мне казалось, что я шофер какого-нибудь министра.

Я обязан автомобилю тем, что открыл для себя сказочный Лацио с городками, гнездящимися на самых верхушках холмов, залитые солнцем гумна и поля, напоминающие о малярии, легендарное Маккарезе, похожее на средневековую Японию в фильмах Куросавы, и еще многое, многое другое. Но больше всего я благодарен своим блужданиям в автомобиле по Риму, по сельской местности и побережью за то, что во время них передо мной вставали первые образы моих фильмов, рождались мысли, персонажи и даже диалоги,— часто я останавливался, где бы ни находился в тот момент, и делал заметки. Эти бесценные плутания, блуждания, предметы, краски, деревья, небо, лица, безмолвно проносящиеся мимо за стеклами автомобиля, неизменно обладали какой-то тайной силой переносить меня в некую неведомую точку внутри меня самого, где образы, ощущения и предчувствия рождались сами собой.

— Вернемся к твоим фильмам. В 1953 году ты поставил «Дорогу», а через год — «Мошенничество». Пожалуй, твои первые фильмы следовали друг за другом в более быстром ритме, тогда ты работал продуктивнее, ставил по фильму в год.

— Больше всего я сожалею о том, что не имею постоянной возможности работать с той непрерывностью, с той праздничной и плодотворной быстротой, двигаться вперед таким легким шагом, как в пятидесятые годы. Финансовая структура постановок моих фильмов, постепенно все более и более усложнявшаяся, породила вокруг чудовищные аппетиты и своего рода гипертрофизм, разумеется от меня не зависящий, делающий весь процесс более сложным и громоздким.

Если, с одной стороны, мне повезло — мне всегда удавалось ставить фильмы, которые я хотел, и в той манере, в которой я хотел, при неизбежном минимуме трений и столкновений,— с другой стороны, мне жаль, что я за все эти годы не встретил попутчика, какого-нибудь крупного импресарио, способного планировать мою работу и избавить меня от всех простоев, потерь времени, которые — хорошо это или плохо — вызываются моим

тщеславием, или любопытством, или нетерпением. Мне не посчастливилось на такую решающе важную встречу — найти кого-то, с кем бы я должен был считаться, мог бы спорить, может, даже ругаться, с кем бы нас связывали отношения, подобные некогда существовавшим между папой римским и художником, между великим герцогом и придворным поэтом.

Когда некий американский продюсер дает знать, что хочет со мною встретиться в «Гранд-отеле» или «Эксцельсиоре», чтобы поговорить об одном фильме, обсудить проект его постановки в Соединенных Штатах, я всегда пунктуально являюсь на встречу, хотя знаю, что никогда не поеду в Америку. Мне жаль их разочаровывать, но любопытно выслушать, и вот так я увязую, теряя, может быть, целые месяцы и не делая того, что должен, а именно — находиться в съемочном павильоне и командовать: «Мотор!»

— *Феллини и Америка; может ли случиться так, что ты все-таки отправишься туда снимать картину?*

— В Америке я, если бы хотел, мог поставить много фильмов, но не знаю, способен ли я на это. Де Лаурентис, который находится там уже много лет и дважды в месяц звонит мне по телефону в три или четыре часа ночи, притворяясь, что забыл о существовании разницы во времени, предлагал мне ставить практически все фильмы, которые он там делал: от «Кинг-Конга» до «Флеша Гордона», но я всегда тянул с ответом, а в конце говорил «нет», хотя, сказать по правде, работа над красивой, с размахом поставленной психоаналитической сказкой вроде «Кинг-Конга», я уверен, могла бы меня позабавить, потому что, ведя съемки на каком-нибудь острове в Тихом океане или в калифорнийской студии, я был бы избавлен от всякого искушения познакомиться с американской действительностью. После того как фильм вышел, я сказал Дино, что охотно бы его поставил. Не успел я кончить фразы, как он сразу же радостно завопил: «Браво, Фефэ! Это бог тебя надоумил! Давай сразу же поставим „Дочь Кинг-Конга“!» Каким дураком я был, снова сказав «нет»...

Сомневаюсь, что когда-нибудь я смогу поставить фильм в Америке. Меня приглашают отправиться туда и пожить двенадцать-пятнадцать недель, чтобы благодаря такому контакту у меня родились какие-нибудь идеи. Американские друзья, любезные и щедрые, хотят, чтобы я был их гостем, предлагают предоставить в мое распоряжение свои жилища, свое время, водить меня на спектакли, познакомиться с писателями, организовать поездки от одного океана до другого; мне говорят, что я смогу посетить большие города, посмотреть провинцию и все, что только захочу, все мои желания будут удовлетворены. Вновь будет сборища, встречи с художниками, деятелями культуры, со всеми, кто выражает желание увидеться со мной, от Мейлера до Вуди Аллена, Капоте, до обаятельного, любезного призрака — Энди Уорхола; мне покажут разные места, разные лица, которые, по их мнению, являются наиболее «феллиниевскими» и которые повергают меня в самое глубокое смущение. Результат

60 может быть только один — отказ, отступление и неприятная необходимость оправдываться, объяснять им, что я не способен, не умею делать фильмы в Америке, потому что, хотя их страна мне и нравится, меня привлекает и кажется мне огромной съемочной площадкой, весьма конгениальной моему мироощущению, я никогда не сумею рассказать о ней в каком-нибудь фильме. Нью-Йорк! Это изумительный, необъятный межзвездный корабль, парящий в космосе, у него нет корней, нет глубины, он словно подвешен в воздухе, лежит на огромном стеклянном подносе. Ниневия, Венеция, Дамаск, Марс, Бенарес, все города мира, сплавленные вместе в одну ослепительную футурологическую, модернистскую декорацию. Нью-Йорк нежен, жесток, очень красив, ужасающ! Разве я смог бы там рассказать о нем? Только здесь, у себя на родине, я мог бы попытаться затеять это титаническое предприятие, здесь, в Чинечитта, в съемочном павильоне № 5, где, за какое бы опасное дело я ни брался, меня неизменно хранит от падения в бездну прочная сетка, сотканная из моих корней, моих воспоминаний (в данном случае воспоминаний о том Нью-Йорке, что я видел), моих привычек, моего дома, — словом, моя творческая кухня. Кроме того, одно дело — жить, переживать эмоции, испытывать чувства и ощущения, сталкиваясь с новой для тебя действительностью, — конечно, это можем мы все, все мы способны смотреть, восторгаться, удивляться, у всех нас есть какое-то отношение к тому, чего мы не знаем, какая-то позиция, стимул познать; но совсем другое — рассказать об этом, выразить, правдоподобно и живо воспроизвести, без недоразумений и ошибок; ты можешь это сделать, лишь говоря на своем языке, — это единственный имеющийся в твоём распоряжении способ сообщить что-либо не только другим людям, но самое главное — себе самому. Недоразумение рождается из мнения, что кино — это съемочная камера, полная пленки внутри и окружающей действительности снаружи, уже готовой, чтобы ее запечатлели на пленку. На самом же деле человек ставит перед объективом лишь самого себя. Иначе кино может предложить нам только какую-то противоречивую информацию.

В Америке идеи доходили бы до меня на чужом языке, посредством действительности, подтекста которой я не знаю, скрытых нюансов которой я не улавливаю, корни и компоненты которой от меня ускользают. Для моей работы в кино мне необходимо полностью владеть языком как видением мира, мифов, коллективных фантазий. Я, конечно, не претендую, что все знаю об Италии. Но здесь по крайней мере я сознаю собственное невежество, отдаю себе отчет в своих эмоциях, я хозяин также и того, чего не знаю. Я могу определить, что этот человек из Бергамо, по его галстуку. Ну, это, может быть, некоторое преувеличение, но, во всяком случае, я льщу себя надеждой, что итальянскую действительность я все же знаю, со всеми ее спекулятивными связями, существующими между различными видами зрелищ, газетами, телевидением, рекламой,



дружескими отношениями и собирательными образами, которые нам всем известны...

— Однако другие режиссеры, довольно крупные, прекрасно там работают.

— Да, я знаю; Милош Форман, Роман Полянский и многие другие сумели полностью войти в американскую культуру и художественно себя выразить. Но они пришли из другого мира, они евреи, центральноевропейцы, выходцы из культурной и психологической среды, которая их приучила становиться более коренными жителями, чем сами коренные жители. Они изначально обладают особым талантом, который позволяет им, словно вампирам, впитывать чужую историю, культуру, воспоминания. И в самом деле, они стали в большей мере американцами, чем сами американцы.

Двадцать пять лет назад я подписал обязательство с тремя смелыми американскими продюсерами, решившими отколоться от киномонополь и их политики и ставить фильмы «по-итальянски»; они были заражены и восхищены неореализмом и тоже хотели выйти из съемочных павильонов и рассказывать подлинные истории, с персонажами, как тогда говорили, «взятыми с улицы». Я находился в Лос-Анджелесе, где получал «Оскар» и эта троица продюсеров взирала на меня с одобрением. Им все во мне нравилось, не только «Маменькины сынки» и «Дорога», но и мои галстуки, и как я пострижен, и как я говорю по-английски. Однажды, когда я ударился коленом об угол какого-то столика — сущая чепуха, было почти небольно, — мне пришлось на них орать, чтобы меня не отправляли в больницу, где, кто знает, могли бы и немедленно прооперировать.

После больших колебаний я согласился подписать договор, который предусматривал, что в течение двенадцати недель я буду их гостем, после чего либо начну снимать фильм, либо возвращусь домой. Но они были сверхупреждены, что об этой второй возможности никогда не зайдет и речи.

Вот так начались мои странствия по Соединенным Штатам. В мое распоряжение предоставили секретарш, переводчиков, друзей, журналистов. А также и одного мафиозо — очень симпатичного и живописного, его фамилия Серенелла. Ему, наверно, было лет шестьдесят, но он был очень крепкий и сильный, с красивым и темным лицом старого гладиатора, с изъеденными оспой массивными щеками. Седые волосы, вместо того чтобы облагородить его внешность, придавали ему еще более подозрительный вид. Он был весьма сентиментален и мог растрогаться чуть ли не до слез, лишь глядя на меня. Такой кровожадный, но слащавый дедушка, который снимал перчатки, чтобы погладить меня по головке. И он пользовался необычайной властью, что меня иногда немного пугало: все, о чем бы я его только ни просил — мне хотелось бы посмотреть это, хотелось бы посетить то, могу ли я пойти погулять с Мей Уэст? и Джоан Блондел? и Джейн Рассел? — даже самые невозможные просьбы, с которыми я обращался в чисто провокационных целях, сразу же удовлетворялись — не было ничего невозможного. Он был круп-

62 ным боссом, имел две гостиницы в Лас-Вегасе, им восхищались и его боялись, а когда он напевал мелодию Джельсомины, то после сморкался и толстым пальцем показывал мне на свои красные, жестокие, но подернувшиеся влагой глаза...

И все же случилось так, что всего через месяц я уже умирал от тоски по дому. Я проводил целые вечера, сидя в гостинице, звоня по телефону всем своим друзьям в Риме и даже просто знакомым, даже людям, с которыми уже много лет как порвал всякие отношения. Я умирал от ностальгии по мелочам, но они разрывали мне сердце,—например, по таким, как пойти купить вечернюю газету на улицу Кола ди Риенцо или очутиться в церковном полумраке отеля «Плаца» только для того, чтобы оттуда позвонить по телефону, или же, потеряв счет времени, рыться на полках книжных магазинов.

Америка мне очень нравилась, она меня привлекала, очаровывала, мне казалось, что все уже готово, словно на уже подготовленной съемочной площадке, с ее прекрасными декорациями, освещением и статистами, одетыми точно так, как мне хотелось. Мне пришло в голову много идей, и когда я на них лишь намекал моим продюсерам, они приходили в восторг. «That's it,—воскликали они,—terrific!»<sup>1</sup> Но я чувствовал, что невозможно жить и немедленно об этом рассказывать, существовать и творить, у меня нет ни призвания, ни таланта журналиста. Мои возможности правдоподобно свидетельствовать почти равны нулю, более того—мне кажется, что я могу быть хорошим свидетелем лишь при условии, если буду выдумывать. Таким образом, ведя себя подобно ломающейся, капризной девице, я, не прошло еще и четырех недель, заявил, что хочу вернуться домой, что я уже позабыл, что должен делать режиссер, что уже разучился быть режиссером. И Серенелла, в своем большом черном котелке, в развевающемся белом шелковом кашне и в пальто с бархатными лацканами, совершенно в стиле Джорджа Рафта, отправился провожать меня в аэропорт. Он ничего не сказал, воздержался от каких-либо комментариев. Он согласился с моим решением и его уважал, несомненно будучи убежден, что раз я так решил, значит, это в моих интересах, мне выгоднее, «more money»<sup>2</sup>, отправиться куда-то в другое место. В последнюю минуту, прежде чем попрощаться, он дал мне адрес своего друга, которого выслали из Соединенных Штатов как «нежелательного» и который теперь живет в Италии (нет, имени его я не хочу называть, а кроме того, его уже нет). «Это святой,—сказал он,—он всем делал добро, но его не поняли. My dear boy<sup>3</sup>, если тебе что-нибудь понадобится, пойдти к нему и передай ему kiss<sup>4</sup> от меня».

Я не пошел к нему, не передал ему поцелуй от Серенеллы, хотя мне было бы очень любопытно познакомиться с этим

<sup>1</sup> Это то самое, потрясающе! (англ.)

<sup>2</sup> Больше денег (англ.).

<sup>3</sup> Мой дорогой мальчик (англ.).

<sup>4</sup> Поцелуй (англ.).

святым человеком. Пару раз, сталкиваясь с непреодолимыми затруднениями при подготовке фильма, который я собирался ставить, я ловил себя на том, что нерешительно рассматриваю листок с фамилией и адресом, который мне дал славный, хотя и внушающий подозрения, старик; но как раз на следующий день, когда я уже, возможно, кто знает... вдруг появляется Пеппино Д'Амато и с решительным видом восклицает: «„Сладкую жизнь“ ставлю я! Это будет верный успех! Подписывай вот здесь! В Америку ты вновь поедешь вместе со мной, после выхода фильма, и вот увидишь, что американцы, когда увидят нас вместе, все нам начнут кланяться: „Селям алейкум, селям алейкум!“»

— *Может быть, в Восточной Европе ты чувствовал бы себя лучше?*

— Восточная Европа мне напоминает Гамбеттолу — селение возле Римини, где жила моя бабушка. Манера русских целоваться и задерживать при прощании руку в руке, прежде чем окончательно расстаться, мне всегда казалась проникнутой той деревенской религиозностью, атмосфера которой царил в доме бабушки во время Святой недели вместе с ароматом приготовленных ею сладостей. Когда я был в Советском Союзе, я прежде всего ощущал эту форму фамильярности, это христианское чувство бытия, которое заставляет вспомнить более Толстого, чем Маяковского, воскрешает в тебе память о жизни, заключенной между небом и землей, которую разнообразит лишь смена долгих, незаметно переходящих одно в другое времен года, жизни, согретой ароматом и вкусом пищи давних времен, когда ты был маленький и все твои чувства еще были сосредоточены на окружающих тебя предметах, людях, растениях, деревьях, домашних запахах...

То исконное ощущение связи человека с землей, атмосферными явлениями, облаками, своего рода братством с другими людьми, с маленькими ритуалами, памятными датами, праздниками, с благодарностью к кому-то, кто тебе все это даровал. Конечно, многое из этих впечатлений, возможно, подсказано и литературой, но потом ты убеждаешься, встречаясь с людьми, что дело в известном смысле обстоит именно так, как ты ощущаешь.

Евтушенко, с которым я впервые встретился при вручении премии фильму «8 1/2» на Московском кинофестивале, сразу же показался мне моим школьным товарищем; нас представили друг другу и окружили журналисты и фотографы, и все ожидали от нас каких-то важных публичных заявлений; переводчики были готовы поймать каждое сорвавшееся с языка слово, но мы просто не знали, что бы сказать такое историческое и непрекрасимое. Когда потом, много лет спустя, он приехал ко мне во Фреджене и за три дня сумел выучить итальянский, мы с ним беседовали как давние друзья. Однажды поздно вечером на пляже он мне рассказал, что в Гренландии, как-то зимним вечером, в один из тех вечеров, что длятся полгода, на одном китобойном судне среди льдов эскимос с помощью передвижно-

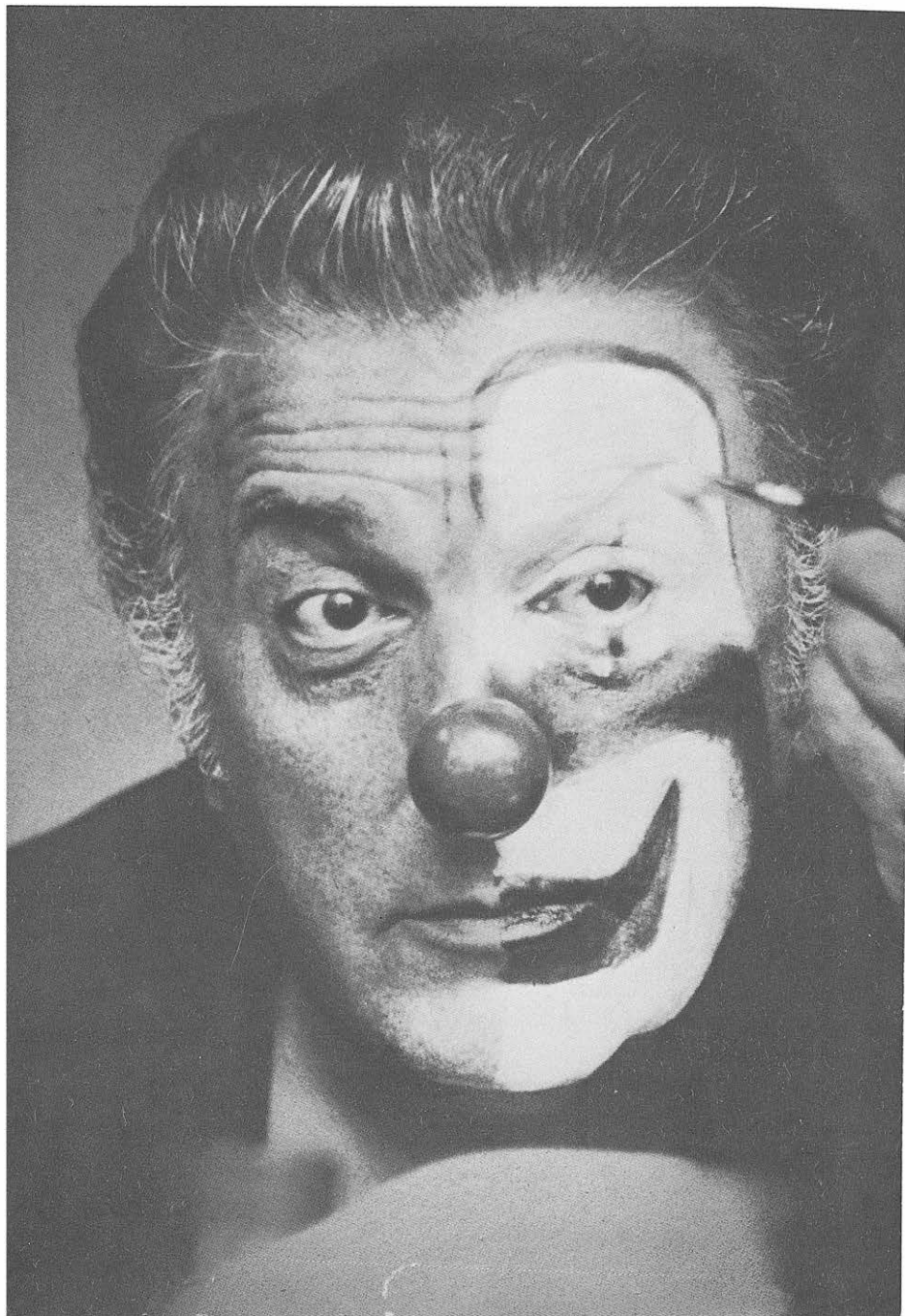
64 го киноаппарата показывал «Ночи Кабирии», и все были захвачены и растроганы фильмом, даже медведи. Потом он рассказал еще одну замечательную вещь, которая всегда мне приходит на ум, когда я вспоминаю Евтушенко: он сказал, что у тюленей взгляд влажный и нежный, как у его жены. Сейчас я затрудняюсь сказать, приятно ли женщине слышать, что у нее глаза как у тюленя, но с тех пор я стал по-другому относиться к тюленям. У них действительно прекрасные глаза, полные столь невыносимой, душераздирающей нежности, что ты чувствуешь себя виноватым.

Идя по берегу моря, мы отделились от остальных; мы слышали у себя за спиной, в темноте, их голоса, лето еще не началось, ночь была замечательная, но довольно холодная, и Евгений неожиданно разделся и в трусах, читая стихи, вошел в воду. Я его уже не мог различить в темноте. И когда меня догнали остальные, то стали упрекать меня, говоря, что не следовало позволять ему купаться, что это опасно. И все начали звать его: «Евтушенко!», но перед нами была абсолютная тьма, лишь вдаль еле мерцали один-два огонька, необъятный морской простор сливался с усыпанным звездами небом... Что нам было делать? Звонить по телефону в управление порта? В советское посольство, прямо Хрущеву? И кто-то уже, не в силах сдержат слезы, говорил: «Да, это был большой поэт!» И в самом деле, мы уже начали предполагать самое худшее, потому что прошел целый час с момента его исчезновения, и уже решили организовать поиски, когда вдруг он вырос перед нами на темном берегу. Оказывается, он далеко заплыл и вышел на берег в нескольких километрах в стороне; и теперь он спрашивал меня, кого я считаю более великим поэтом—Тассо или Ариосто. Что за славный «маменькин сынок», что за настоящий товарищ!

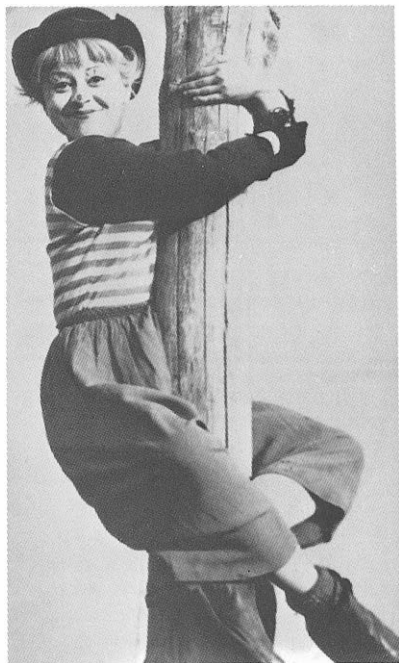
Но к чему я все это говорю? Чтобы сказать, что я лучше бы себя чувствовал в Восточной Европе? Нет, не думаю, поскольку мы в Италии теперь уже привыкли пользоваться свободой, которую мы порой даже находим чрезмерной.

— *А разве у тебя никогда не было неприятностей с итальянской цензурой? Если я правильно помню, фильм «Ночи Кабириш» вызвал широкий протест в католических кругах.*

— Цензура его запретила, но я не хотел, чтобы сожгли негативы. Последовав совету одного своего друга—умного и, пожалуй, довольно свободного от предрассудков,—падре Арпы, я отправился в Геную к знаменитому кардиналу, считавшемуся одним из возможных кандидатов на папский престол (и, наверно, также и поэтому весьма влиятельному), чтобы просить его посмотреть фильм. В крошечном просмотрном зальчике, находившемся рядом с портом, я велел поставить посередине кресло, купленное накануне у антиквара,—нечто вроде трона с большой красной подушкой и золотой бахромой. Кардинал прибыл в полпервого ночи на своем черном «мерседесе». Мне было дозволено остаться в зале, но не знаю, действительно ли посмотрел важный прелат весь фильм или же спал; вероятно, падре Арпа будил его в нужные моменты—когда на экране были











Джульетта Мазина в фильме  
«Ночи Кабирии»

Феллини о Феллини

ИНТЕРВЬЮ  
О КИНО

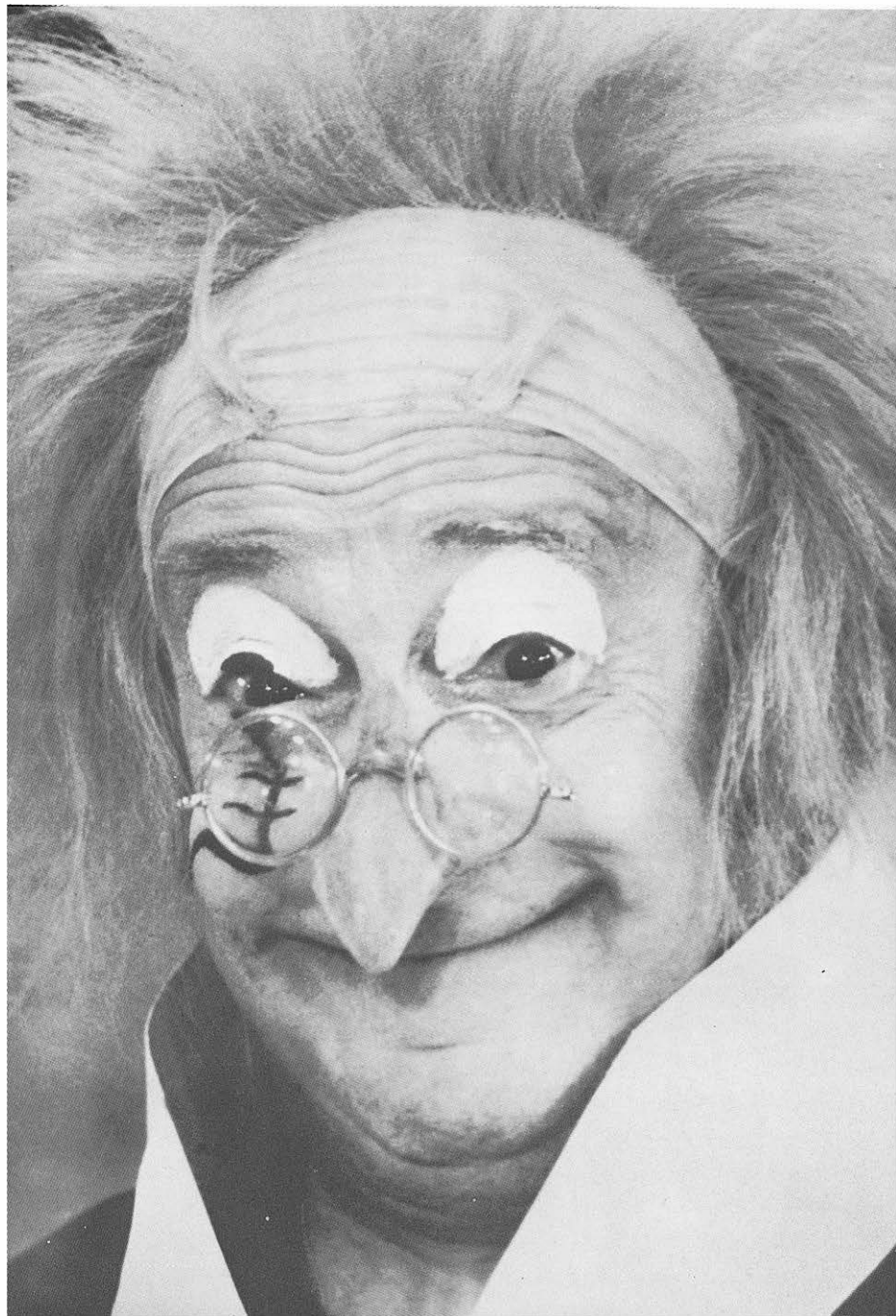




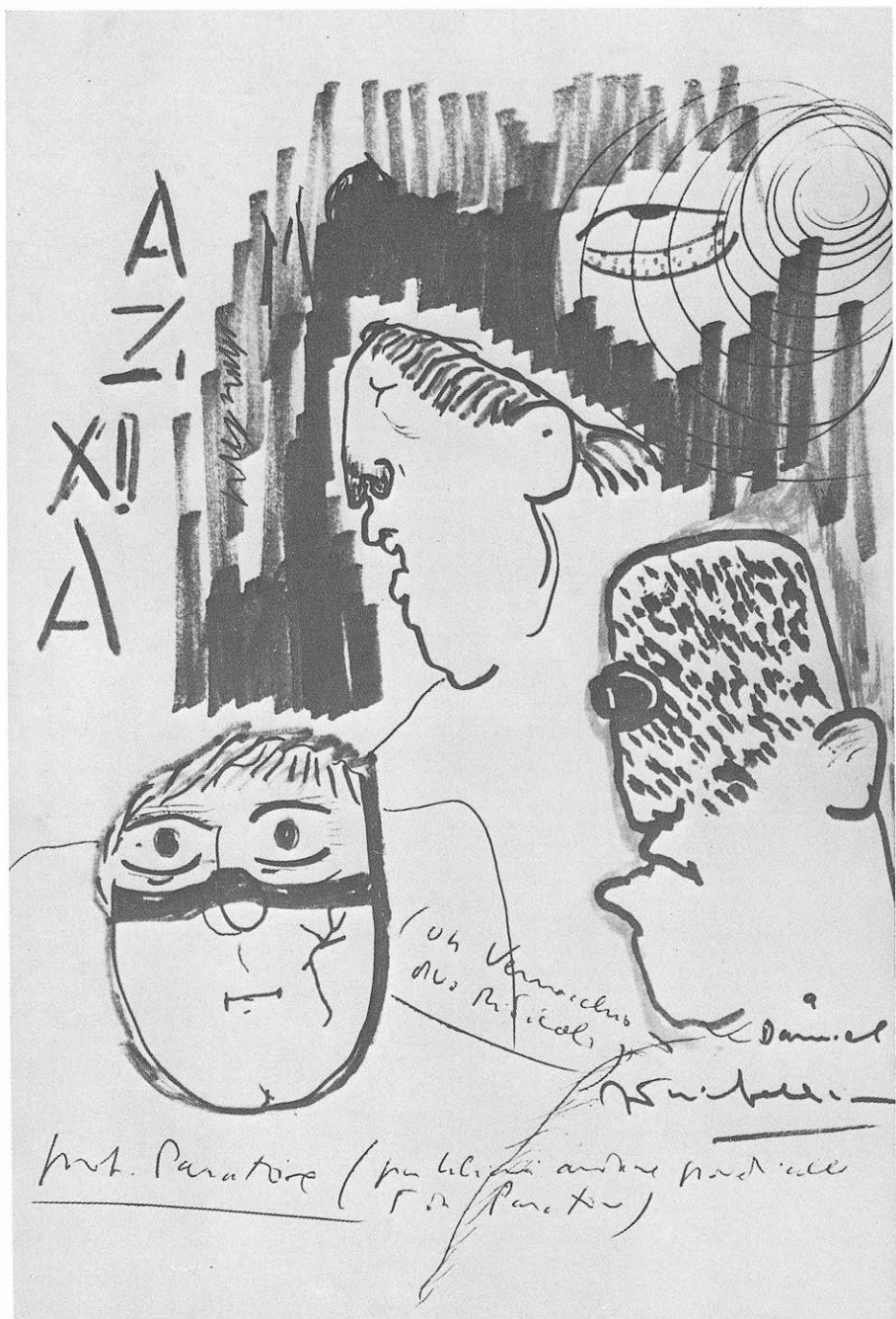
Кадры из фильма «Клоуны»  
и рисунки Феллини к нему

Феллини о Феллини

ИНТЕРВЬЮ  
О КИНО









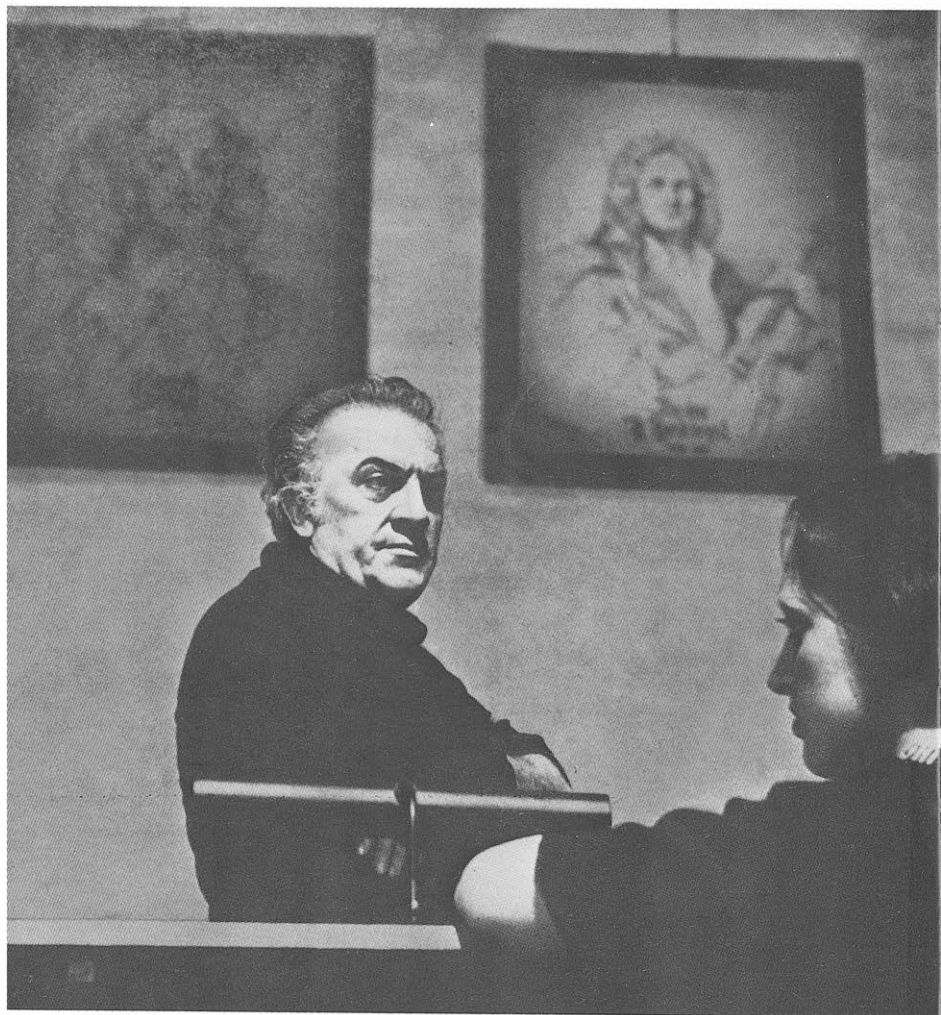
UNA DONNA  
SCONOSCIUTA







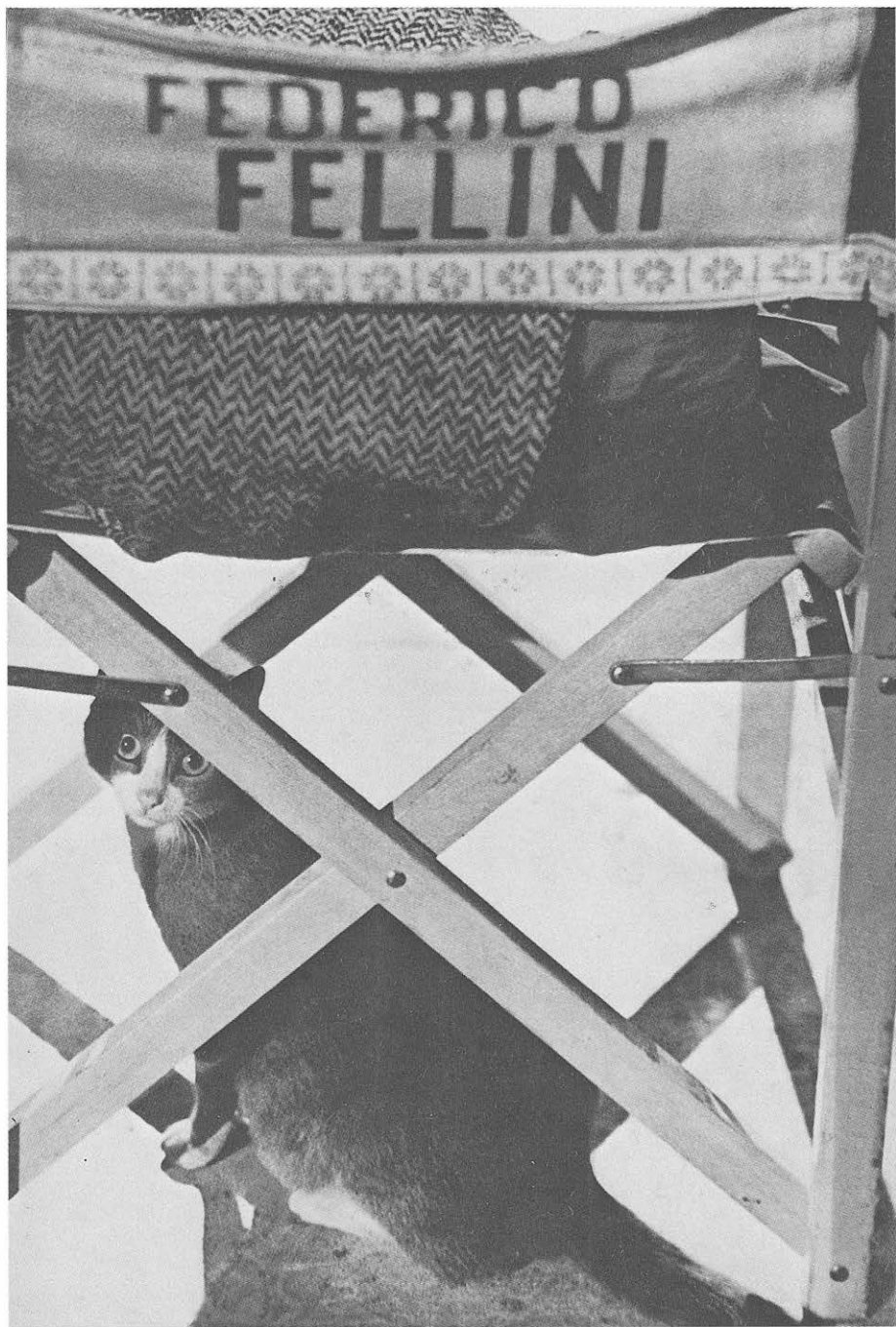






ИНТЕРВЬЮ  
О КИНО

Феллини о Феллини



религиозные процессии или статуи святых. Во всяком случае, по окончании фильма он мне сказал: «Бедная Кабирия, мы должны что-нибудь для нее сделать!» А я подумал, что для этого будет достаточно одного его телефонного звонка.

Некоторые меня публично обвиняли в том, что я вроде Ришелье, что, вместо того чтобы бороться при свете дня, я плету закулисные интриги; по счастью, тогда была возможность терять время на такого рода полемики. Но, короче говоря, фильм был спасен. Однако при одном весьма странном условии, поставленном мне кардиналом: чтобы была вырезана сцена с человеком с мешком.

— *А что было в этой сцене?*

— Эпизод был мне подсказан одним удивительным персонажем, с которым я провел две или три ночи, странствуя по Риму,—своего рода филантроп, отчасти волшебник, который после явившегося ему видения посвятил себя особой миссии: он находил в самых неожиданных местах города бедняков и раздавал им еду и одежду, лежавшие у него в мешке. И так изо дня в день.

Следуя за ним, я увидел невероятные вещи. Подняв крышку канализационного люка, под которой, казалось бы, могли быть только грязь и крысы, вдруг обнаруживал спящую старушку. В коридорах пышного палаццо на виа дель Корсо, в котором сейчас находится руководство Социалистической партии, ютились бродяги, спавшие там до пяти часов утра,—их тайком пускал ночной сторож. Человек с мешком знал все эти места; одному он делал укол, другому давал поесть.

Я задумал, что в фильме Кабирия встречает его на Старой Аппиевой дороге, когда она возвращается домой на рассвете, недовольно ворча, потому что один мерзавец клиент ей не заплатил. Она видит, как человек с мешком выходит из своей маленькой машины и направляется к выработкам туфа, останавливается на краю глубокого провала, вроде большой воронки, и зовет по имени какую-то женщину; и вот из мрачного подземелья вылезает старая проститутка, которую Кабирия когда-то знала под прозвищем Атомная Бомба; теперь она докатилась до того, что живет, как крыса, в норе. Потом Кабирия соглашается, чтобы человек с мешком подвез ее домой на своей машине, и его рассказы производят на нее глубокое впечатление. Это была трогательная сцена, но мне пришлось ее вырезать; очевидно, в некоторых католических кругах вызывало раздражение то, что в фильме воздается должное этому совершенно необычному виду благотворительности, свободной от посредничества церковников.

А разве не смешно, что мэр Рима, когда «Ночи Кабирии» вышли на экран, протестовал против того, что в моем фильме проститутки собираются на Археологической аллее, которой он так старался придать вид, достойный столицы?

— *Если бы цензура была отменена и законы предоставляли полную свободу, ты поставил бы порнографический фильм?*

— Это слово уже подразумевает некоторую вульгарность, а тот, кто понимает, что это такое, уже обладает иммунитетом. Я

66 вряд ли сумел бы преодолеть это противоречие, а привычка стремиться к изобразительности так изменила бы характер всего фильма, что я не угодил бы ни заказчикам, ни тому сорту публики, которому он предназначен. Впрочем, я никогда еще не встречал никого, кто бы сказал: «Ах, какой я видел хороший порнографический фильм!» Я неизменно слышал другое: что женщины в этих фильмах некрасивые, что казалось, ты находишься в морге, в мясной лавке. А это значит, что зрители чувствуют себя как в публичном доме, что порнографическое кино дает такое ощущение, что ты знаешь еще меньше, чем раньше, и участвовал в каком-то унижительном коллективном ритуале.

— Ты ничего не рассказал о фильме «Мошенничество», предшествовавшем «Ночам Кабирии». Почему ты выбрал американского актера? Это продюсеры навязали тебе Бродерика Кроуфорда?

— Я имел счастье и удовольствие работать с продюсерами, которые никогда мне ничего и никого не навязывали. Если наши точки зрения не совпадали, мы расторгли, с обоюдного согласия, контракт; и хотя действительно такие расторжения происходили добрую сотню раз, мои отношения со всеми продюсерами, как с теми, с кем я делал фильмы, так и с теми, с кем я расторг контракт, оставались дружескими. В сущности, ведь делают кино одни и те же люди, мы работаем вместе с незапамятных времен и не заблуждаемся относительно друг друга.

Бродерик Кроуфорд был выбран после того, как мы немало потрудились, ища исполнителя главной роли среди множества актеров. Однажды вечером, на пятачке Мадзини, я увидел на стене большой рекламный плакат какого-то фильма, который кто-то разорвал сверху донизу, и на нем уцелела только половина лица и под ним — половина названия фильма и половина имени актера: «Все люд...» и «Бродери...». Прищуренный глаз на половине этой толстой физиономии напоминал хитрое и неприятное выражение лица некоего Нази, прославившегося в Римини тем, что продал одному немцу кусок моря перед «Гранд-отелем». Во всяком случае, такую историю рассказывали про мошенника Нази, и, когда в Коммерческом кафе кто-нибудь призывал его подтвердить ее или опровергнуть, Нази требовал сначала оплатить ему выпивку, а после отделялся фразами, достойными восточного мудреца, наподобие этой: «Мы не умеем уже разглядеть истины, потому что не умеем нагнуться до самой земли». Если кто-нибудь просил разъяснений, сначала надо было взять ему еще стакан вина, и дело — загадочные ответы и все новые и новые бутылки вина «Санджовезе» — могло тянуться целый вечер, пока наш оракул, уже совершенно пьяный, не вставал и не исчезал в тумане, распевая во все горло.

Какая замечательная физиономия была у Бродерика Кроуфорда! Вот самое убедительное свидетельство его кинематографической фотогеничности: достаточно ему было приподнять бровь — и это была уже целая новелла! Его глубоко посаженные

маленькие глазки над толстыми щеками, казалось, всегда смотрят на тебя словно из-за забора, две дырочки в стене. Продюсер, обеспокоенный настойчивыми слухами насчет некоторого пристрастия старины Брода к аперитивам, решил подстраховаться и к контракту с актером добавил страничку с перечнем разрешенных напитков. Но, возможно, со стороны Брода имели место некоторые нарушения, ибо помню, как однажды утром, когда мы уже почти заканчивали съемки, то есть почти через четыре месяца, как он прибыл в Италию, в Рим, Кроуфорд, постепенно все больше накаляясь, требовал, чтобы кто-то из ассистентов сбежал купить ему персидские сигареты, которые продаются только на 14-й улице, в табачном ларьке через шесть домов от угла.

— «Сладкая жизнь»!

— Как в тесте на ассоциации, сразу же отвечаю: Анита Экберг! Хотя уже прошло двадцать пять лет, этот фильм, его название, его образы для меня неотделимы от Аниты.

Впервые я увидел ее на фотографии во всю страницу в каком-то американском журнале: мощная, огромная пантера с видом маленькой девочки сидела верхом на перилах лестницы. «Боже мой,— подумал я,— сделай так, чтобы я никогда ее не встретил!»

Это чувство удивления, восхищенного изумления, которое охватывает при виде необыкновенных созданий, таких, как жираф, слон, баобаб, когда ты смотришь и не веришь собственным глазам, я вновь испытал несколькими годами позже, в саду «Отеля де ла Вилль», увидев Аниту, идущую мне навстречу в сопровождении трех или четырех человечков — мужа, агентов, которые вились вокруг нее, как тени вокруг сияющей сверкающего источника. Готов утверждать, что Экберг, помимо всего прочего, еще и фосфоресцирует. Она поинтересовалась сценарием, хотела знать, положительный ли персонаж, которого ей предстоит играть, кто другие актрисы, осушая тем временем огромный стакан с одним из тех коктейлей, которые переливаются всеми цветами радуги, украшены флажками и рыбками. Разговаривала она голосом простуженной девочки, делавшим ее еще более неотразимой. Мне казалось, что передо мной раскрываются идеи Платона о вещах, стихиях природы, и в полнейшем обалдении я про себя бормотал: «Ах, вот это ушные раковины, это — десны, а кожа у человека, значит, такая».

В тот вечер я решил повидаться с Марчелло. Он слушал меня, рассеянно куря, был немного взволнован, но не хотел показывать виду. «Да перестань! — говорил он. — Да неужели?! Вот это да! Ну ладно, — закончил он снисходительно, приподняв бровь а-ля Кларк Гейбл, — поглядим на эту даму!»

Как глубокий знаток мужчин, Анита, когда ей представили Марчелло, рассеянно протянула ему руку, уже глядя в другую сторону, и за весь вечер ни разу к нему не обратилась. Потом Марчелло сказал мне, как бы между прочим, что Экберг в общем-то не такая уж невидаль. Она слишком напоминала ему немецкого солдата вермахта, который некогда, во время облавы

68 на Виале делле Милицие, хотел запихнуть его в грузовик. Наверное, он чувствовал себя обиженным, обойденным ее вниманием; ее слава божества природных стихий, ее акулье здоровье, исходящий от нее тропический жар, вместо того чтобы волновать, раздражали старину Снапораца.

— *«Сладкая жизнь»* остается краеугольным камнем культуры и художественного воображения XX века; теперь, по прошествии более чем двадцати лет, что ты думаешь об этом фильме, насколько глубоко ты осознавал его социологические компоненты?

— Неизменно разочаровывая друзей и журналистов, я всегда говорил, что Рим в *«Сладкой жизни»* — это мой «внутренний» город и что название фильма не таит в себе никаких моралистских намерений или критических поползновений, я только хотел сказать, что, несмотря ни на что, у жизни есть своя глубокая, необоримая сладость.

Я полностью согласен с теми, кто утверждает, что автор меньше, чем кто-либо другой, может правильно судить о своем произведении, и вместе с тем не хочу показаться тебе человеком, который из кокетства или эксгибиционизма пытается принизить, преуменьшить значение того, что он создал. Но мне кажется, у меня никогда не было ясно осознанного намерения что-либо обличать, критиковать, бичевать, сатирически высмеивать; я не кипел гневом, злобой, не хотел излить раздражение, не хотел никого обвинять. *Виа Венето*? Никогда ее не посещал. Вряд ли когда-нибудь, хотя бы раз, я говорил о *Виа Венето* с Флайяно. Сцена с аристократами? Я ее добавил во время съемок, под впечатлением некоторых рассказов Брунелло Ронди, частого посетителя приемов и празднеств в домах римской знати. Оргия в финале? Полагая, что Пазолини знаток по части оргий, как-то вечером я пригласил его поужинать. Однако Пьер Паоло сразу же сказал, что весьма сожалеет, но о буржуазных оргиях ничего не знает и никогда в них не участвовал. «А ты никого не знаешь, кто в них участвует?» — спросил я его. Нет, он никого не знал. Может, Якопетти? Но в те дни он находился в Америке. Я начал снимать эту сцену без какой-либо определенной идеи. Расставлял актеров, но слишком убежденно подсаживая им скандальные позы. В числе моих ассистентов была одна голландка, красивая девушка, внимательно и возбужденно следившая за мной полным надежды взглядом: она все ждала, когда же я велю начать вытворять бог знает что, нечто ужасно непристойное. Часа через два я услышал, как она разочарованно пробормотала: «Хочет, чтобы занимались свинством, а сам не умеет».

— *Да, но в фильме заключено нечто гораздо большее: «Сладкая жизнь»* явилась вехой целого периода итальянской жизни, стала его символом. Фильм вызвал споры, дискуссии, наделал скандал...

— Я отдаю себе отчет в том, что *«Сладкая жизнь»* представляла собой феномен, значение которого вышло за рамки самого фильма, с точки зрения нравов, но, возможно, также и в силу некоторых новаций; это был первый итальянский фильм продол-



жительностью в три часа, и все, в том числе и мои друзья, требовали, чтобы я его сократил. Мне пришлось защищать его изо всех сил. Я делал этот фильм так же, как и все остальные, чтобы освободиться от того, что в него вложил, а прежде всего из-за своего бесстыдного желания вечно что-нибудь рассказывать. Мне кажется, что питательной почвой для фильма, для создания его зрительного ряда, явилась та жизнь, которую нам показывают иллюстрированные журналы — такие, как «Эуропео», «Оджи»: бессмысленное выставление напоказ черной аристократии<sup>1</sup> и фашизма, бесконечные фото приемов и празднеств, само их полиграфическое оформление, претендующее на своего рода эстетику. Иллюстрированные журналы явились зыбким отражением общества, которое непрерывно себя прославляет, собой любуется, само себя хвалит и награждает. Общество папской знати, черной и деревенской, которая летает на «Кара-веллах» и фотографируется для журнала «Ло Спеккьо». Старая Италия, Италия XVII века, реакционная и консервативная, которая сомкнулась с Италией «Серебряных лент»<sup>2</sup>, — мне хотелось дать волю своей склонности и власти понасмехаться над нею.

Но разве я мог это объяснить той старушке во всем черном, в черной соломенной шляпке с кружевами и лентами, которая пару месяцев спустя после выхода фильма, когда разразился скандал и «Оссерваторе Романо» изо дня в день метала громы и молнии против «Сладкой жизни» и ее автора, когда грозил отобрать цензурное разрешение на демонстрацию фильма, сжечь негативы, отнять у меня заграничный паспорт, — что я мог сказать той старушке, выскочившей из роскошного черного «мерседеса», оттолкнув бросившегося помочь ей выйти шофера, перебежала, как мышь, через площадь Испании, догнала меня и, вцепившись в мой галстук, словно в веревку колокола, прохрипела мне в лицо: «Лучше бы привязал себе камень на шею и утопился в самом глубоком море, чем искушать людей!»

Поддерживая под руку, я проводил ее вместе с шофером до машины, ничего не возразив: я в самом деле ощущал некоторую растерянность. Как и в другой раз, в Падуе, когда как-то в августе, часа в два пополудни, прогуливаясь в одиночестве, увидел на портале какой-то церкви огромный плакат с траурной каймой, гласивший: «Помолимся за спасение души публично согрешившего Федерико Феллини».

— *Исследовать окружающую жизнь, стремиться осознать переживаемый исторический момент принято считать моральным долгом. Как ты относишься к этому? Что ты думаешь о мире, в котором мы живем?*

— Мне всегда казалось безнадежным делом искать политические предпосылки событий, ставить диагнозы: я не располагаю инструментами, у меня нет желания этим заниматься. Я отдаю себе отчет в том, что это мое слабое место, инфантильность, но

<sup>1</sup> Наряду со светской знатью в Риме имеется «черная знать» католической церкви и Ватикана.

<sup>2</sup> Главные итальянские кинопремии.

70 просто считаю, что не обладаю ни достаточной зрелостью мысли, ни способностью к абстрактному мышлению, ни особой интуицией, которые, по-моему, необходимы, чтобы понять, кто управляет обществом и какими неведомыми путями оно дошло до некоторых застойных ситуаций. Я не думаю, что миром правит некий таинственный и пророческий сверхразум. Боюсь, что мир летит кувырком. Возможно, когда-то и был какой-то проект, какая-то программа, но потом о ней позабыли, так же, как произошло с проектом церкви в отношении спасения человека. Поначалу, должно быть, имелось какое-то послание, но впоследствии на него наслоилося такое множество охранительных установлений и церемониалов, что из-за них забыли о самом послании. Остался только лабиринт ритуалов, а где вход и выход — уже никто не помнит, так же как забыли и о том, в каком направлении надо двигаться. Быть может, чтобы найти правильный путь, нужно брести наугад и превратить тоскливый страх в питательную среду для себя и других. Очарование рассказов Кафки и Борхеса кроется именно в этом.

Те, кто, подобно мне, не обладают научным видением окружающего мира и не проявляют рационального подхода к прогрессу, предаются с большим или меньшим удовольствием фантазиям или смутным комплексам вины, и иногда им кажется, что в повседневном они уже различают молнии, обещанные в Апокалипсисе или в пророчествах Нострадамуса. Самое сильное искушение — это сказать, что будущее уже кончилось. Может быть, потому, что я начитался научно-фантастических рассказов, но порой я чувствую, что действительно готов разделить эти настроения агрессивной растерянности, чудовищного эгоизма, охватывающие человечество перед лицом истощения природных ресурсов нашей планеты. Перспектива катастрофична, но я принимаю ее со всех точек зрения: как потому, что мне, как кинематографисту, она кажется в высшей степени интересной, так в известной мере из-за того католического смирения, той пришибленности, которые мы влачим вот уже две тысячи лет. Несмотря на все путаные и беспомощные рассуждения об опасностях, которые несет прогресс, все же мне кажется, что процесс этот необратим, и это вселяет воодушевление в того, кто в конечном счете хотел бы очутиться в новом Ноевом ковчеге и вместе с немногими избранными и кое-какими животными плыть на нем среди хаоса катастрофы.

— *А в чем ты видишь лежащую на тебе ответственность?*

— Единственная ответственность, которую я ощущаю, — это избегать приблизительности, являющейся самым прямым порождением невежества и глупости. Быть приблизительным — это наша, типично итальянская черта, психологическая привычка, искони любовно лелеяемая нами с чувством внутреннего удовлетворения, а иногда даже сомнением, словно это какой-то ресурс, врожденное качество, которому все остальные могут только завидовать; однако почти всегда это не что иное, как жалкое смирение ради того, чтобы только выжить — само собой разумеется, опять-таки и всего лишь «приблизительно», хоть

как-нибудь. Я чувствую свою ответственность в том, чтобы не обманывать других, не самоуспокаиваться, свидетельствовать при помощи тщательного использования имеющихся у меня в распоряжении средств художественного выражения о том замешательстве, которое время от времени меня охватывает. Не отказываться от строгости, тщательности: цвет, освещение, перспектива должны быть точно такими, как требуется в данный, точно выбранный момент. И при этом не забывать, что у художественного выражения есть также игровой аспект: предлагая тот или иной взгляд на вещи, передавая другим испытываемое мною в данную минуту хорошее или дурное настроение, я приглашаю к игре фантазии. Возможно, это покажется роскошью или извращением в настолько насыщенный тревогой и страхом момент, что испытываешь словно чувство вины, когда отрываешь взгляд от земли, от насущного, повседневного. Вместо того чтобы вновь обрести умение получать радость от ненужного, от того, что не приносит практической пользы, мы стремимся, словно это какая-то обязанность, занять и свое свободное время, которое из-за этого становится пустым, потерянном временем, когда ничто не помогает нашему познанию жизни и самих себя. У нас остается все меньше места для эстетического созерцания в том смысле, как его понимали древние греки: то есть способности получать наслаждение от прекрасного. Прекрасное было бы менее обманчиво и коварно, если бы мы стали считать прекрасным все то, что вызывает какие-то эмоции независимо от установленных канонов. Сфера эмоций, как бы ее ни затронуть, в любом случае порождает энергию, а это всегда позитивно как с этической, так и с эстетической точки зрения. Ум — это доброта, прекрасное — это ум, и то и другое несут освобождение от тюрьмы культуры.

— *Что тебя больше всего волнует?*

— Невинность. Перед невинной душой я сразу же чувствую себя обезоруженным и сурово сужу о себе самом. Дети, животные, пристальный взгляд, который устремляет на тебя иногда собака. Меня глубоко волнует крайняя скромность, которой порой отличаются желания простых людей. И разумеется, эмоции у меня вызывает красота — взгляд некоторых восхитительно красивых женщин, который словно наполняет воздух вокруг них каким-то иным светом. Волнующие видения. А потом — художественное воздействие. Писатель, художник, которые способны запечатлеть на одной странице или на одном полотне определенное мироощущение, видение, которое пребудет вечно, вызывают у меня глубочайшее волнение.

Наоборот, меня оставляет совершенно равнодушным и спокойным природа. Я знаю, это чудовищно, это патология, и сам не могу до конца осознать этот свой недостаток. Я не умею видеть ее, природу, и чувствую ее только в воспоминаниях: леса, которые видел в детстве, море, опускающийся вечер... Но сегодня красивый пейзаж, солнечный закат, первозданная грандиозность гор, тишина, с которой падает снег, вызывают у меня волнение только тогда, когда мне удастся воспроизвести их в

72 Чинечитта, в павильоне, колдуя с разными тканями и клеями.

— *Чего ты больше всего стыдишься?*

— Глупостей, которые я говорю во время интервью, болтовни, пустых слов, произносимых мной даже тогда, когда никто не тянет меня за язык, и молчания, в которое я погружаюсь, когда, наоборот, должен был бы что-то сказать. Я стыжусь быть расплывчатым, сговорчивым, неосмотрительным.

Иногда я также немного стыжусь того, что ни в чем не уверен. С теми, кто простоудушно и открыто высказывает то, в чем твердо убежден, я всегда чувствую себя немного неудобно и неуверенно, смущаюсь, колеблюсь, недостаточно убедителен. Словно любопытный, но равнодушный турист, прохожий, человек, который есть и которого нет. Также и на тех, кто яростно сердится, выходит из себя, сыплет проклятиями с сознанием своей правоты, слепо ненавидит и так же слепо влюбляется, я взираю со смешанным чувством изумления и восхищения.

Не помню где я прочел, что психологический тип, называемый «художник», постоянно колеблется между двумя самооценками: одной — сильно преувеличенной, слепой, исполненной самомнения, чуть ли не полубожествления и другой — наоборот, отражающей депрессию, чувство вины, собственную недооценку, самобичевание. Эти два противоположных вида самоощущения — проявление в той или иной мере осознанной собственной отстраненности, которую художник иногда переживает как проклятие, а иногда, напротив, как в высшей степени приятное состояние.

Католическая церковь, с ее глубоким знанием человеческой души, правильно относилась к художникам как к детям, с одной стороны, поощряя их творческую деятельность подарками и вознаграждениями, чтобы они своим талантом прославляли ее святых, ее мучеников, ее мифы, и в то же время, с другой, беспощадно растила в их душе чувство вины, которое испытывает художник, выполняя работу, не приносящую непосредственной пользы, и ведя жизнь, которая не укладывается в общепринятые правила и которой грозят темные силы, заставляющие преступать дозволенное и законное, нарушать заповеди, установленные порядки и условности.

— *Ты говоришь о подарках и вознаграждениях, которыми церковь одаривала художников. Какое место в твоей жизни занимают деньги?*

— Я имею весьма смутное представление о реальной ценности денег, а следовательно, об их соотношении с вещами и их стоимости. Например, иногда я остаюсь совсем безразличным к значительным суммам (и поэтому могу их бессмысленно тратить), а иногда подпрыгиваю от смешного изумления перед очень скромными суммами и расстаюсь с ними после долгих колебаний и сожалений, словно меня обокрали. Думаю, что это отсутствие у меня реального подхода к деньгам уходит своими эмоциональными корнями в некоторые эпизоды моей ранней юности: тогда я только-только переехал в Рим — это было перед войной и во время войны, — и сводить концы с концами было для меня

серьезной проблемой. В таком положении гиперболически преувеличиваешь значение денег: тысяча лир дарят тебе мир и покой, становятся Нобелевской премией.

Самое первое время я вел жизнь богемы, но это был очень короткий период — ровно столько, сколько было необходимо для того, чтобы в последующих своих рассказах я мог романтизировать это время, выдумывая, что мой ужин ограничивался чашкой кофе с молоком и что мне приходилось, не заплатив, убежать из гостиниц, предварительно выбросив в окно свой чемоданчик. Я зарабатывал деньги довольно быстро и с относительной легкостью. Я не богат и не умею вести свои дела так, чтобы стать богатым, потому что это меня не интересует. Во мне нет чувства собственности, меня тяготит обладание, мне вообще не нравится что-то иметь — я избавляюсь даже от автоматических ручек, наручных часов; при виде набитого гардероба у меня появляется желание выкинуть лишнюю одежду.

Я не играю ни в какие игры. Не езжу отдыхать. Не в силах понять, зачем нужна яхта, и даже автомобиль, как я уже говорил, меня больше не привлекает. Обладать какой-то собственностью, что-то коллекционировать, хранить — на это я просто неспособен. К счастью, пусть и в небольшой мере, Джульетта, как и большинство женщин, обладает чувством собственности, благодаря которому мы ведем наши дела хотя и не очень тщательно, но все же чуть разумнее, чем вел бы их я один.

На меня нападают невиданные, смехотворные приступы мелочной скупости, длящиеся сколько-то дней, чтобы потом неожиданно вылиться в безумное расточительство. Например, я целый месяц ездил в автобусе: хватит по двадцать раз в день брать такси, да здравствует АТАК<sup>1</sup>, не знаю, отчего во мне проснулась эта любовь к автобусам и трамваям: было ли то желание воскресить времена моей ранней молодости или своего рода следование совету бессознательного вновь ощутить себя среди людей. А, может быть, желание, вернувшись в прошлое, начать новый период жизни. Повторить то, что делал в 1937 году, ждать на трамвайной остановке вместе с домохозяйкой, держащей сумку с продуктами, — наверное, своего рода способ не поддаваться возрасту, неумолимо идущим годам.

— *Сделаем маленькую паузу, прежде чем вновь возвратиться к фильмам. Как ты проводишь день, когда свободен? Ты «жаворонок»? Ты просыпаешься рано?*

— Да, и меня не надо будить. У меня в голове есть маленький будильник, который я могу поставить с точностью до нескольких минут, и он разбудит меня всегда даже чуточку раньше и в любом месте, где бы я ни спал. Я просыпаюсь мгновенно, сразу же, словно зажигаю лампочку. Я всегда, с детства, мало спал. Проснувшись, пытаюсь воскресить хоть какой-нибудь отрывок сна, который ночью из лени, в полудремо-

<sup>1</sup> Римская компания городского транспорта.

те, забыл записать, будучи уверен, что смогу его вспомнить, но мне это так и не удастся.

Потом я брожу по пустой, погруженной в тишину квартире, распахиваю двери, зажигаю свет, сажусь в одно из кресел, на диван, за стол, словно глупый кот, который хочет попробовать все места, что-то напеваю, зеваю, открываю и закрываю множество ящиков, с удивлением обнаруживая там кучу вещей, которые живут в доме, но о существовании которых я и не подозревал или позабыл. Наконец распахиваю окна, и мне кажется, что я сделал единственное полезное дело, которое могу сделать в доме, где я абсолютно не пригоден ни к какой ручной работе. Я никогда не зажигаю газа, даже не знаю, что надо сделать, чтобы вспыхнуло пламя; стыдно сказать, но для меня также несколько рискованное дело и включить телевизор, и если я один дома, то отказываюсь от этого намерения. В ванной я, как бы случайно, стараюсь три-четыре раза пройти взад-вперед перед зеркалом, краешком глаза наблюдая за собой. Потом решаюсь и вновь смотрю на себя: новые убытки? Новые аварии? Катастрофы? А взгляд? Разве можно доверять человеку с таким лицом?

— Ты не умеешь даже сварить себе яйцо?

— Нет, совершенно не умею, у меня не хватает терпения. Мое ремесло режиссера требует терпения как у факира: я трачу долгие часы, иногда целые вечера, стараясь найти верное расположение для источников света, но не выношу ждать даже несколько минут, пока согреется кофе.

Еще одно противоречие: я считаю, что обладаю известным умением работать руками—рисую, люблю возиться с глиной, умею делать маленькие макеты, на съемочной площадке люблю всем заниматься сам: развешиваю картины, вожусь с париками, переставляю столы,—в общем, достаточно хорошо умею пользоваться своими руками. На кухне же я становлюсь сущим несчастьем, персонажем из старой комедии: разбитые тарелки, падения, ранения, ожоги.

Однажды во Фреджене я приготовил обед. Для полусотни кошек, угрожающе мяукавших в саду. Дело было зимой, и наша дачка была единственной, в которой кто-то жил. Опустошив весь холодильник, я сделал замечательную похлебку, я вылил в нее даже бутылочку «активароля»—укрепляющего средства, которое больше не принимал. Это был настоящий успех.

— Теперь очень модно говорить о собственном теле. Что ты скажешь о своем?

— Инстинктивно я стараюсь, чтобы оно хорошо себя чувствовало, а если немножко подумать, то хочу быть здоровым, чтобы работать. Я боюсь болезни, как непредвиденной помехи, как повестки из налогового управления о проверке суммы доходов, как отмены авиарейса, как встречи со школьным товарищем, которого ты уже совершенно позабыл, а он все помнит.

Я умерен в еде, воздержан, не предаюсь излишествам. По крайней мере так мне кажется. Однако я никогда не делал гимнастики—и весьма в этом раскаиваюсь, потому что мне

хотелось бы быть очень сильным и давать, подобно герою из комиксов, отпор всем, кто притесняет слабых. Однако в школе я строил из себя болезненного мальчика,—возможно, еще одно наследие католицизма,—чтобы изображать жертву, преследуемого и иметь возможность жаловаться, что страдаю от несправедливостей.

— Ты посещаешь салоны красоты?

— А ты? Порой, видя растущую лысину, какие-то желтые пятнышки на коже, морщины, складки, я думаю о том, что надо в ближайшие дни позвонить одному моему дорогому другу, живущему в Милане, который мне рассказывал о какой-то клинике, если он не ошибается, в Советском Союзе, в которую ложишься семидесятилетним, а выходишь из нее — по паспорту — семидесяти одного года, ибо терапия длится целый год; однако вид у тебя делается как у шестидесятидевятилетнего, который для своего возраста хорошо сохранился. Так мне рассказывал этот мой приятель, который немного моложе меня, но совершенно седой и даже уже не помнит, где же все-таки находится эта клиника...

— Ты можешь кратко сказать, что тебе нравится и что не нравится?

— Какой-то журнал, кажется «Эспрессо», когда-то уже предлагал такой тест. Предложили его и мне. Перечень в общем не претерпел изменений.

Я не люблю: светские приемы, требуху, интервью, круглые столы, просьбы дать автограф, улиток, путешествовать, стоять в очереди, горы, лодки, включенное радио, музыку в ресторанах, вообще музыку (когда меня вынуждают ее слушать), трансляцию, анекдоты, футбольных болельщиков, балет, рождественские елки, сыр рокфор, церемонии вручения премий, устрицы, слушать разговоры о Брехте и самого Брехта, официальные обеды, тосты, речи, когда меня куда-то приглашают, когда спрашивают мое мнение, Хемффри Богарта, викторины, Магритта, приглашения на художественные выставки, театральные премьеры, машинописные тексты, чай, настой ромашки, икру, премьеры чего угодно, театр «Делла Маддалена», цитаты, «настоящих мужчин», фильмы молодых, театральность, температур, вопросы, Пиранделло, le crêpes suzettes<sup>1</sup>, красивые пейзажи, сборы средств с благотворительной целью, политические фильмы, психологические фильмы, исторические фильмы, окна без ставен, Ангажированность и Неангажированность, кетчуп.

Я люблю: вокзалы, Матисса, аэропорт, ризотто<sup>2</sup>, дубы, Россини, розы, братьев Маркс, тигров, ждать, придя на свидание, в надежде, что тот, кого ждешь, не придет (даже если это очень красивая женщина), Тото, те места, где я не был, Пьеро делла Франческу, все прекрасное, чем владеет красивая женщина, Гомера, Джоан Блонделл, сентябрь, мороженое с орехами, черешню, Брунелло ди Монтальчино, женские толстые зады на

<sup>1</sup> Блинчики (франц.).

<sup>2</sup> Рис с сыром и помидорами.

велосипедных седлах, поезд и пакет с едой для поезда, Ариосто, кокеров и вообще собак, запах сырой земли, аромат сена, лавровых листьев, кипарисы, зимнее море, молчаливых людей, Джеймса Бонда, уан-степ, пустые помещения, безлюдные рестораны, жалкий вид, пустые церкви, Остию, Торвайянику, звук колоколов, оказаться в воскресенье ранним вечером одному в Урбино, базилик, Болонью, Венецию, всю Италию, Чендлера, консьержек, Сименона, Диккенса, Кафку, Джека Лондона, жареные каштаны, метрополитен, ездить на автобусе, высокие большие кровати, Вену (но там я никогда не был), пробуждаться ото сна, засыпать, писчебумажные магазины, карандаши «Фабер № 2», эстрадные дивертисменты перед началом фильма в кино-театрах, горький шоколад, секреты, рассвет, ночь, призраков, Вимпи, Станлио и Олио, Тернер, Леду Глория (но мне очень нравилась и Грета Гонда), субреток, но также и балерин.

— *Вернемся к твоим фильмам. Мы дошли, если не ошибаюсь, до поставленного тобой эпизода в фильме «Боккаччо-70» — «Искушения доктора Антонио», — это была насмешка над цензорами «Сладкой жизни» и твой первый фильм в цвете. Почему в цвете? В каких случаях ты отдаешь предпочтение цветному фильму перед черно-белым?*

— Не существует какого-либо правила, согласно которому цвет должен заменять черно-белое изображение или наоборот. Черно-белый фильм всегда предпочтительнее плохого цветного, надо обязательно помнить о том, насколько рабски точное, заземленно-натуралистическое употребление цвета обедняет фантазию. Чем больше оно мимикрируется под действительность, тем больше впадает в подражание. И в этом смысле черно-белое изображение предоставляет больший простор воображению.

В каких случаях следует предпочесть цвет? Когда это соответствует замыслу твоего фильма, когда его первые образы тебе видятся в цвете и цвет полностью становится выразительным материалом, становится сюжетом, структурой, чувством фильма, средством, при помощи которого можно все это донести, рассказать. Как происходит во сне, как в живописи, где цвет — это идея, чувство. Вопрос, который многие задают — «Тебе снятся сны черно-белые или цветные?» — бессмыслен, это все равно что спрашивать, есть ли в пении звуки, когда всем известно, что звук — это способ выражения в пении. Во сне можно увидеть красный луг, зеленую лошадь, желтое небо, и это не нелепость. Это образы, проникнутые подсказавшим их чувством.

Проблема заключается скорее в технике передачи цвета. При кинематографическом изображении невозможно определить цвет столь же точно, во всех его тональных нюансах, как это возможно, например, при живописном изображении, где помогает постоянное, неподвижное, неизменное освещение. Между различными цветами в той или иной сцене фильма поистине существует взаимопроникновение, какой-то обмен текущими цветовыми частицами, что приводит к постоянным смещениям,



изменению оттенков. Однако я думаю, что — оставляя в стороне то чувство бессилия, которое тебя часто охватывает при столкновении с непредвиденными трудностями и заставляет с тоской вспоминать прекрасное, впечатляющее, горячо любимое черно-белое изображение, — цвет обогащает фильм, добавляя новое измерение — исполненное символов измерение сна, с «языком» которого кино глубоко связано.

— А освещение? Какое ты придаешь ему значение?

— Освещение — это материал фильма, поэтому в кино (я уже не раз об этом говорил) освещение — это заложенные в фильм идея, чувство, цвет, тон, глубина, атмосфера, сюжет. Освещение, свет — это то, что усиливает, ослабляет, зачеркивает, подчеркивает, поднимает, обогащает, придает тот или иной оттенок, на что-то намекает, заставляет поверить в вымысел, мечту и принять их — или же, наоборот, делает вымысел реальностью, придает фантастичность самой серой повседневности, сообщает прозрачность, напряжение, вибрацию. Освещение делает лицо осунувшимся или разглаживает складки и морщины, создает определенное выражение, когда его нет, дарит ум вместо тупости, соблазнительность вместо невыразительности. Освещение создает изящество фигуры, придает живописность пейзажу, изобретает его из ничего, волшебным образом сообщает важное значение фону. Освещение — это первейший специальный эффект, нечто вроде трюка, обмана, колдовства, лаборатории алхимика, машины чудес. Освещение — это порошок, вызывающий галлюцинации, видения; то, что живет в пленке, живет благодаря освещению. Самая примитивная, грубо сделанная декорация благодаря освещению может открыть неожиданные перспективы, о которых никто и не подозревал, и погрузить повествование в тревожную атмосферу напряженного ожидания; или же достаточно лишь чуточку сместить юпитер и включить другой с противоположной стороны, как вдруг чувство тревоги рассеивается и все становится мирным и спокойным, домашнему знакомым, успокаивающим. Фильм пишется светом, освещением, посредством их выражается стиль.

— Перейдем к «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>», который многие считают твоим лучшим фильмом и которому впоследствии столь многие подражали, что это чуть ли не стало определенным жанром. Как существуют вестерны, полицейские, исторические, научно-фантастические, военные фильмы, так существуют фильмы «типа „8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>“». Почти во всех странах мира были, есть и, наверное, еще долгое время будут появляться режиссеры, которые повторяли, хотят повторить или повторяют «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>».

— А у меня был момент, когда я уже не хотел его ставить. Накануне начала съемок, в замешательстве и отчаянии, я написал старине Риццоли письмо, начинающееся так: «Дорогой Анджелино, я понимаю, что то, что я собираюсь тебе сказать, непоправимо приведет к прекращению между нами деловых отношений. Это отразится и на нашей дружбе. Мне следовало бы написать тебе это письмо три месяца назад, но до самого вчерашнего вечера я надеялся, что...»

Со съемочной группой, множеством актеров уже были подписаны договоры, строились декорации, в тесном кабинетике, где я писал, до меня доносились удары молотков плотников. Почему же мне вдруг захотелось отступить, послать все к черту и убежать? Что же произошло? Всего лишь следующее: я уже не помнил, что должен был представлять собой фильм, который я собирался ставить. Чувство, суть, аромат, та тень, тот проблеск света, все, что меня привлекало и очаровывало, куда-то исчезло, развеялось, я этого больше не видел и не ощущал.

В последние перед началом съемок недели, с растущим тягостным чувством, я пытался воскресить в памяти день за днем историю того, как зародился замысел, как я вынашивал этот фильм, которому не сумел даже придумать название: в блокноте, где я делал заметки, я временно написал «8<sup>1/2</sup>», имея в виду число снятых мною до того фильмов. Итак: как же зародился замысел? Что явилось первым толчком, предчувствием фильма? Смутное и расплывчатое желание создать портрет человека в какой-то один, все равно какой, день его жизни. Портрет человека—говорил я себе—во всей противоречивой, неуловимой, полной нюансов совокупности различных планов его бытия, в котором просвечивали бы все возможные стороны его существования, все уровни, все планы, как в здании с обрушившимся фасадом, которое обнажает то, что у него внутри,—все целиком, до конца: лестницы, коридоры, комнаты, чердаки, подвалы, мебель в каждой комнате, двери, потолки, всю систему труб, электропроводку, самые потаенные, самые укромные уголки.

Извилистый, сверкающий, текучий лабиринт воспоминаний, мечтаний, ощущений, запутанный клубок повседневности, памяти, воображения, чувств, событий, произошедших задолго до того и сосуществующих с тем, что происходит сейчас, которые смешиваются друг с другом в атмосфере наполовину тоски, наполовину предчувствия, во времени, застывшем и одновременно быстро текущем, и ты уже не знаешь, кто ты или кем был и куда идет твоя жизнь, кажущаяся лишь долгим бессмысленным полусном.

Как-то вечером я говорил это Флайяно, ведя машину к морю, к Остии. Рассказывая, я пытался лучше разъяснить себе самому идею своего фильма. Флайяно сидел молча, не говоря ни слова, никак не комментируя, с каким-то, как мне казалось, подозрительным, недоверчивым, ревнивым видом. У меня было такое впечатление, что он считает эту тему не подходящей для кино и что мой рассказ—дерзкое, наглое, нескромное вторжение в область, где позволено творить только литературе. Также и Туллио Пинелли, которому я несколькими днями позже пытался передать смысл этой неуловимой фантазии, удивленно молчал, вероятно, сомневаясь в возможности построить повествование на основе столь смутного импульса, который так трудно поддается переводу на язык поступков и ситуаций.

Напротив, меня сразу же поддержал со своим обычным

бурным энтузиазмом Брунелло Ронди—ни с кем не сравнимый слушатель, которому все нравится, который загорается при любом проекте и готов начать вместе со мной работать над любым предложением, в любом направлении. Мы все сели писать сценарий, но порознь. Я подсказывал тему, аргумент, ситуацию, а Пинелли, Флайяно и Брунелло самостоятельно делали сценарную разработку каждой сцены.

Однако я еще не решил, кто же тот человек, портрет которого я задумал написать, какая у него профессия? Он—адвокат? Инженер? Журналист? Однажды мне пришла мысль отправить моего загадочного героя лечиться на воды—в какой-нибудь курортный городок вроде Кьянчано. И мне показалось, что замысел фильма начал приобретать более конкретный характер. Мы написали сцену гарема, ночи у минерального источника с приятелем героя—гипнотизером; теперь мой герой имел уже и жену, и любовницу, но повествование все никак не шло. У него не было ядра, отправной точки для дальнейшего развития, то есть не было начала; не представлял я себе и чем это должно кончиться. Пинелли каждый день спрашивал меня, чем занимается наш герой, какая у него профессия. Я по-прежнему не знал этого и мне казалось, что это не так уж важно, хотя и начинало меня немножко беспокоить.

Затем в один прекрасный день я решил, что бесполезно продолжать работу над сценарием; я чувствовал, что если хочу сдвинуть фильм с мертвой точки, то мне необходимо увидеть лица тех, кто должен воплотить его персонажи—выбрать актеров, выбрать места для съемок, решить уйму вопросов, необходимо отправиться на поиски своего фильма, искать его среди людей—идти в швейные мастерские, ехать во Фьюджи, Монтекатини, заходить в съемочные павильоны, сколачивать съемочную группу, говорить с художником, оператором,—в общем, делать вид, что все готово для съемок и через месяц я начинаю снимать фильм.

Я решил, что главную роль будет играть Мastroяни, выбрал Мило, вызвал из Парижа Анука Эме; в лесу возле Рима начали строить здание курзала, а в съемочных павильонах Скалеры—крестьянский дом бабушки, комнаты гостиницы. Громоздкая производственная машина была запущена: сроки, договоры, производственные планы, схемы съемочных площадок, сметы предварительных расходов; но я, запершись в своем кабинетике, все не мог найти утерянную нить своего фильма: его больше не было, он исчез,—если допустить, что вообще когда-либо существовал.

И вот мы подошли к новелле о том, как я сел писать то письмо Риццоли, новелле душевспасительной, в духе романа «Сердце». Я дошел до середины письма, когда вдруг услышал, что меня зовут со двора студии, и узнал громкий и грубый голос Меникуччо—главного машиниста. Он приглашал меня на минутку зайти в съемочный павильон; Гаспарино (другой машинист) отмечает сегодня свой день рождения и угощает всех бока-

80 лом шампанского, и ему будет приятно, если придет также и дотторе<sup>1</sup>.

И вот я в съемочном павильоне. Плотники, машинисты и декораторы ожидали меня с бокалами в руках внутри конструкции, воспроизводящей кухню в деревенском доме моей бабушки — однако в воспоминании та кухня стала гораздо большего размера. Гаспарино в пилотке из газеты, какие носят каменщики, и с болтающимся на боку молотком открыл бутылку шампанского: «Это будет великий фильм, дотторе! Ваше здоровье! Да здравствует „8 1/2“». Он наполнил бокалы, все заплодировали, и я почувствовал, что сгораю от стыда, что я последний негодяй, капитан, покидающий мостик. Я не стал подниматься в свой кабинетик, где меня ожидало наполовину написанное письмо о моем бегстве, а опустил, ощущая внутри пустоту и отсутствие всяких мыслей в голове, на скамейку в садике, посреди обычной деловой суеты — мимо меня озабоченно сновали взад и вперед рабочие, технические специалисты, актеры из других съемочных групп. Я подумал, что попал в безвыходное положение. Я — режиссер, который задумал поставить фильм, а какой — позабыл. Вот именно в эту минуту все и разрешилось: я вдруг проник в самое сердце фильма — я расскажу о всем том, что со мной сейчас происходит, мой фильм будет историей одного режиссера, который не знает, что за фильм он хотел поставить.

— Да, но в «историю одного режиссера, который не знает, что за фильм он хотел поставить», как ты ее сейчас определил, включены также некоторые элементы другого плана — например, сны, да и сам онирический «язык». Как возникли эти элементы, придающие твоему фильму столь своеобразный характер?

— Чтение некоторых сочинений Юнга, знакомство с его взглядом на жизнь явились для меня радостным открытием, ободряющим, неожиданным, удивительным подтверждением чего-то того, что, как мне казалось, я чуточку себе представлял сам. Этим ниспосланным судьбой, стимулирующим, замечательным знакомством я обязан немецкому психотерапевту профессору Бернхарду. Не знаю, оказало ли учение Юнга влияние на мои фильмы, начиная с «8 1/2» и все последующие, я знаю лишь то, что чтение некоторых его книг, несомненно, способствовало, помогло контакту с наиболее потаенными зонами, стимулируя и развивая фантазию. Я всегда думал, что у меня есть один большой недостаток — полное отсутствие идей общего характера, определенных взглядов на что-либо. Я начисто лишен способности классифицировать свои предпочтения, вкусы, желания, согласно каким-то существующим схемам, раскладывать их по полочкам. Читая Юнга, я чувствую, как избавляюсь, освобождаюсь от чувства вины и комплекса неполноценности, которые всегда порождал во мне этот недостаток.

<sup>1</sup> Принятое в Италии обращение к лицам, получившим высшее образование.

— Считаешь ли ты, что психоанализ, помогая человеку лучше познать самого себя, делает его также счастливее?

— Я не знаю, что ответить на этот вопрос, так как не знаю, что следует понимать под словом «счастье». Я считаю, что психоанализ должен стать учебной дисциплиной в школе, наукой, которой надо учить раньше всех других, потому что, как мне кажется, из всех приключений, уготованных нам жизнью, самое важное и интересное — отправиться в путешествие внутрь самого себя, исследовать неведомую часть себя самого. И, несмотря на все опасности, которые оно за собой влечет, какое другое приключение может быть настолько притягательным, замечательно интересным и героическим?

— По-моему, твои взгляды чисто юнгианские. Тебе не кажется, что ты преуменьшаешь роль Фрейда?

— Я совершенно не в состоянии дать тебе отчет научного или критического характера в отношении двух мыслителей такого масштаба и настолько сложных, которые облекли в плоть самые важные аспекты человеческой души, сумев сделать их достоянием нашей культуры. В самом деле, мы разделяем их идеи и обязаны им в гораздо большей степени, чем сами отдаем себе в этом отчет.

Фрейд я читал меньше, осмелюсь лишь выразить некоторые свои не слишком четкие впечатления. Возможно, Фрейд в литературном плане писатель более одаренный, чем Юнг, но его ригоризм, хотя и вызывает у меня восхищение, мне неприятен. Он — преподаватель, который давит меня своей компетентностью и уверенностью в собственной правоте. Юнг же — товарищ по путешествию, старший брат, мудрец, проницательный ученый, который, как мне кажется, менее самонадеян, не переоценивает себя и свои замечательные открытия. Фрейд хочет объяснить нам, что мы, Юнг же подводит нас к дверце бессознательного и представляет нам смотреть и понимать самим.

Научное смирение Юнга перед тайной жизни я нахожу более привлекательным. Его мысли, его идеи не претендуют на то, чтобы стать доктриной, их цель — лишь показать новую точку зрения, иное отношение, которое может обогатить и развить твою личность, привести тебя к более сознательному, более открытому, чуткому поведению и примирить с потаенными, задавленными, ущемленными, больными частями самого себя. Несомненно, Юнг более близок, более созвучен, дает больше пищи тому, кто стремится осуществить себя как личность в сфере творческой фантазии. Фрейд, с его теориями, заставляет нас думать; Юнг же позволяет нам дать волю воображению, помечтать, и когда погружаешься в темный лабиринт собственного бытия, то кажется, что ощущаешь его бдительное, охраняющее присутствие.

Из того небольшого, что я прочел, на меня произвело наиболее сильное впечатление и наиболее глубоко врезалось в память следующее: различие в подходе Фрейда и Юнга к феномену символики. Этот вопрос меня заинтересовал, поскольку меня как кинорежиссера привлекает использование в работе символиче-

82 ских изображений. Для Юнга символ—это способ, служащий для того, чтобы выразить интуицию, для передачи которой нельзя найти лучших художественных средств. По Фрейду же к символу прибегают как к замещению чего-то неустойчивого, уходящего, то есть чего-то такого, что невозможно выразить, а, наоборот, необходимо забыть. Следовательно, для Юнга символ—это средство, хотя бы смутно, выразить невыразимое. Для Фрейда же—скрыть то, что не дозволено выражать.

Мне кажется, что в этом вопросе проявились различные подходы к жизни двух больших мыслителей. Повторяю, это два различных способа проникать в человеческую душу. Способ Юнга, на мой взгляд, привлекательнее.

— *Между фильмом «Джюльетта и духи» и эпизодом «Тобби Даммит» в фильме «Три шага в бреду», в котором, как мне казалось, звучит чуть ли не похоронная нота, был перерыв в три года. Ты тяжело болел и думал о «Путешествии Масторны».*

— Кто знает, кто такой этот господин, его фамилия значитя в телефонной книге Милана, которую я нарочно открыл наугад, чтобы найти фамилию для героя задуманного мною фильма—до того этот фильм я называл просто «Путешествие». Дино Буццати, который был большим мастером придумывать необычные и вместе с тем правдоподобные фамилии, предложил мне их штук двадцать, и всякий раз, прежде чем произнести фамилию, он с озорным и вместе с тем чуточку мрачным видом усмехался. «Инженер Эрмете Скуойято,—советовал он.—Рондó, Туллио Рондó. Шидмено, нет, лучше Шимно, Паоло Шимно». Меня ужасно это забавляло, но, послушав его полчаса, я попросил принести мне телефонную книгу. И вот так появился «Масторна».

Я очень много говорил об этом фильме. Регулярно, два-три раза в год, один приятель-журналист спрашивает меня, как его здоровье, и интересуется, настал ли уже подходящий момент, поставлю ли я, наконец, этого благословенного «Масторну». Я отвечаю утвердительно, сам в это веря; в самом деле, как только я кончаю работать над очередным фильмом, передо мною вырастает этот властный призрак, словно требуя, чтобы я его облек в плоть, и каждый раз случается что-нибудь такое, что вновь низвергает его в глубочайшую бездну, где он покоится уже добрых два десятка лет и откуда удивительным образом продолжает слать мне потоки флюидов, радиоактивное излучение, которые питают все те мои фильмы, что я поставил вместо него.

Я уверен, что без «Масторны» в моем воображении не родился бы ни «Сатирикон» (или, во всяком случае, родился бы не таким, как я его поставил), ни «Казанова», ни даже «Город женщин». Также «И корабль плывет» и «Репетиция оркестра» в чем-то обязаны «Масторне». Но странное дело: несмотря на то, что эта история так щедро отдавала свою кровь стольким другим моим фильмам, ее повествовательная структура чудесным образом пребывает в целостности и сохранности, она несколько не

утратила ни своей силы, ни свежести и остается самой актуальной из всех историй, что я могу придумать. Я не в состоянии до конца объяснить странную судьбу этого фильма; может, это даже и не фильм, а какая-то предпосылка, стимул, рассказик, служащий образцом для подражания. Быть может, его функция подобна той, что выполняют буксиры, выводящие из порта трансатлантические лайнеры; одним словом, это нечто родившееся не для того, чтобы быть сделанным, а чтобы дать мне возможность делать другое. Нечто вроде неистощимого творческого урана.

Однажды в аэропорту Копенгагена, в маленьком зале ожидания, я увидел металлический чемодан с немного оббитыми уголками. Кто-то оставил его на полу около меня. На картонке возле ручки было написано «Масторна» — «Дж. Масторна». Я оглянулся вокруг, ища его владельца, но в этот момент репродуктор объявил об отправлении моего самолета, и хотя я было поддался искушению остаться и взглянуть в лицо таинственному путешественнику, меня уже увлекла за собой к выходу толпа спешивших на посадку пассажиров. А чемодан один-одинешенек по-прежнему лежал на полу в теперь уже опустевшем зале ожидания, который постепенно заполняли новые пассажиры. Только в последний момент, когда я уже сел в автобус, тронувшийся, чтоб отвезти меня к самолету, мне показалось, что я вижу в окошечко кого-то, кто наклоняется, чтобы поднять чемодан. Это была женщина. Негритянка. Да, Масторна становится все невероятнее!

— *Но не будешь ли ты так добр хотя бы кратко рассказать, что же представляет собой это «Путешествие Масторны»?*

— Даже и не буду пробовать. Скажу лишь одно: всякий раз, когда кто-нибудь просит меня рассказать о фильме, который я собираюсь ставить, во мне срабатывает бессознательный страх, в одно мгновение окутывающий и скрывающий мой замысел подобно дымовой завесе, которая, что-то защищая, меняет, деформирует, скрывает очертания. И таким образом получается, что я рассказываю друзьям-журналистам какую-то другую историю, говорю о другом фильме. Возможно, это крайняя форма стыда, ревнивого отношения; я боюсь за жизнь своего замысла, который, беззащитный и уязвимый, лежит в такой открытой всем опасностям зоне, что если я буду излагать его содержание, то, мне кажется, могу предать его или, что еще хуже, — непорочно нарушить предполагаемую еще, неустоявшуюся форму. Меня гнетет также чувство, что, говоря о фильме, прежде чем он сделан, проявляешь к нему неуважение подобно тем грубым и невоспитанным хвастунам, которые принимают судить и рядить о женщине, едва успев с ней познакомиться. К чему эти «подглядывания»? Кому нужны эти преждевременные сведения о чем-то, что, будучи осуществлено, вероятно, станет сильно отличаться от задуманного?

Если же, наконец, из любезности, из-за усталости, по дружбе или из тщеславия я принялся бы болтать о «Масторне» и

84 сказал бы, что это — вновь путешествие, воображаемое, во сне или в мечтах, путешествие по памяти, по подавленному и отправленному в подсознание, по лабиринту, имеющему бесчисленное множество выходов и лишь один вход, и поэтому подлинная трудность состоит не в том, чтобы из него выйти, а в том, чтобы в него войти, и без стыда и совести продолжал бы сыпать дефинициями и изречениями, — то не думаю, что сумел бы передать смысл этого фильма, который я сам меньше всех себе представляю. Это лишь намек на фильм, тень фильма, быть может, даже фильм, который я не умею поставить.

— *Наверное, это запретный плод. Поэтому оставим «Масторну» и поговорим о другом путешествии, путешествии в языческий мир, мир Петрония — «Сатириконе».*

— Вместе с «Казановой», «Декамероном» и «Неистовым Роландом» «Сатирикон» входил — начиная со времен «Маменькиных сынков» — в число фильмов, которые я обещал продюсерам поставить в качестве «компенсации» за «Дорогу» и все другое, что меня действительно интересовало. Но я никогда и не думал выполнять на деле эти обещания. В период выздоровления от аллергического плеврита я перечитал Петрония и был зачарован одной деталью, которую раньше не сумел прочувствовать: недостающими частями романа, то есть той таинственной темной, которая отделяет один его фрагмент от другого. Наш учитель литературы был невероятно смешон: он требовал от нас — шестнадцатилетних шалопаев — восхищения, когда своим тонким голоском декламировал единственный оставшийся от одного поэта стих: «Я пью, опершись на длинное копьё»; и тут я вызывал шумное веселье, сочиняя с ходу целый ряд фрагментов, которые мы ему с наглостью предлагали в свою очередь послушать...

Но эта история с фрагментами меня, в самом деле, словно околдовывала. Меня поражала мысль о том, что сквозь пыль веков до нас могло дойти биение давно угасшего сердца. Во время моего выздоровления в Манциано, в маленькой библиотечке одного пансиона, мне попался в руки томик Петрония: меня вновь охватило сильное волнение. Он навевал мысли о колоннах, головах, утраченных глазах, отбитых носсах — о всей кладбищенской сценографии Старой Аппиевой дороги и вообще об археологических музеях. Разрозненные фрагменты, обрывки, хранящие аромат того, что можно воспринимать и как сон, почти совсем позабытый, почти совсем не сохранившийся в памяти. Некая-то определенная историческая эпоха, которую можно научно восстановить по документам, материально точно установить, а необъятная онирическая галактика, погружившаяся во тьму, из которой, ослепительно сверкая, до нас долетают оплавившиеся осколки. Пожалуй, меня соблазнила именно возможность воссоздать этот сон, его таинственную прозрачность, его не поддающуюся разгадке ясность. Со снами происходит именно то же самое. Их содержание неотъемлемо принадлежит нам, посредством него мы выражаем самих себя, но при свете дня единственная возможность их объяснить основывается на



свойствах разума, его построениях. Поэтому сны кажутся нашему сознанию столь смутными, непонятными и чуждыми. Древний мир, сказал я себе, никогда не существовал, но нет никакого сомнения, что он нам снился. Задача, по-видимому, состояла в том, чтобы стереть границу между сном и фантазией, все целиком придумать, а потом объективизировать эту фантастическую операцию, отстраниться от нее, чтобы иметь возможность ее исследовать как нечто дошедшее до нас в целостности и сохранности и в то же время неузнаваемое.

— Как был принят фильм зрителями?

— Премьера «Сатирикона» состоялась в «Америкен Скуайэр» сразу же после концерта рок-музыки. Собралось, наверно, тысяча десять юношей и девушек. До меня долетал дым их сигарет, и во рту я ощущал вкус героина и гашиша. Это было потрясающее зрелище — фантастическая армия хиппи, приехавших на каких-то немислимых мотоциклах и разрисованных, украшенных цветными лампочками автомобилях. Шел снег, и небоскребы Манхэттена светились со всех сторон — огромные, сверкающие, отполированные брусками льда.

Фильм встретил восторженный прием. Молодежь аплодировала каждому кадру; многие спали, другие обнимались. В этом всеобщем хаосе фильм неумолимо двигался вперед, и гигантский экран словно возвращал отраженные изображения того, что творилось в зале. Непредвиденно, совершенно загадочным образом, в обстановке, которую трудно было себе даже вообразить, «Сатирикон», казалось, нашел наиболее ему подходящее, естественное место. Он словно даже уже и не принадлежал мне из-за этой неожиданно обнаружившейся столь потаенной близости, столь глубинных и нерасторжимых связей между Древним Римом, живущим в нашей памяти, и этой фантастической публикой будущего.

— Ты хорошо себя чувствуешь с молодыми?

— Я не знаю, кто это, какие они, не знаю, где они и что делают; я с ними незнаком. Конечно, можно было бы попытаться узнать все это, но разве не достаточно ужасающе уже само то, что возникает необходимость подобного рода? Я задаю себе вопрос, что же такое случилось, что за порча поразила наше поколение, почему мы вдруг стали смотреть на молодежь как на вестника кто знает какой абсолютной истины. Молодые, молодые, молодые... Можно подумать, что они прибыли к нам на космических кораблях... Они все знают, не будем больше им ничего советовать, не будем их сбивать с толку нашим невежеством, нашими ошибками...

Наверное, это было наше желание увидеть, как все начинается заново, и понимание того, что мы побеждены неверием в себя самих: они-то нас и побудили — и это было глупостью — отдать ключи от всего юнцам, которые, ко всему прочему, не умели ими пользоваться. Захватывающе интересно и ужасно то, что произошло между 50-ми и 70-ми годами, когда поколения, которые знали и умели, передали власть тем, кто едва вышел из детских игр. Только коллективный бред мог заставить нас

86 считать учителями, носителями всех истин пятнадцатилетних подростков. Быть может, из-за нашей усталости, из-за ложных учителей мы, видя крах всех идеологий, решили, что вообще не следует больше пытаться что-либо говорить...

— *А терроризм? Не кажется ли тебе, что в известной мере он мог явиться следствием всего этого, своего рода добавлением?*

— И на этот вопрос у меня нет ответа, но мне кажется, что к этому нельзя подходить столь упрощенчески. Терроризм—это реальность, от которой я попытался отстраниться. Как может молодой парень стрелять в голову человеку, которого он не знает, и думать, что с этим преступлением на совести он сможет прожить всю жизнь? Что за болезнь его поразила? Пожалуй, с несколько чрезмерной легкостью мы привыкли думать—и к этому нас приучали даже самые любимые наши поэты,—что война оправдывает убийство; но когда нет войны, все это становится еще более бесконечно жестоким и невыносимым. Я еще могу, хоть и с трудом, понять, когда стреляют в кого-то, кого считают своим врагом, но не в силах себе представить, чем можно искупить чувство вины, как от него избавиться.

Великие тираны обладали могуществом воплотившегося в них коллективного бессознательного, в них, как в фокусе, сходились темные устремления, они были выразителями организованного безумия. Но «чернорабочие», убийцы, те, кто не ослеплен никакими идеалами, как могут они во тьме своего угасшего разума, своих неразвитых чувств согласиться убивать? Это наводит на мысль, что где-то в глубине человеческой психики еще сохранились некоторые чудовищные стороны человека-зверя. И меня вовсе не интересуют разглагольствования о том, что мы, мол, должны обладать чувством истории и поэтому воздержаться от осуждения терроризма только потому, что, может быть, в будущем некоторые его преступления будут считаться патриотическими поступками. Я лично абсолютно лишен такого рода чувства истории и к такой перспективе не хочу иметь никакого касательства. Меня волнует повседневная действительность, все то, что происходит, пока я жив; все же остальное я считаю спекуляцией.

— *Как ты пережил итальянские «годы свинца»? Я не требую от тебя анализа терроризма или «П-2», а хотел бы только услышать, как ты жил в это время, какой след оно оставило в твоей душе.*

— Я непрерывно продолжал работать, работа—это надежный щит, своего рода асбестовый костюм, который тебя защищает, хотя перед лицом столь чудовищных явлений искать спасения в работе и может показаться формой трусости или бегства.

Чувство, которое я испытывал, было чувством бессилия, парализующим ощущением того, что ты ничего не можешь сделать, словно окружающая тебя жизнь чудовищно изменилась в результате какого-то неведомого, нелепого, иррационального приговора; казалось, что запущена и действует какая-то непре-

одолимая сила, что на всех нас словно лежит вина за какое-то некогда совершенное неведомое преступление, какое именно — теперь уже не установить, но в результате которого начался столь же загадочный разрушительный процесс, напоминающий рак; да, это словно организм, пораженный раком. Но где, как, когда случилось так, что ты совершил ошибку и теперь неминуемо должен за нее столь жестоко расплачиваться? А кроме того, чувство растерянности и досады, охватывающее тебя, когда ты видишь бессилие государства, беспомощность карабинеров, сил порядка. И ужасающее, неестественное смирение при виде газетных заголовков, комментариев в телевизионных последних известиях, при этой непрерывной похоронной церемонии, невыносимой литании — причитаний пополам с проклятиями со стороны государственных деятелей.

Какое-то кошмарное наваждение, к которому добавлялись растерянность, недоумение, при виде того, как некоторые журналисты, некоторые газеты придумывали оправдания тому, что творилось; как некоторые твои друзья-идиоты находили какое-то утешение в писаниях этих торговцев собственными невротами и отзывались о них с симпатией, с нескрываемым чувством солидарности; как некоторые парламентарии называли этих кровавых палачей «заблуждающимися товарищами», «товарищами убийцами». И неразрешимая тайна этих лиц, этих бород, усов, вязаных лыжных шлемов лишь с прорезями для глаз. Болтовня психоаналитиков из иллюстрированных журналов: «Они пытаются убить живущую внутри них пустоту», «Они стреляют в мучащую их болезнь собственного не-бытия», — или же еще более крикливые исследования социологов и политологов, пытающихся заставить нас принять это явление как нечто фатальное, как неизбежный процесс.

Да, да, быть может, еще ужаснее, чем жестокость, бесчеловечность происходящего — чем эти несчастные восемнадцатилетние карабинеры, изрешеченные из автоматов в барах, с чашечкой кофе в руках, на рассвете, на туманных окраинах, — чем весь этот кошмар, эти кровавые, словно с бойни, изображения, которые демонстрировались по телевидению — эти жалкие трупы пожилых людей, приконченных, словно скот на живодерне, — еще ужаснее было именно поведение многих интеллектуалов, трусливо и гнусно пытавшихся все это оправдать, то широкое распространение, которое сразу же получил невыносимый жаргон, состоявший из отвратительных неологизмов: «обезножить», «поднять мушку»<sup>1</sup>; потоки сообщений, опубликованных на первых полосах газет; этот бег наперегонки, изо всех сил, словно на какой-то жуткой «охоте за сокровищем», в поисках заявлений и посланий в мусорных корзинах; телефонисты на коммутаторах в редакциях газет, возбужденные и лихорадочно спешащие успеть застенографировать язык смерти, на короткомговоре эти убийцы.

<sup>1</sup> Имеется в виду: «стрелять по ногам» и «стрелять по верхней половине тела».

Единственным утешением были лица людей на похоронах. Их молчание, противостоявшее, как единый, сплоченный фронт, этому безумию, грозившему смести и заразить все кругом.

Всем возможным соображениям исторического или философского характера, неизменно носящим слишком общий и безответственно обезличенный характер, я хочу противопоставить свою точку зрения — прежде всего необходимо отвергнуть насилие во всех его формах, проявлениях, идеологических обоснованиях. Мне кажется, что каждый, кто обладает известными художественными склонностями, естественным образом является консерватором, и ему необходимо, чтобы вокруг царил порядок. Шум, песни, демонстрации, стрельба, баррикады мешают, отвлекают — надо закрывать окна. Я не обладаю темпераментом революционера, пожалуй, и среди моих друзей никогда не было революционеров, мне полностью чужда шумливая мятежность, которая не считается с покоем другого. Мне необходим порядок, ибо я — нарушитель, более того, я признаю сам, что являюсь нарушителем, а для того, чтобы совершать нарушения, я нуждаюсь в очень строгом порядке, со многими табу, штрафами на каждом шагу, морализаторством, религиозными процессиями, парадами и альпийскими хорами. А кроме того, и в том, чтобы меня награждали власти предержавшие, мэр или кардинал, как особо отличившегося нарушителя.

— *Попробуем подвести некоторые итоги. Доволен ли ты тем, как на протяжении всех этих лет использовал свое творческое воображение? Считаешь ли, что оно способствовало тому, чтобы поднять наш жизненный тонус, сделать более понятным окружающее, более терпимым существование?*

— Я страшно сожалею, но очень боюсь, что, подписывая контракт на постановку фильма, я ни разу не подумал о том, что этим возлагаю на себя обязательство повисить жизненный тонус зрителей, прояснить окружающее и сделать более терпимым существование. Это ужасно? Я ставлю фильмы, потому что не умею делать ничего другого. По крайней мере; мне так кажется.

— *Это интервью будет опубликовано тридцать лет спустя после твоего режиссерского дебюта. Хотя бы кратко попробуй подвести итог. О чем ты сожалеешь, какие угрызения совести испытываешь, какие строишь планы?*

— Я ни о чем не сожалею. А если о чем-то и сожалею, то мне не хочется в этом признаваться здесь, в нашем интервью. Я ставил фильмы, которые хотел ставить, и так, как умел это делать. Возможно, мне хотелось бы, чтобы с сегодняшнего дня, впредь, они выходили без моего имени в титрах, ибо я уверен, что если бы не испытывал смехотворного и парализующего чувства ответственности при виде стоящего в титрах собственного имени, то делал бы свои фильмы лучше, с большей свободой, с большей непринужденностью, легко и бездумно, будто играючи. Мне хотелось бы родиться лет на двадцать раньше и работать вместе с пионерами нашего кино — с Дза-ля-Морт,

Дза-ля-Ви<sup>1</sup> и Полидором, в той атмосфере бродячего цирка, раскинувшего под солнцем свой шатер. Участвовать в рождении кино было бы для моего темперамента куда благотворнее, чем прийти, когда кино уже захватила специфика киноискусства, структурализм и семиотика. Это вещи необходимые, они помогают осознать культурное и художественное значение кино, но лишают его той атмосферы шума, суеты, напряженного ожидания, того чуточку жестокого веселья, которое роднило его с цирком и придавало ему прелесть символического выражения жизненных коллизий. Я сожалею, что потерял слишком много времени на перерывы между своими фильмами, что кое-какие из них оставил лежать и гнить, а некоторым вообще позволил испариться. Но я ни от чего не отказываюсь. Мне кажется, что при таких предпосылках — лени, поверхностности, невежестве, склонности к бродяжничеству — все закончилось как нельзя благополучней. Разве я мог когда-нибудь на это надеяться?

Также и моя личная жизнь шла так, словно обо мне заботилось провидение. Меня надежно хранила судьба, но, быть может, я и сам содействовал тому, чтобы все шло хорошо, отдаваясь на волю течения: когда обстоятельства давили на меня, указывали и подсказывали, в каком направлении идти, я никогда не сопротивлялся. Если главным смыслом моей жизни было рассказывать разные истории посредством зрительных образов, то, пожалуй, и моя личная жизнь сложилась так, что работа стала ее самой важной частью. Жена, друзья, привязанности или отсутствие таковых; пожалуй, я не тратил попусту времени, у меня не было ответственных обязанностей, каких-то кризисов, угрызений совести, которые отрывали бы от работы.

Сложись жизнь по-другому, это не могло бы не отразиться на результатах моей работы в кино. Но я уверен, что в том, что касается работы, я не изменился. Я углубил изобразительную сторону, освободился от схем, навязанных мне другими, но мир, в котором я живу, все тот же. В разные периоды жизни я жил на разных уровнях, но они не были ни более глубокими, ни более широкими. В детстве, под шатром цирка, меня все завораживало; теперь этот балаган принадлежит мне, я в нем команду и им распоряжаюсь. Я пришел, как постоялец в гостиницу, теперь же чувствую себя хозяином: я могу быть швейцаром и носильщиком, но также и магараджей, который снимает апартаменты на втором этаже. Мои надежды? Я не строю особых иллюзий, даже не ощущаю необходимости смотреть в будущее. Если бы имелись какие-то лакуны, которые надо заполнить, то появилось бы и желание что-то предпринять. Я ведь так мало отдаю себя друзьям, другим людям, даже жене. Я бы даже, пожалуй, растерялся перед необходимостью выбора...

— *Кое-кто говорит, что ты теперь уже живешь собствен-*

---

<sup>1</sup> Популярный дуэт итальянских киноактеров 20-х годов Эмилио Гионе и Келли Самбучини, создавших эти персонажи (букв.: «Да здравствует смерть» и «Да здравствует жизнь»).

90 *ным мифом и не слишком стараешься обновить свою творческую выдумку. Скажи честно: нет ли у тебя чувства, что с годами твое вдохновение слабеет?*

— Я не знаю, что у меня за миф, а что касается спада вдохновения, то мне кажется: это беда и в то же время счастье, что человек этого не замечает. Я не ощущаю—если ты это имеешь в виду—ни уменьшения желания работать, ни нехватки идей, стимулов—мне кажется, что они никогда меня не покидают и у меня их столько же, сколько раньше, когда по паспорту я был моложе. То, чего мне действительно не хватает, так это, как я уже говорил, «программиста», который планировал бы мою работу. Человека, который бы мне сказал: «Хорошо, я понял: несмотря на то, что тебе уже за шестьдесят, тебе еще хочется играть в детский театр. Ладно, я обо всем позабочусь, избавлю тебя от всех хлопот. Что ты хочешь поставить? «Трех мушкетеров»? Хорошо, хорошо, ставь «Трех мушкетеров». «Таинственный остров»? Всего По? Рассказы Чендлера? А этого «Масторну» ты будешь снимать или нет?» Я не мечтаю разбогатеть, мне достаточно получать ежемесячное жалованье и иметь кого-то, кто организует мою работу. Если бы я его нашел, то даже не допускал бы мысли о каком-то истощении или спаде. Получив возможность заниматься кино таким приватным образом, исключительно ради собственного удовольствия, я бы кувыркался от радости, если бы кто-нибудь предложил мне поставить фильм по «Графу Монте-Кристо» или другому популярному роману прошлого века.

— *Давай поговорим теперь вот о чем. Считаешь ли ты, что «комедия по-итальянски» — жанр, наиболее подходящий для нашего кино?*

— «Комедия по-итальянски» запечатлела определенный момент в развитии нашего общества. Теперь, спустя годы, мы склонны приписывать ей критическую направленность, которой, возможно, она не обладала; она вызывает у нас интерес или забавляет, как старый альбом с фотографиями, которые заставляют смеяться, потому что мы себе кажемся смешными, или нелепыми, или напыщенными, или одетыми по моде, теперь вызывающей смех. А ведь фотограф тогда и не подозревал обо всем этом, стремясь лишь представить нас такими, какими мы были.

Мне кажется, «комедия по-итальянски» принадлежит к такому роду случайных совпадений, изображений; они такие самодвольные, как бы подмигивающие зрителю, ищущие его симпатии, что весь заряд критики, обличения, возмущения неизбежно теряется. Ты чувствуешь, что все довольны—продюсер, сценарист, режиссер, актеры, а также, естественно, и зрители. Публика отражается в фильме, фильм—в публике, и такая игра отождествления продолжается до бесконечности, но образы становятся все более блеклыми, намерения авторов все более смутными. Мне кажется, что над всем витает веселье, немного отдающее грустью, резкий смех вольноотпущенника, озорство и безответственность деревенской частушки, в которой оскорбля-

ют римского консула именно для того, чтобы прославить его триумф и вымолить себе прощение.

Мне не хотелось бы показаться невеликодушным или же и в самом деле быть таковым, говоря о фильмах, большинство которых я не видел и которые, во всяком случае, не следует скопом объединять в один общий жанр, а надо каждый рассматривать по отдельности. Но мне кажется, что я понял следующее: обличительное негодование имеет мало общего с этими историями, неизменно призывающими к солидарности, ведущими к самодовольству и самолюбованию, к недоразумению, когда гордятся тем, что лучше всех умеют показать наши худшие стороны. Конечно, чтобы это суметь, действительно необходимо было располагать хорошими комедийными актерами, которые были бы как бы ступками национального характера, пороков, недостатков, достоинств, странностей, соматических особенностей — подлинными комедийными талантами, выразительнейшими масками, которые сумели проявить себя на этой почве. Но кто сказал, что они не смогли бы также найти себе место и в другом контексте, идя другими путями?

— *Кое-кто говорит, что «комедия по-итальянски», хотя часто и недостойно, но все же отражает некоторые стороны итальянской действительности, тогда как ты ее деформируешь...*

— Мне вовсе не кажется, что я деформирую действительность. Я лишь стараюсь ее показать. Показывая ее, я пользуюсь определенным средством — художественным выражением, которое выбирает, отбрасывает, производит отбор и составляет вместе материал, стремясь достичь гармонии в моем рассказе, повествовании, исходя из требования заставить других людей, зрителей, проникнуться моей точкой зрения, моими чувствами. В этом смысле художественное выражение всегда можно ошибочно назвать деформацией — может быть, оно таковой и является, ибо это действительность профильтрованная, преобразованная в зрелище. Поэзия, живопись, музыка, даже самые натуралистические, деформируют действительность. Именно искусство как определенная система, как гармония, выделенная из недифференцированного хаоса, дает возможность прочувствовать скрытую, потаенную узнаваемость в зависимости от степени развития того, что называют эстетическим чувством. Поэтому я не слишком хорошо понимаю, что хотят сказать, когда говорят о моем стремлении деформировать действительность. Это общие слова, банальность, которую мне приклеили, как ярлычок, и это нередко приводит к тому, что меня с восхищенным изумлением, но в то же время и с ласковым укором спрашивают: «Ну где вы только находите всех этих типов?» Вопрос остается без ответа, потому что этих типов я не ищу и нигде не нахожу. Я просто их вижу. По-моему, достаточно лишь оглянуться вокруг или посмотретья в зеркало, чтобы убедиться, что тебя окружают смешные, ужасающие, деформированные, гримасничающие, растерянные лица. Это наши лица, лица из жизни.

— *Вокруг тебя всегда было много сотрудников, нередко*

92 *выдающихся, знаменитых. Кого из них ты считаешь самым ценным, самым необходимым?*

— Да, это правда, у меня были незаменимые сотрудники, и не только по их таланту, выдумке, уму, но и по тому праздничному чувству дружбы, благодаря которому мы работали вместе—с радостью и воодушевлением, словно это была загородная прогулка, путешествие, какая-то экскурсия. Хочу назвать хотя бы некоторых: Пьеро Герарди, художник фильмов «Сладкая жизнь», «Джульетта и духи», аристократ и «клошар»<sup>1</sup>, гость-интеллектуал в доме Тримальхиона, мудрый и невозмутимый, как бонза, и жадный, лакомка, инфантильный, как новорожденный младенец. Вспоминаю ночи, проведенные вместе с ним, когда мы спали в автомобиле, заблудившись в горных долинах, где пошаливали бандиты—мы искали лужайку для Страны Игрушек. Я никогда об этом не говорил, но в числе так и неосуществленных проектов был фильм по «Пиноккио».

Другой сотрудник, очень подходящий, конгениальный—это Данило Донати, человек с богатейшей фантазией, выдумкой по части костюмов и различных аксессуаров. С фигуративной точки зрения я считаю «Сатирикон» и «Казанову» в числе моих самых привлекательных фильмов.

Для автора фильма самые важные сотрудники—это не только художники, операторы, сценаристы, но также и шустрый, хитрый, оперативный, ловкий директор картины—он может стать необходимой пружиной при создании фильма.

Я считаю, что Туллио Пинелли, с которым я написал множество сценариев, является изобретателем сюжетов, конструктором интриг, ситуаций и персонажей, с призванием и темпераментом подлинного писателя-романиста.

С участием Флайяно, пожалуй, между нами троими достигалось полное равновесие. Пинелли заботился о структуре повествования (это было его навязчивой идеей), а Флайяно делал все, чтобы она рухнула, разбилась вдребезги: иной раз он был страшнее кабана на гороховом поле. И все же, именно благодаря этим столь противоположным тенденциям, те части стен, что оставались целы среди развалин, могли считаться несущими конструкциями повествования. Меня с Флайяно объединяли одинаковый юмористический подход, стремление все дедраматизировать, шутка, буффонада, а также и некоторая нота невротической меланхолии, которая меня с ним очень сближала.

Много мне дала и встреча с Бернардино Дзаппони. Нам хорошо работалось вместе. Одинаковый опыт, одинаковые жизненные перипетии, «Марк Аврелий», дивертисмент в кинотеатрах, те же увлечения и восторги—По, Диккенс, Лауэнкрафт, мир оккультного и призрачного, мифология, научная фантастика, эстрадные подмозки—и одинаковое, как у мелких служащих, отношение к работе—балансирование между «сачкованием» и работой из-за страха перед увольнением.

Вместе с Тонино Гуэррой мы написали «Амаркорд» и «И

<sup>1</sup> Бродяга (франц.).



корабль плывет». Нас связывает общий диалект, детство, прошедшее среди тех же холмов, моря, горы Сан-Марино. Селения, где мы родились, отстоят одно от другого на расстоянии девяти километров; мальчишкой я ездил с товарищами до Сантарканджело на велосипеде, и мне казалось, что там говорят на другом языке. Мы, в Римини, смотрели на Сантарканджело как на страну, которую надо колонизировать, куда даже еще не добрались миссионеры: «Начальник, носильщики хотят вернуться назад!»—говорил мой приятель Титта, имея в виду дикость и негостеприимство этого селения.

Но самым ценным из всех сотрудников—я могу сказать это не раздумывая—был Нино Рота. Между нами сразу же—начиная с «Белого шейха»; первого фильма, который мы сделали вместе,—возникло полное, абсолютное согласие. Наше согласие не нуждалось в какой-нибудь «обкатке». Я решил быть режиссером, и мы с Нино словно созданы были для совместной работы. Он обладал пространственным воображением, музыкальным видением небесных сфер, и поэтому ему не нужно было видеть зрительные образы моих фильмов. Когда я его спрашивал, какие мотивы он держит в голове, чтобы комментировать ту или другую сцену, я отчетливо ощущал, что зрительные образы его не интересовали: у него был свой внутренний мир, проникнуть в который у реальной действительности было мало шансов. Он жил в музыке со свободой и легкостью существа, живущего в органически свойственном ему измерении.

Это был человек, обладавший редким качеством, тем бесценным даром, который принадлежит к области интуиции. Именно благодаря этому дару ему удалось остаться таким чистым душой, милым, излучающим радость. Но я боюсь быть неправильно понятым. Когда представлялся повод, а также иногда и без повода, он высказывал чрезвычайно острые, глубокие суждения, давал поражавшие своей точностью оценки людям и фактам. Как дети, как простые люди, как эмоциональные, простодушные, чистые сердцем существа, он неожиданно изрекал поразительные вещи...

У меня есть привычка во время работы над фильмами в качестве приглушенного звукового фона слушать некоторые пластинки; музыка может оказать влияние на сцену, придать ей определенный ритм, подсказать определенное решение, поведение персонажей. Есть мелодии, от которых я, к стыду своему, не могу отвязаться многие годы—«Титина», «Марш гладиаторов», которые связаны с вполне определенными чувствами, с моими потаенными темами. Потом естественно случается так, что, когда я кончаю съемки фильма, я привязываюсь к этой импровизированной звуковой дорожке и мне не хочется ее менять. Нино сразу же признавал, что я прав, говорил, что мотивы, под которые я снимал, очень хорошие (даже когда речь шла о самой слащавой и пустой песенке), что именно они-то здесь и нужны и что он сам не сумел бы подыскать ничего лучше. И говоря так, он небрежно перебирал клавиши рояля. «Что это такое?—немного спустя спрашивал я его.—Что ты играл?»

94 «Когда?» — с рассеянным видом отвечал Нино. «Вот сейчас, — не отставал я, — разговаривая со мной, ты что-то играл». «Разве? — говорил он. — Не знаю, я уже не помню». И улыбался с таким видом, словно хотел меня успокоить: я не должен мучиться угрызениями совести или сожалеть, пластинки, которые я заводил, были чудесные. И тем временем продолжал, будто случайно, будто лаская, перебирать клавиши рояля.

Вот так рождались новые мелодии в фильмах, сразу же покорявшие меня и заставлявшие позабыть очарование старых песенок, использованных во время съемок. Я садился рядом с ним, около рояля, и рассказывал ему весь фильм, объясняя, что хотел сказать тем или иным зрительным образом, той или иной сценой; но он не следил за моими словами, отвлекался, хотя и кивал и повторял «да, да», энергично жестикулируя, выражая свое согласие. На самом же деле он устанавливал контакт с самим собой, с музыкальными мелодиями, которые уже в нем жили. И когда этот контакт был установлен, он вообще переставал тебя слушать, следить за рассказом, опускал руки на клавиатуру и начинал играть — как медиум, как настоящий артист. Когда он заканчивал, я говорил: «Замечательно!» Но он отвечал: «Я уже все позабыл». Это были поистине катастрофы, пока мы не стали бороться с ними при помощи магнитофонов, разных записывающих устройств. Но устанавливать и запускать их надо было потихоньку от него, чтобы он не заметил, иначе контакт с небесными сферами нарушался...

Работать с ним было поистине радостью. Его творческая мощь ощущалась так сильно, что тебе передавалось какое-то легкое опьянение, даже возникало такое чувство, что музыку сочиняешь ты сам.

Нино появлялся и начинал свою работу, когда напряжение в ходе съемок, монтажа, дубляжа достигало апогея, но как только он присоединялся к нам, стресс проходил и все превращалось в



праздник, начинался новый этап создания фильма — радостный, спокойный, исполненный фантазии, в атмосфере, в которой ты чувствовал себя так, словно заново родился. И каждый раз неизменно вызывало изумление, что он, вложив в фильм столько чувств, эмоций, света, поворачивался ко мне и спрашивал, указывая на главного героя: «А это кто такой?» «Это главное действующее лицо», — отвечал я. «А что он делает? — И добавлял с упреком: — Ты никогда мне ничего не говоришь!» Наша дружба была словно основана на звуках.

Однако вне своей работы я предпочитаю не слушать музыки. Она на меня слишком сильно действует, тревожит, захватывает всего целиком. Я защищаюсь тем, что отказываюсь от нее, избегаю ее, спасаюсь бегством, как вор. Возможно, это еще один из комплексов, внушенных католическим воспитанием. Дело в том, что музыка нагоняет на меня тоску, рождает во мне угрызения и сожаления, она словно какой-то укоряющий голос, который мучит тебя, потому что напоминает о мире гармонии, мире совершенства, откуда ты был изгнан или куда не был допущен. Музыка жестока. Она наполняет человека тоской и сожалением о прошлом, а когда умолкает, не знаешь, куда она тебя зовет. Знаешь только, что к чему-то недостижимому, и это наполняет тебя печалью.

Я не могу слышать, как кто-то барабанит пальцами по столу, — меня сразу же охватывает беспокойство и словно увлекает за собой нечто, что таится в этом ритме. Нино же, находясь в самой середине оркестра, оглушительно исполнявшего одну из его мелодий, ухитрялся писать ноты другой мелодии, которую слышал только он один. Это какой-то факирский фокус, которого мне никогда не понять!

— Как же могло получиться, что ты так и не взялся поставить фильм по какому-нибудь произведению Нино Роты? Или в отношении оперы у тебя тоже имеются свои «но», как и



96 вообще в отношении музыки?

— В опере есть нечто поистине завораживающе безумное. Мои «но»? Единственно, что я в этом абсолютно ничего не смыслю. То есть я знаю, что опера—такая же часть моей принадлежности к итальянской нации, как и берсальеры Гарибальди, древнеримские императоры. «О, милая Аида!», «Та или эта, не разбираю, все они красотой, как звездочки, блещут», «Пламя пылает, искры в нем пляшут»—эти слова сопровождают нас всю жизнь. Я их слышал с самого дня рождения. Все тетушки и кузины утирали слезы своими кружевными платочками, слыша «Меня зовут Мими», а дядюшки сходили с ума от восторга при звуках «О, если б я был избран, то в бой повел полки». Это все такое наше, такое итальянское, что становится чем-то чуждым, как подсознательное. Я питаю по отношению к опере такое же чувство родственной отчужденности, какое испытываешь к своей школе, летнему лагерю «Дукс», ко всему, что принадлежит к какой-то касте, носит характер церемонии и что всегда повергало меня в состояние отчуждения, одиночества.

Слесарь, который приходил чинить котел и пел; мастерица, которая набивала нам большие мягкие матрасы и бродила по дому напевая; разные домашние работы и, словно из сказки, появления точильщика, трубочиста, похожего на карточного джокера. Не было ни одного мастера, который вдруг не начинал бы напевать какую-нибудь из этих таинственных фраз, относящихся к миру оперы. И когда я спрашивал: «Почему ты говоришь, что если бы ты был избран, то в бой повел полки?», мне отвечали, что есть такая опера, и принимались рассказывать ее содержание, и это были неизменно мрачные рассказы—с кровавыми убийствами, жестокой мстью, с любовниками, заживо погребенными в могиле.

А потом еще пьяные, которые пели: «Плац старый, неизменный, я расстаюсь с тобой!» Поэтому у меня всегда немножко путаются в памяти пьяные и опера. По ночам, в одиночестве посреди площади, в накинutom на плечи пиджаке, который сползал на землю, они во всю глотку горланили арии из опер. Для меня первыми оперными певцами были они, пьяные.

Наш дом в Римини стоял на самом краю предместья Сан-Джулиано; сразу за ним начиналась проселочная дорога, которая вела в Чезену. В Римини у нас был театр «Витторио Эмануэле», но, не помню уже почему, он частенько был закрыт на ремонт. Вечно там что-то ломалось и портилось, и поэтому оперы ставили в Чезене, в театре «Бончи». Так вот, поскольку афиши расклеивали также и в Римини, добрая половина жителей нашего города на двуколках, автобусом, местным поездом отправлялась в Чезену слушать оперу.

А в четыре часа утра слышались голоса подвыпивших—это возвращавшиеся из Чезены распевали дуэты, хоры, романсы. Глядя из окна на эти беспорядочные отряды—кто на велосипедах, кто в телеге или на двуколке,—возвращавшиеся из Чезены еще в ночной темноте, я представлял себе, что это вторжение какой-то армии после жестокой, неизвестно над кем, расправы.

Постепенно светало; и в этой предраусветной мгле некий Убальдини — лудильщик и меломан — вдруг однажды останавливается под нашими окнами и говорит мне: «Позови папу и маму». Он тогда слушал «Искателей жемчуга». В то время как отряды возвращавшихся проходили у него за спиной, он замечательным голосом запел: «В сияньи ночи лунной ее я увидел...» Потом от выпитого вина ему стало плохо, его втащили к нам в дом, усадили в кресло-качалку, на него страшно было смотреть, он был похож на покойника. Однако спустя немного, продолжая сидеть с закрытыми глазами, он вполголоса снова начал петь.

Я всегда ощущал себя чужаком, посторонним, испытывал смутное чувство вины из-за своего нежелания участвовать в этом итальянском ритуале — душевном, оболакивающем, темпераментном, коллективном. Ну почему я не в силах был принять, не рассуждая, свою потаенную итальянскую природу, глубоко укоренившийся и в чем-то непристойный ритуал? И все же мне кажется, что опера — с ее нелепостями, разбойничьими историями, суетой, погребальной мрачностью, местью, любовью, выходящей за пределы всякого воображения, патологическими аспектами — выражает себя достаточно ярко и посредством своих ошибок. Нет ни одной оперы, которую можно было бы отделить от истории ее создания. Опера прошла за долгие годы своего существования через объединение Италии, войны, фашизм, Сопротивление... Как вернуть ей ее первоначанную чистоту? Опера — это ритуал, церковная служба, пасторальная кантата. Ее надо сохранять такой, какая она есть, даже с различными итальянскими областными произношениями. Зачем вносить поправки, экспрессию в какой-нибудь эпизод, жизненность которого в том и состоит, что он таков, каков есть, каков был когда-то в тот определенный день — так же, как религиозная процессия или похороны?

Не думай, что это страх поскользнуться, ошибиться, этого я не боюсь! Совершенно уверен, что результаты вовсе не были бы разочаровывающими. Но именно уважение к собственной работе меня удерживает, делает бессильным. Я слишком невежествен, а на сцене чувствовал бы, что на меня смотрят так, словно все, чего бы я ни потребовал, должно быть выполнено. Совсем наоборот: другие должны были бы мне подсказать, что следует делать. По крайней мере хоть были бы у меня какие-нибудь революционные идеи насчет оперы! А мне, напротив, кажется, что в ней и так все обстоит прекрасно.

Однажды вечером по телевидению я смотрел бредовую передачу «Травиаты». Режиссер или оператор водил камерой взад-вперед по сцене: так вышагивает отец, ожидающий рождения ребенка в родильном доме. Он непрерывно переводил объектив с одного на другое: ковры на полу, ботинки, гвозди, которыми прибиты декорации, золотые коронки у певцов. Он мог бы добавить сюда еще и рекламу стирального порошка. Он ни секунды не стоял спокойно. Огромные крупные планы на экране: сразу можно было понять, что тенор родом из Казерты, а сопрано — венецианка.

Так вот, несмотря на кошмарность этой телепередачи, несмотря на физиономии певцов, несмотря на то, что я был один дома, сидя в тесной комнатке с зажженным светом, а снизу, с улицы, доносился вой сирен полицейских машин, мчавшихся кто знает куда,—несмотря на все это, я проплакал весь вечер. Кончался первый акт—я плакал. Начался второй, и сразу же, на третьей ноте, я вновь принялся плакать. И я был рад тому, что плачу.

Быть может, эта опера, «Травиата»,—абсолютное совершенство: она совершенна, как форма шара, как чистое чувство. Безумцу с телекамерой в руках не удалось ее испортить, уничтожить.

Если дело обстоит действительно так, что же можно сделать еще, сверх того, что уже сделал Верди?

— «Клоуны», «Рим», «Амаркорд»... *Начало 70-х годов совпало с новым этапом, исполненным творческой выдумки. Замыслы этих фильмов ты вынашивал раньше?*

— Мне кажется, что все проекты, которые я в конце концов осуществляю, существовали всегда, лишь обретали более определенные черты и становились особенно притягательными, когда наступал их черед, приходило время их рассмотреть. Они вырабатывались словно сами собой, складывались самостоятельно, как маленькие поселения, маленькие организации, маленькие ядра, в то время, как я был занят своей работой, и я должен был лишь признать их и сделать своими. Все эти годы меня не покидало чувство, что я не прокладываю путь, а лишь следую по уже предуготованному творческому пути и должен этим ограничиться: моя задача—уточнить, устанавливать границы, давать обрамление, то есть выполнять ряд тех профессиональных, производственных, вспомогательных операций, которые в моем случае представляют собой кино, совпадают с кино.

Например, неизменно случается так, что в первый день съемок фильма я прихожу на съемочную площадку, еще не выбрав всех исполнителей ролей. Продюсеры приходят в отчаяние, администрация смотрит на меня с упреком, но я с суеверной надеждой решаю все равно начать: исполнители найдутся. Это происходило десятки раз и еще будет происходить. Так случилось и на съемках фильма «И корабль плывет». Среди персонажей, для которых я еще не нашел исполнителей и накануне начала съемок, был один чрезвычайно важный—принцесса австро-венгерского двора, слепая от рождения. Я даже толком не знал, что я ищущу, кого мне надо, какое лицо, какую актрису. У меня не было никаких определенных исходных данных, требований, чтобы выбрать кого-то на роль австро-венгерской принцессы. Я ведь ее никогда не видел. Но вот однажды вечером, в суеи и толчее пропахших потом артистических уборных в театре «Арджентина», среди взмахов полотенец и хлопанья открывающихся и закрывающихся дверей, я вижу прямо перед собой мою австрийскую принцессу—робкую, скромную, прозрачно-бледную, во всем темном. Это была Пина Бауш. Монахиня с мороженым, святая на роликах, лицо как у

королевы в изгнании, как у основательницы монашеского ордена или у судьи какого-то метафизического судилища, которая вдруг тебе подмигивает... Со своим аристократическим, нежным и жестоким, таинственным и таким знакомым, застывшим в загадочной неподвижности лицом, Пина Бауш мне улыбалась, желая, чтобы я ее узнал. Какое прекрасное лицо! Одно из тех лиц, которым предназначено глядеть, гигантскими и волнующими, на нас с киноэкрана.

Но я ничего не знал о Пине Бауш. Впрочем, признаю свою ограниченность, я никогда почти ничего не знал о всем том, что относится к миру оперы и балета... Стоит мне усесться в партере, как меня сразу же охватывает желание пойти полюбопытствовать, что происходит в коридорах, посмотреть, что делается за кулисами или в пустом вестибюле. Стыдно сказать, но я с трудом досиживаю до конца. Спектакль с Пиной Бауш я смотрел с начала до конца, и мне хотелось, чтобы он еще продолжался. Я сразу же проникся глубокой симпатией к тому, что делалось на сцене, меня покорило изящество, захватил веющий со сцены веселый ветерок. И когда, по окончании спектакля, я решил с ней познакомиться, то получил еще одно подтверждение того везенья, которое мне сопутствует при работе над фильмом. Везенья, удачи, о которых я уже говорил и которые выражаются в том, что путь определяется сам собой, неожиданно, спонтанно.

Уже не помню точно, кто сказал, что, так же как отдельный человек посредством снов выражает таинственную, неисследованную часть самого себя, которая относится к бессознательному, людская общность, человечество делает это посредством творчества художников. То есть художественные произведения есть не что иное, как онирическая деятельность человечества; живописец, поэт, романист, а также и режиссер отвечают этой задаче обрабатывать, организовывать посредством собственного таланта темы, содержание коллективного подсознания, выражая, раскрывая их на книжных страницах, холсте или киноэкране. Мне кажется, что такой взгляд на вещи можно принять, тогда отпадут все вопросы о границах или ограничениях художественной деятельности. Разве может иссякнуть, может иметь границы подсознание? Разве могут кончиться сны?

Деятельность мозга видящего сон человека, которая кажется автоматической, у художника преобразуется в определенную технику, в язык художественного выражения, в символику, и художник видит в своем творчестве определенный способ, манеру упорядочить нечто уже существующее, стремится сделать его как можно более впечатляющим для эмоционального и интеллектуального восприятия. Происходит обновление архетипа творчества, то есть переход от хаоса к космосу, от смутного и неуловимого недифференцированного к порядку, то есть к ясно выраженному, определенному, законченному. И еще: от подсознания к сознанию. Поэтому я также думаю, что в художнике сильнее чувство того, что он делает, чем сознание цели этой своей работы. Мне кажется, что тот, кто работает в области

100 художественного выражения, как бы раскрывает ее изнутри, стремится к собственному самовыражению, а также к собственному счастью; всякое иное суждение о месте художника может лишь привести его к опасному, затуманившему голову самообману, переоценке собственной роли, которые, разжигая тщеславие, побуждают его неумеренно болтать о том, что он создал и почему он это создал, почти всегда искажая при этом неуловимую природу феномена художественного творчества как такового.

— *Перейдем теперь к «Казанове». Что тебе прежде всего вспоминается?*

— Тревожный, тоскливый взгляд Дональда Сазерленда, который боялся с моей стороны каких-то подвохов, ловушек, предательств. Всякий раз, когда я подходил к нему, чтобы показать, как играть, он весь напрягался, словно человек, чувствующий смертельную опасность. Меня это сменило, его страхи были поистине смехотворны, но если я смеялся, то дело немедленно принимало еще более неприятный оборот: у него на глаза наворачивались слезы, он думал, что я над ним насмеяюсь, и у него отклеивались нос, подбородок, отгязки и искусственные ресницы. Он становился похож на Лионела Этвилла из «Восковой маски», когда в сцене пожара у него тает лицо.

Однако я уверен, что эти женские капризы, этот хронический страх, это неизлечимое недоверие, несомненно, пошли на пользу персонажу, делая его еще более странным, отстраненным, бесплотным, именно таким, каким я его себе и представлял. «Но, дорогой Феффи, почему твой Казанова должен быть таким?» — говорил мне американский продюсер «Юниверсала», толстяк с симпатичной физиономией, как у Уолтера Мэттью, который упорно называл меня Феффи; своими огромными, словно подушки, ручищами он хватал мои руки, пытаясь заставить меня его понять: «Казанова is life<sup>1</sup>. Это сама жизнь. Казанова — это сила, смелость, уверенность. He is the joy of living. Understand<sup>2</sup>, Феффи? Почему ты сделал из него зомби?»

Смотря на жирную физиономию этого огромного классического американца, набитого долларами, который поставил уйму фильмов с Гари Купером, Кларком Гейблом, Кроуфорд, Хьюстоном, Билли Уайлдером и который был близким другом трех или четырех президентов и каждую субботу вечером приглашал Никсона к себе домой, чтобы давать ему советы, я не знал, что ему отвечать; я бормотал что-то насчет амниона — зародышевой оболочки и Казановы, заключенного в эту оболочку, представляющую собой мать-темницу, и о средиземноморской лагунной матери Венеции, и рождения, которое постоянно откладывается, так никогда и не происходит. «Казанова, — заключил я в отчаянии, — так никогда и не родился. Это история его не-жизни, understand?» По огромному лицу американца разливалось выражение скорбного смирения, и он безутешно качал головой:

<sup>1</sup> Это жизнь (англ.).

<sup>2</sup> Он — это радость жизни. Понимаешь? (англ.)



«Феффи, Феффи, это все mental masturbations<sup>1</sup>. Заумь для интеллектуалов!» А потом начинал рассказывать мне о том, как он однажды изменил весь финал в рассказе Трумэна Капоте и что теперь «Тру» считает его отцом родным и не пишет ни строчки, не позвонив ему по телефону. И о том, как он заставил Стёрджеса шесть раз переделывать сценарий, или о том историческом дне, когда он сказал Марлону Брандо: сбрей усы и скинь три килограмма веса.

Я уже так часто повторял, что всем надоел: никогда не пересматриваю своих фильмов и поэтому не в состоянии дать им объективную, отстраненную оценку; однако «Казанова» кажется мне моим самым законченным, наиболее выразительным и смелым фильмом. Именно ты прямолинейно определил его как картину, которая явилась чем-то вроде мрачного подведения итогов. Это был единственный раз, когда мне показалось, что я не согласен.

— «Репетицию оркестра» ты поставил для телевидения. Объяснялось ли это в какой-то степени кризисом кино?

— Я тридцать лет занимаюсь кино и всегда, из года в год, слышал разговоры о том, что это последний год жизни кино, что с ним все кончено, что оно умерло и надо вновь вернуться к газетной поденщине, позвонить какому-нибудь прежнему редактору или же вновь поступить на юридический факультет и попытаться получить диплом. Сколько времени люди уже не ходят в кино? И сколько раз всех нас просили поставить диагноз этому явлению? Мы сказали всё: люди боятся выходить по вечерам из дома, билеты слишком дороги, конкуренция со стороны телевидения слишком сильна, кино в застое, оно повторится, причем ему это нравится и оно продолжает это делать, все шире распространяется вседозволенность (действительно, теперь, если ты занимаешься любовью в машине, то самое большое — тебе похлопает какой-нибудь зевака, получающий от этого удовольствие, или же над тобой и твоей девушкой надругается какой-нибудь сумасшедший убийца, но штрафа за это уже больше не берут и никто тебя по-отечески не журит), поэтому люди меньше ходят в кино, предпочитают кататься в автомобиле или отправляться на сафари. Все нынче ездит на уик-энд в самые труднодоступные места нашей планеты; ни к чему восхищаться в кино «красивыми уголками», когда утренним субботним рейсом ты можешь попасть туда сам со всей семьей.

Кое-кто занялся более глубоким анализом и сказал, что кризис кино объясняется прежде всего тем, что оно исчерпало все возможные сюжеты в классическом смысле этого слова, и что мы сегодня требуем от кино чего-то большего, чего-то среднего между научным, социальным, религиозным, философским — одним словом, хотим, чтобы оно стало поистине очень глубоким зеркалом, в котором мы отражались бы не только такими, как есть, но и какими были прежде, какими будем и,

<sup>1</sup> Умственный онанизм (англ.).

102 возможно, кто знает, какими должны были бы быть. Конечно, мне очень хочется представить себе продюсера, способного заинтересованно выслушать проект фильма, предложенного ему, исходя из этих задач.

Во всяком случае, я тоже считаю, что кино утратило свой авторитет, престиж, таинственность, волшебство; гигантский экран, господствующий над набожно собравшейся перед ним публикой, состоящей из маленьких-маленьких человечков, замороженно глядящих на огромные физиономии, губы, глаза, живущие и дышащие в каком-то другом, недостижимом измерении, фантастическом и в то же время реальном, похожем на то, что мы видим во сне,—этот огромный, волшебный экран уже больше не чарует. Мы теперь уже научились властвовать над ним. Мы стали больше, чем он. Глядите, как мы его уменьшили: вот он, маленький, не больше подушки, между книжным шкафом и подставкой для цветочной вазы. Иногда мы его загоняем даже на кухню, возле холодильника. Он превратился в бытовую электроприбор, и мы, усевшись в кресло и обзаведясь дистанционным управлением, осуществляем над этими маленькими изображенными всю полноту власти, безжалостно изгоняя все, что нам чуждо или наводит на нас скуку.

В зале кинотеатра, даже если фильм нам не нравился, чувство подчиненности, страх пополам с замороженностью, испытываемые перед этим огромным экраном, заставляли нас оставаться на своих местах до конца фильма, пусть хотя бы только из финансовых соображений—за билет-то плачены денежки. Теперь же, словно мстительно беря реванш, едва то, что мы видим на телеэкране, начинает требовать от нас внимания, которого мы не желаем уделять, рраз! одно движение большого пальца, и мы лишаем слова кого угодно, уничтожаем изображения, которые нас не интересуют, теперь хозяева мы. Что за скучища этот Бергман! Кто сказал, что Бунюэль великий режиссер? Прочь из этого дома, я желаю смотреть футбольный матч или эстраду. Вот так родился зритель-тиран, абсолютный деспот, который делает все, что хочет, и с каждым днем все более убежден, что он сам режиссер или, по крайней мере, монтажер изображений, которые он смотрит. Разве может кино надеяться, что ему удастся и впредь очаровывать такого зрителя? Американские продюсеры и режиссеры стараются сразу же овладеть вниманием этого отдалившегося, равнодушно-го, недоверчивого зрителя, ставя зрелищные фильмы-колоссы с невероятными приключениями, галактическими катастрофами, волшебством, ужасами, непредсказуемым, никогда не виданным, никогда не слыханным,—одним словом, возвращаясь к истокам, к кино Мельеса, к чудесам.

В этих больших зрелищных фильмах американского производства, однако, мне кажется, тенденция отдавать предпочтение главным образом внешней стороне, красивости, постановочности, декорациям, целому фейерверку сенсационных трюков наносит ущерб не только смыслу, содержанию, но иногда и самому повествованию. Это кино, где автор исчезает, кино

инженеров, и кто заслуживает аплодисментов, так это именно они, специалисты по особым эффектам. Идеалом было бы, как это случилось в фильме «Космическая одиссея 2001 года» Кубрика, чтобы труд этих замечательных технических специалистов служил какой-то идее, какому-то чувству, фантазии автора фильма. Когда это происходит, мы видим чудесные результаты — они удивляют, как чудеса, — и кино вновь обретает свое измерение уникального зрелища, не похожего ни на какое другое: это не театр, не литература, не музыка, не живопись, а все эти виды искусства, слитые воедино.

Возможно ли создавать такое кино здесь, в Италии? Пожалуй, нет. Автору, который хотел бы создавать такого рода фильмы, абсолютно необходим исключительный, незаменимый, энергичный сотрудник, которым является... банк, а банкиров, искречно обеспокоенных кризисом нашего кино, по-моему, не так-то много. Но здесь я углубляюсь в область, в которой чувствую себя не слишком уверенно, ибо не располагаю достаточной информацией. Я знаю, что мои друзья-продюсеры с незапамятных времен требуют принять закон, который защищал бы наше кино, не дал, чтобы его задушили. Когда они мне терпеливо объясняют, каким должен быть этот закон, мне кажется, что они правы, хотя государственные субсидии вызывают у меня тягостное чувство, мне сразу кажется, что я вижу притаившегося хитреца, посредственность, жулика, готового воспользоваться этими выгодами.

Работать на телевидении? Это означает погрузиться в океан неотличимых друг от друга, переплетенных между собой зрительных образов, в магму, которая уничтожает самое себя, подменяя и подавляя собой реальную действительность. Тебя охватывает неприятное ощущение, что ты способствуешь катастрофическому наводнению зрительных образов, которые телевидение предлагает нам в любую минуту дня, ночи, все большему стиранию линии, отделяющей реальное от показанного, своего рода «дереализации», каковой подвергается наше видение окружающего — словно поставили друг перед другом два зеркала, отражающиеся одно в другом с бесконечным однообразием и пустотой. Это не проблема стиля или эстетики; я не знаю, какие художественные средства следует использовать при постановке телевизионного фильма.

Я поставил для телевидения «Репетицию оркестра», и единственным, но огромным преимуществом была та легкость, с которой мне удалось это сделать: производственная машина менее сложная, более маневренная, более легкая в управлении, менее отягощенная балластом, всякими помехами, не такая громоздкая, тут на тебя меньше давит груз ответственности и поэтому работает легче, с большей свободой и непосредственностью. Но за исключением этого, мне кажется, что я работал и вел себя так, как обычно: в пределах своих возможностей и с жалкой суммой, имевшейся в моем распоряжении, я рассказывал истории, следовал своей врожденной склонности удивлять, старался передать свое неизменно

104 тревожное, таинственное и чарующее видение жизни.

Одним словом, хотя это может показаться тебе парадоксальным, смешным или дерзким, провокационным, я считаю, что единственный путь, по которому должно идти наше кино, это ставить фильмы, лучшие фильмы, более умные: хорошо сделанные, отличные фильмы. Или же мы должны начать привыкать к мысли, что кино теперь уже пора сдать в архив вместе со многими другими моделями прошлых поколений, и к тому, что скоро станут говорить: если XIX век был веком оперы, то XX век был веком кино.

— *«Репетиция оркестра» вызвала самую неоднозначную реакцию. Что тебе вспоминается прежде всего?*

— Если бы мне пришлось доискиваться до смысла некоторых суждений зрителей, дошедших до меня или переданных мне, то поистине я сам не знал бы, с какой стороны подступиться, чтобы дать оценку моему фильму (растерянность, быть может целебная,— прежде всего, как пример, которому надо следовать). Как, в самом деле, примирить взволнованность тех, кто, посмотрев фильм, с досадой комментировал его: «Как жаль, что фильм не кончился, когда оркестранты вновь заиграли все вместе! Но почему дирижер вдруг начинает говорить по-немецки? К чему это? Что должно означать?»,— с идиотской выходкой того сумасшедшего (потому что, по-моему, надо быть неизлечимо сумасшедшим, чтобы так воспринимать фильм), который в гардеробе одного ресторана, в то время, когда я надевал пальто, шепнул мне с гнусным удовлетворением: «Я видел ваш фильм. Я на вашей стороне. Нам в Италии необходим дядюшка Адольф!»? Я вас в полной растерянности и изумлении спрашиваю: неужели фильм может породить такое чудовищное недоразумение? Или скажем точнее: о чем может говорить, о чем может свидетельствовать такая дикая и нелепая реакция? О том, что в сегодняшнем мире, где рушатся устои, перечеркиваются все духовные ценности, связи и традиции, каждый реагирует на окружающие его хаос, недовольство, зло, обобщая собственную личную патологичность и проецируя на все вокруг, будь то фильм или какое-нибудь событие, свои страхи и свои желания?

Быть может, это именно так, поскольку в том моем фильме была показана ситуация безумия, порожденная скатыванием к иррациональному, и так как эта ситуация безумия пугает, на нее реагируют, предлагая форму организованного, огосударственного безумия, каковой является именно диктатура. И вот круг замыкается: если политике нет до нас дела, мы хотим такую политику, которая полностью бы взяла на себя заботу о нас; кто хочет, чтобы его опекали, должен смириться с тем, что его будут опекать во всем до конца.

— *Также и «Город женщин» поднимал очень актуальную тему. Когда ты вспоминаешь о нем, какой образ видится тебе прежде всего?*

— Марчелло. Дорогой, талантливейший Марчелло, верный, преданный, мудрый друг: такого друга можно найти только в произведениях английских писателей. Мы с Марчелло видимся

очень редко, почти совсем не видимся. Может быть, это тоже одна из причин нашей дружбы, дружбы, которая ничего не требует, не обязывает, не ставит условий, не устанавливает правил и границ. Настоящая, прекрасная дружба, основанная на здоровом взаимном недоверии.

Работать с Марчелло истинное наслаждение: деликатный, уступчивый, умный, воплощается в своих персонажах с головы до ног, никогда тебя ни о чем не спрашивает, даже если он не читал сценарий. «Какое удовольствие, — говорит он, — знать заранее, что произойдет? Я предпочитаю открывать это для себя день за днем, именно так, как приходится делать это моему персонажу». Он позволяет себя гримировать, одевать, причесывать без всяких возражений, спрашивая только о самом необходимом; с ним все идет гладко, спокойно, естественно, с такой непринужденностью, которая ему иногда может позволить задремать во время съемок, когда он в кадре, да еще крупным планом.

Буду ли я еще снимать фильмы со стариной Снапорацем? Я этого себе от всего сердца желаю. В тот вечер, когда я рассказывал ему о «Городе женщин», еще не говоря, что он, возможно, будет исполнять главную роль (более того: в тот момент продюсер настаивал на Дастине Хофмане, и должен сказать, что этот американский актер нравился мне и мысль пригласить его на главную роль меня очень привлекала), Марчелло слушал меня не слишком внимательно и заинтересованно, как человек, который знает, что это его не касается, но из дружбы и любезности должен делать вид, что ему все-таки немножко любопытно. «Это история, — говорил я, — одного мужчины, который крутится вокруг женщины, рассматривая ее со всех сторон, и в результате остается ею очарован и вместе с тем раздосадован. Кажется, что ты глядишь на нее даже без особого желания понять ее, а, скорее, из удовольствия остаться пораженным, восхищенным, почувствовать воодушевление, недоумение и чуточку нежности. Этот человек, наверное, ищет женщину, определенный тип женщины, но в глубине души желает никогда ее не найти. Может, он боится, думая, что найти женщину, добиться ее — это значит подчиниться, пропасть, умереть. И он предпочитает продолжать искать ее, так никогда и не находя».

Я немного разволновался, чуть ли не растрогался, рассказывая ему вот так содержание фильма; замолчав, я продолжал вести машину, не говорил ни слова и Марчелло. Некоторое время, довольно долго, мы избегали смотреть друг на друга. В эту минуту, почти помимо нас, само собой решилось, что над «Городом женщин» мы будем работать вместе.

— *Перейдем к твоему последнему фильму<sup>1</sup>. Я хотел бы спросить у тебя об одной вещи: те, кто присутствовал на съемках, уверяют, что все шло как по маслу, играючи, без нервозов и помех, которые бывали в прошлом. И что сроки производства выдерживались с почти немецкой дисциплиной. Это заслуга продюсеров, случайная удача или что-то другое?*

<sup>1</sup> Съемки фильма «И корабль плывет» были закончены в 1984 г.

— «И корабль плывет» уже позади, и я почти не помню, как над ним работал. Сказать по правде, я все быстрее забываю о том, что со мной происходило; от разных фильмов, что я ставил, у меня в памяти остаются какие-то не поддающиеся расшифровке и никому не нужные детали: зеленый свитер одного из машинистов, дождь, барабанивший по пластиковой палатке во время съемок на натуре, и мы, все скорчившиеся в ней в потемках, словно в окопе. Мне надо сделать усилие, неприятное и, пожалуй, тщетное, чтобы вспомнить атмосферу, царившую при создании того или иного моего фильма. Ведь она, в сущности, всегда одинакова. И быть может, именно поэтому я никак не могу поверить, что мне шестьдесят четыре года — я все так же всегда нахожусь в съемочном павильоне, зажигаю и гашу юпитер, кричу в мегафон и во время обеденного перерыва прошу принести мне что-нибудь диетическое.

Мне не кажется, что работа над фильмом «И корабль плывет» шла более гладко, чем работа над другими картинами. Быть может, такое впечатление создалось у некоторых только потому, что съемки длились столько, и даже меньше, сколько было предусмотрено рабочим планом.

Не бывает идеальных условий для создания фильма, или, лучше сказать, условия всегда идеальные, если они в конце концов все-таки позволяют ставить фильм так, как его ставишь. Наше ремесло требует жесткости, строгости и вместе с тем гибкости. Ты должен быть непримиримым, но также и мягким, с готовностью относиться к тому, что встретишь сопротивление, иные точки зрения, в том числе и неверные, руководствоваться духом ответственности и быстро реагировать. Непредвиденное не всегда и не только затруднение, часто оно тоже идет на пользу; все составляет часть работы над фильмом, все входит в нее, все является фильмом.

Как я уже говорил, «И корабль плывет» мы с Тонино Гуэррой написали потому, что должны были вручить в письменном виде «идею фильма» — уже точно не помню кому именно. После двух-трех дней пустой болтовни и приступов неожиданной откровенности, всего за три недели, у нас были готовы «сюжет» и сценарий. Если три недели покажутся слишком коротким сроком для написания хорошего сценария, нужно принять во внимание, что от первых набросков этой истории до начала съемок прошло три года, а три года — достаточно долгий срок для создания фильма, заслуживающего внимания.

Сначала его должен был ставить «Гомон», потом «ВИДЕС», потом Дино Де Лаурентис, затем Альдо Немни — миланский продюсер, обожающий кино... И наконец РАИ, которой удалось привести всех к соглашению (без Де Лаурентиса), доверив роль продюсера Франко Кристалди.

Как происходит вот уже лет пятнадцать, слишком долгое вынашивание замысла фильма кончается тем, что я начинаю его ненавидеть: пытаюсь избавиться от него, не хочу больше его ставить. Вот это-то и есть тот момент, когда работа над фильмом начинается по-настоящему.

Теперь, когда фильм «И корабль плывет» закончен, я уже не в состоянии сказать, какие чувства я испытывал поначалу. Существует только сам фильм: мои первоначальные намерения словно развеялись, растворились. Помню, тогда я говорил о персонажах, которые должны были бы обладать таинственной, чуть печальной притягательностью, подобно старым фотографиям, изображающим незнакомых людей. Говорил, что хочу поставить фильм в стиле первых кинолент, который должен быть весь, от начала до конца, черно-белым, в царапинах, с пятнами сырости, как экспонат из фильмотеки. Одним словом, должен быть подделкой, и это меня особенно привлекало, ибо я полагаю, что настоящее кино должно быть таким.

Не знаю, что из этих намерений осталось в фильме, потому что потом, когда настал момент начать съемки, все пошло, слава богу, по привычной колее. Может, в этот раз я затратил только чуточку больше времени, чем обычно, на выбор исполнителей. Я полагал, что мне нужны лица, которые как можно более походили бы на лица тех, кого уже нет, кто ушел в прошлое, и которые бы нас трогали, вызывали бы у нас любопытство, ибо нам кажется, что вот такая прическа, какую уже больше не делают, такая одежда, которую носили сто лет назад, такая манера улыбаться, смотреть на нас вот таким неповторимым взглядом могут раскрыть нам смысл какой-то истории, рассказать о чьей-то жизни. Я подумал тогда, что, наверное, актеры из другой страны, из другого общества, с другими привычками и нравами, смогут лучше передать это ощущение удаленности во времени, волнующей отстраненности. Думаю, что именно в этом подлинная причина того, что в фильме, помимо многих итальянских актеров, снимались также английские, французские, немецкие артисты, особое правдоподобие игре которых придавало то, что они воплощали принадлежащих к этим национальностям персонажей. Сидя в окружении фотографий с их лицами, развешенных по стенам моего кабинета в Чинечитта, я ощущал необходимость развить их истории, поглубже изучить их взаимоотношения, добавить им друзей, родственников, новых знакомых и придумать новые ситуации; одним словом, отправиться в путешествие вместе с ними. Ибо фильм — это история одного путешествия, морской поездки, с целью совершить некую церемонию — путешествия, которое, как можно догадаться, произошло семьдесят лет назад, накануне первой мировой войны.

— *Еще о фильме «И корабль плывет». Ты его снимал в цвете, но потом подверг такой обработке, что некоторые сцены мы увидим вирированными. Есть ли тут какая-нибудь связь с прокатной версией «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>», где «действительность» была в черно-белой гамме, а воображаемое было вирированным?*

— В фильме рассказывается о далеком от нас мире, который жил, любил, страдал, когда нас всех еще не было на свете. Чувства, испытываемые мною к персонажам этой истории, можно сравнить с тем, что испытываешь, глядя на старую фотографию; неважно, что эти фотографии начала века — коричневатые и нечеткие, окрашены в цвет сепии, как дагерроти-

108 пы; я думаю, что даже если бы они были очень яркие и цветные, все равно они показались бы нам выцветшими, нечеткими, потому что для нас это — тени. Так и фотография фильма «И корабль плывет» выдержана в необычном хроматическом ключе; красные, голубые, зеленые краски теряют агрессивность реальной действительности и принимают расплывчатые очертания памяти, выцветшие тона воспоминаний. Как во всех странствиях во времени, путешествиях по лабиринтам прошлого, реальная действительность, которая до нас доходит, которую мы вспоминаем, всегда несколько схожа с вещественным доказательством, обнаруженным документом, вытасканным на свет божий, очищенным от пыли археологического раскопа, освобожденным от песка, облепившего его на дне моря. Изображение оказывается чуточку искаженным, подернутым патиной, дрожащим; неизменно между этим изображением и нами словно что-то находится, что мешает его как следует разглядеть. Эту пелену, эту дистанцию я хотел сохранить на экране, показать этот процесс «декантации»<sup>1</sup>, который с течением времени происходит в нашем сознании: воспоминания оживают в свойственном им призрачном, неясном виде.

Это не имеет ничего общего с позорным вирированием «8 1/2», которое, — многие, может быть, не знают, — было осуществлено по дурацкому решению продюсеров, против моей воли: они были убеждены, что при помощи такого грубого приема удастся разграничить реальную действительность и сны, фантазию, облегчив зрителям восприятие фильма.

— *Какие проблемы возникают у тебя при последующей работе над фильмом, уже после окончания съемок?*

— Если бы не возникало проблем, что за удовольствие было бы работать? Каждый этап работы над фильмом имеет свои препятствия, непредвиденные затруднения; умение преодолеть их или попытаться сосуществовать с ними составляет часть нашей работы. Для меня один из самых ответственных моментов — это дубляж. Я должен полностью переписать все диалоги, поскольку мой метод съемок не позволяет мне использовать ни метра первоначальной звуковой дорожки, которая представляет собой вавилонское смешение языков всех народов, диалектов, голосов, вместо реплик произносящих числа, читающих молитвы или же по моему наущению рассказывающих, что они ели на ужин вчера вечером. Это словно заново переделать весь фильм — на сей раз в соответствии с требованиями звукового ряда, которые иногда ставят проблемы художественного выражения не менее важные, чем требования изобразительного ряда.

Другой этап, требующий весьма тонкой работы, — это монтаж. Если во время съемок меня ничуть не беспокоят посещения друзей и знакомых или вторжение в съемочный павильон, как теперь это стало обычным, целых ватаг школьников и поднимаемый ими шум, их комментарии мне не мешают, даже, напротив,

<sup>1</sup> В химии так называется сливание жидкости с отстоявшегося осадка.



казалось, стимулируют меня, ту часть моей природы, в которой есть нечто от комедианта, от бродячего циркача, то в тесном помещении монтажной я, наоборот, не выношу чьего-либо присутствия, кроме, разумеется, монтажера и его помощниц. Я должен быть один. И именно на этом этапе начинает выясняться, каким будет фильм. Это вроде того, когда доктор Франкенштейн поднимал к покрытому грозовыми тучами небу носилки с чудищем, составленным им из разных анатомических частей, чтобы оживить его от ослепительного удара молнии. Только при монтаже фильм начинает дышать, двигаться, смотреть тебе в лицо.

— *Прежде, чем послать фильм на фестиваль в Венецию, ты имел возможность его много раз посмотреть. Внес ли ты в него поправки, доделки, отшлифовал ли его во всех деталях, или же, как это часто случается, из-за того, что поджимают сроки, фильм у тебя чуть ли не выхватили из рук?*

— Можно было бы только пожелать — как я уже не раз имел случай говорить, — чтобы, когда фильм уже окончательно готов, ему дали бы отлежаться, хотя бы месяц, в течение которого никто бы не смотрел, не думал о нем, не говорил и таким образом его можно было бы пересмотреть спокойно и без спешки. Но увы! Так никогда не случается. С фильмом «И корабль плывет» произошло все, как происходит обычно. Я устроил первый после монтажа просмотр, со звуковой дорожкой, украшенной моим голосом, моими криками, моими указаниями; это была так называемая «рабочая копия», которая, поверьте мне, неизменно остается самой удачной, потому что она еще непричесанная, черновая, полная пометок, и ты смотришь свой фильм, оболщаясь мыслью, что, мол, потом он станет куда более убедительным, более впечатляющим. Однако это происходит весьма редко.

Обычно на таких просмотрах, когда уже погашен свет и отрегулирован звук, я оставляю двух-трех приглашенных мною друзей (всегда одних и тех же, ибо я им доверяю, и, во всяком случае, знаю, они мне скажут, что им понравилось) и поднимаюсь в кабину полюбопытствовать, поболтать с киномехаником. Оттуда время от времени я бросаю взгляд сквозь окошечко, словно подглядывая за своим фильмом, который там, внизу, так далеко от меня на экране, начинает заниматься своим ремеслом обольстителя. Или же в то время, как просмотр продолжается, выхожу во двор и сажусь на ступеньки просмотрового кинозала Чинечитта, оставаясь наедине с держащейся на почтительном расстоянии стаей собак, которые по ночам становятся хозяевами киностудии.

Один приятель мне сказал, что находит фильм «ужасным»; только поймите меня правильно, я не думаю, что он имел в виду его качество. Наверное, он хотел сказать мне, что фильм произвел на него сильное впечатление. Один режиссер захлебывается от радости, когда слышит, что он поставил нечто, что вызывает страх, он себя чувствует очень важным; в таком случае, однако, я не согласен со своим приятелем; если я могу

110 рискнуть высказать суждение о своем фильме, то скажу, что он мне кажется веселым. Мне кажется, это такой фильм, который рождает желание сразу же после него поставить следующий.

— Ты всегда проявлял нескрываемое отвращение к светским мероприятиям. Однако в Венецию ты поехал. Только не говори мне, что тебя заставили!

— Скажем правду: мы все—как ты уже знаешь—хотим ехать на фестиваль, также и те коллеги, которые в прошлом не слишком последовательно бойкотировали Венецию, а потом во фраке и цилиндре мчались в Канн.

Некоторый риск имеется, это правда, но такой же, как и на всякой арене, где происходят ритуалы состязаний. В сущности, и не участвовать—тоже риск. С другой стороны, когда продюсер доволен, прокатчик также, актрисы и актеры прямо излучают радость, к чему делать из себя возмутителя спокойствия? Кроме того, дирекция фестиваля из кожи лезет вон, чтобы заверить тебя, что ты не подвергаешь себя никакой опасности, поскольку фильм демонстрируется вне конкурса; в самом деле, в известном возрасте, пожалуй, мол, элегантнее показывать свой фильм вне конкурса, когда же я что-то мычу в ответ в том смысле, что я, наоборот, не имел бы ничего против участия в конкурсе, что мне кажется это еще более элегантным, воспринимается как остроумная шутка.

Дело в том, что, если бы мне гарантировали премию, я действительно очень охотно участвовал бы в конкурсе. И, кстати, насчет премии: разве не твердят постоянно, что фестивали служат тому, чтобы стимулировать, поддерживать такое кино, которое не относится к потребительскому зрелищу? Так почему же тогда наконец не решиться давать денежные премии? Тот фестиваль, на котором впервые будет введен обычай награждать наиболее выдающиеся фильмы чеком на значительную сумму, станет самым важным в мире.

Я сделал двадцать (или около того) фильмов, и на фестиваль меня приглашают в двадцатый раз. Опыт должен был бы сделать меня более скептическим и насмешливым; я же, наоборот, вынужден признаться, что меня это все еще возбуждает и немножко волнует: прибытие на Лидо на моторном катере или на Круазетт в «мерседесе» с кондиционером, развевающиеся флаги всех стран мира на зданиях, где проходят просмотры, лихорадочная и в то же время праздничная, суетливая и бестолковая беготня работников всех служб фестиваля в холлах больших отелей, встреча с непрменным продюсером, говорящим с экзотическим акцентом, одетым во все белое и с оливковой физиономией, который приглашает тебя снимать фильм в Эль-Бадуше, ибо Эль-Бадуш словно создан специально для тебя, потом неизменные пресс-конференции...

— Вот-вот... пресс-конференции. Кажется, ты их не слишком-то любишь. Но ведь и они входят в твоё ремесло?

— Очутиться заблокированным за столом в два часа дня, в августе, с тремя-четырьмя микрофонами под самым носом—я уже не раз об этом говорил,—для того, чтобы объяснить, зачем

в моем фильме присутствует носорог,— это ситуация не из самых приятных. Я не в силах побороть тягостное чувство, охватывающее меня всякий раз, когда меня заставляют говорить о том, что я сделал. Я испытываю унижительное ощущение, что вынужден защищать себя, сейчас или никогда, приукрашивая фильм, припудривая его словесами, придумывая оправдания, в отчаянной попытке сообщить ему глубину мысли, образную оригинальность. Я все принимаю слишком всерьез, не умею отстраниться, недостаточно остроумен,— словом, чувствую себя плохо.

Иногда я пытался уклониться от пресс-конференции, но такой мой поступок казался наглым и невоспитанным, на меня досадовали даже некоторые мои друзья, однако с моей стороны это была только робость, боязнь преувеличить значение сделанного, желание избежать скуки самому и опасение наскучить другим. Если я говорю, что в моем фильме присутствует носорог потому, что ученые—специалисты по мореплаванию—заверили меня, что в 1914 году все корабли, отправляясь в плавание, должны были обязательно погрузить на корму носорога, мои друзья-журналисты считают—и вполне справедливо,—что я безуспешно пытаюсь острить. Если же я говорю, что в чреве судна, то есть в глубине, таится Икс, то есть наша бессознательная животная часть, которая существует вне времени и пространства, однако поддерживает наше существование, неизбежно и нам на благо заставляя нас сосуществовать с нею, я замечаю, что некоторые довольны таким ответом, но сам я чувствую себя несколько смешным...

Хорошо было бы, если бы пресс-конференции проходили в молчании: все сидят и смотрят друг на друга, улыбаются друг другу, машут друг другу ручкой, а также обмениваются подарками, но неизменно молча, не произнося ни слова, а потом все расходится по своим делам.

— *Вновь просматривая свой фильм в Венеции, ощутил ли ты какие-нибудь новые, неожиданные эмоции?*

— И здесь вновь повторю сказанное уже ранее. Это жестокий ритуал—заставлять автора присутствовать при том, как его фильм жует, проглатывает, переваривает в своем желудке огромный кинозал. У твоего фильма на экране свое дыхание, а ты замечаешь, что зрительный зал дышит по-другому, не в унисон, сердца бьются ритмично, не в такт, и этот диссонанс, эта асинхрония проходит через тебя, причиняют тебе боль, словно всего ломают, заставляя страдать физически, чувствовать дурноту.

Как спастись от этой пытки, когда ко всему еще рядом с тобой сидят министр, красивая дама, дож Венеции, и ты не можешь незаметно улизнуть? Я закрываю глаза и начинаю вспоминать былые события, приятные встречи, гастрономические улады, а также занимаюсь разными подсчетами в уме—сколько раз за год я сделал то или иное, воображаю, что очень любезно отвечаю на письма, еще лежащие у меня в кармане,—в общем, всеми способами пытаюсь отдалиться от неумолимо

112 продолжающегося и все не заканчивающегося просмотра.

То и дело приоткрываю один глаз и смотрю свой фильм, и мне становится его даже немножко жалко—он предоставлен своей судьбе, выставлен перед тысячами глаз, которые, кто знает, каким его видят. Я и сам одни и те же фильмы иногда вижу по-разному. Это зависит от города, где ты смотришь фильм, от кинотеатра, от людей, с которыми пришел. Картины изменчивы, переливчатые, непостоянны—все зависит от места, часа, времени года, когда они перед тобой появляются. Они отражают настроение в зале. Зал скучает? И фильм становится все более скучным. Зрители не понимают фильма? И его еще труднее расшифровать. Поэтому я никогда не хочу пересматривать своих фильмов. Или, может быть, только когда я совсем состарюсь и полностью их забуду, они смогут впервые открыться мне такими, каковы они есть.

— Ты снова заговорил о старости. Давай закончим это интервью тем, чем мы его начали. Каким тебе видится Феллини в восемьдесят лет, Феллини в девяносто лет, каким бы ты себя хотел видеть?

— Память. Она уходит. Я с трудом вспоминаю имена, фамилии, иногда даже некоторые слова. Много лет назад я думал, что в старости прочитаю книги, которые, храня верность, меня ждут, буду осматривать музеи, которые никогда не посещал, поеду в Индию, Тибет. У меня в Бенаресе есть друг, мы часто пишем друг другу, однажды он мне сообщил, что силой духа ему удалось материализовать моего двойника в саду своего дома. Это чудо убивает во мне всякое желание поехать к нему в гости.

Я утешаюсь, думая о великих старцах, о которых говорит в своей прекрасной книге Симона де Бовуар. Страницы, которые я читаю и перечитываю, посвящены Толстому, Верди, Виктору Гюго. Я надеялся найти там хотя бы намек на какую-нибудь аналогию с собой. Тщетно.

Где-то я читал, что Д'Аннунцио, уже в весьма почтенном возрасте, однажды пригласили в театр—давали одну из его трагедий. Спектакль состоялся в его честь, присутствовали все представители власти, весь высший свет. Сидя в первом ряду, Д'Аннунцио все время хохотал, перебивал актеров, оскорблял их, спрашивал, кто автор этой несусветной чепухи, ругал его последними словами; и чем больше в растерянности и изумлении вытягивались лица сидящих вокруг, тем сильнее поэт, совершенно распоясавшись, корчился от смеха.

— Последний вопрос: что тебе хотелось бы еще сказать в следующем фильме?

— Не знаю. После столь долгого похоронного звона, после столь часто любования катастрофами и руинами мне хотелось бы сделать приятное тем людям, преимущественно женщинам, которые после каждого моего фильма, с видом плохо скрытого разочарования и полным надежды призывом в голосе, всякий раз задавали мне один и тот же вопрос: «Ну почему вы никогда не покажете красивую историю любви?»

Феллини  
нигэлэФ о



8½

---



*Авторы сюжета:*  
**Федерико Феллини и Эннио Флайяно**

*Авторы сценария:*  
**Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, Брунелло Ронди**

## ГОРОДСКАЯ УЛИЦА. НАТУРА. ДЕНЬ

Гуидо за рулем автомобиля. Машина почти не движется. Сквозь лобовое стекло видно лишь бесчисленное множество заслоняющих все вокруг автомобилей всевозможных марок и типов, тоже почти неподвижных.

Гуидо оглядывается вокруг: справа, слева, сзади одни только машины—огромная пробка, затор, подобный спутавшемуся клубку.

В нескольких десятках сантиметров от лица Гуидо, в машине, остановившейся рядом с ним, другое лицо—лицо незнакомого мужчины средних лет, с грубыми чертами, свежесвыбритое, с маленькими глазками, выражение которых скрыто стеклами очков.

Они долго пристально смотрят друг на друга сквозь стекла автомобилей, каждый глядит на другого словно на какую-то странную рыбу за стеклом аквариума, во взгляде обоих нет ни проблеска солидарности или симпатии, а скорее лишь леденящее душу чувство ненависти из-за вынужденного и неприятного соседства. Гуидо отводит взгляд, устремляя его прямо перед собой; в машине впереди него за рулем сидит женщина. Она растрепана, одежда в беспорядке; глядясь в зеркальце заднего обзора, она поправляет косметику. Гуидо пытается разглядеть ее лицо, и оно на какое-то мгновение появляется в зеркальце—помятое, старое, патетическое, непоправимо отталкивающее.

Женщина заметила в зеркальце лицо и взгляд Гуидо; она на мгновение близоруко прищуривается, ища в зеркальце его взгляд, потом отводит глаза.

С другой стороны в автомобиле сидят двое мужчин, один старый, второй молодой, они разговаривают, причем так оживленно, словно не замечают, что творится вокруг,—это долгий, для них очень важный, какой-то таинственный разговор, который их полностью изолирует от всего остального.

Сзади в огромной черной машине, внутри похожей на гостиную, можно разглядеть лениво полулежащую на заднем сиденье красивую полуобнаженную женщину с пышными формами, пытающуюся прикрыть своими маленькими ручками обширную белую грудь. Она потупилась, а на губах ее играет слегка насмешливая улыбка.

---

<sup>1</sup> Этот сценарий во многих эпизодах отличается от снятого фильма. Но мы сочли полезным опубликовать его, поскольку сравнение с фильмом позволяет судить о творческой работе режиссера во время съемок.—*Прим. итал. издателей.*

Со всех сторон начинают раздаваться автомобильные гудки; этот протест настолько тщетен, что, скорее, кажется зовом о помощи. Гуидо опускает боковое стекло, высовывается, пытается найти путь к спасению.

Вздымающиеся по обеим сторонам высоченные стеклянные здания кажутся непреодолимыми стенами, между которыми зажата застывшая река автомобилей, загромаждающих улицу насколько хватает глаз. Звуки автомобильных гудков нарастают, становятся все оглушительнее. Также и Гуидо, убрал голову из окошечка, инстинктивно принимается гудеть, на лице его застыло выражение тоски, нетерпеливого желания освободиться, бежать...

Он сигналит все громче, все дольше, и такой же исполненный отчаяния протест несется теперь уже изо всех машин, сливаясь в душераздирающий нестройный всеобщий концерт гудков по всей бесконечно длинной и широкой улице.

Взгляд Гуидо, продолжающего все более отчаянно сигналить, прикован к совсем узенькой щелке, оставшейся от не до конца поднятого стекла; в пристальности его взгляда нечто странное, чуть ли не маниакальное...

В этом его взгляде, проникнутом жаждой бегства, освобождения, словно сконцентрировалась сама сущность Гуидо, и вот сквозь узкую щель уже струится все тело нашего героя, оно медленно зависает в воздухе, над равниной блестящих металлических крыш автомобилей, а затем все быстрее и быстрее взмывает вверх.

И почти сразу же вплотную притиснутые друг к другу автомашины, огромные, сверкающие стеклом здания и отчаянный хор автомобильных гудков вдруг остаются где-то далеко внизу, словно исчезнув в глубокой пропасти.

А герой летит высоко-высоко, между небом и землей, в порыве счастья и радости освобождения. Его несет сильный ветер; время от времени он, отдаваясь на волю ветра, планирует, потом одним ударом каблука о воздух вновь взмывает вверх. Под ним, далеко впереди, сверкает бескрайний морской простор, который его непреодолимо манит; он жаждет достигнуть моря, и в то же время его неожиданно охватывает страх, словно он боится в него упасть.

И в самом деле, что-то начинает его тревожить: он замечает, что к ноге его привязана веревочка, которая не дает ему подняться выше и некоторым образом направляет его полет.

Гуидо упирается, борется с этой тянущей его за собой силой, затем смотрит вниз, следуя взглядом за длинной-предлинной нитью, связывающей его с землей; там, далеко внизу, он различает на берегу моря маленькую фигурку — какого-то человека, держащего в руке конец веревочки, при помощи которой направляет его полет, словно он воздушный змей.

Это мужчина, с головы до ног затянутый в узкое зеленое трико; на которое накинута очень короткое пальтецо с поднятым воротником, а на голове у него какая-то странная каска; он напоминает персонаж из научно-фантастического романа.

Позади него, на опушке леса, виден всадник в одежде средневекового принца.

Теперь этот человек начинает все сильнее тянуть вниз нашего героя, а тот отчаянно упирается в ужасе перед неминуемым падением в море.

Он опускается, поднимается, вновь опускается, теряет равновесие, судорожно хватая руками воздух, переворачивается вниз головой и камнем летит в сверкающую далеко внизу водную гладь...

### ГОСТИНИЧНЫЙ НОМЕР. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Неожиданно вспыхнувший электрический свет будит спящего в постели Гуидо.

Чуть приоткрытыми глазами он некоторое время следит за движениями какой-то женской фигуры.

Кто-то до него дотрагивается, и прикосновение этой руки заставляет его открыть глаза и постепенно проснуться; рядом с его постелью стоит молодой мужчина. Это врач; он тороплив, стремителен, весьма самоуверен. Врач откидывает простыню, велит засучить рукав и прикрепляет к руке аппарат для измерения кровяного давления.

*Врач:* Пожалуйста, дайте на минутку руку...

Гуидо, еще не совсем проснувшись, с вежливой пассивностью подчиняется этой холодной медицинской агрессии. Врач туго стягивает ему руку, садится рядом на кровать и измеряет ему давление.

*Врач:* Вот так, спасибо. Не напрягайте руку.

На соседней кровати в беспорядке разбросаны книги, газеты, сценарии, груды фотографий.

Гуидо свободной рукой тянется к тумбочке, берет лежащие там часы и смотрит, который час.

К нему обращается стоящая подле постели медсестра:

— Скажите, пожалуйста, сколько вам лет?

Гуидо без промедления отвечает:

— Сорок шесть.

Сестра записывает, доктор быстро снимает резиновую ленту.

*Гуидо (немного обеспокоенно):* Слишком низкое? Не так ли?..

*Врач:* Будьте добры, снимите рубашку. Вы впервые лечитесь?

Гуидо, расстегивая рубашку, отвечает несколько неуверенно:  
— Да.

*Врач:* Какие у вас были серьезные болезни?

*Гуидо:* Пожалуй, никаких... По-моему, не было... В детстве скарлатина... Когда-то желтуха...



Медсестра, продолжая записывать, приказывает Гуидо, оставшемуся в майке: 117

— Также и майку!

Гуидо, после минутного колебания, стаскивает майку. До пояса раздетый, он сидит на кровати.

*Врач:* Ну, чем хорошеньким вы нас скоро порадуете?

Гуидо не отвечает.

*Врач:* Вытянитесь на кровати.

Гуидо подчиняется. Доктор щупает ему печень, игнорируя устремленный на него вопросительный взгляд Гуидо.

*Врач:* Опять какой-нибудь фильм, проникнутый безнадежностью?

В дверь кто-то стучит. Затем дверь сразу же распахивается, и входит молодой мужчина с шапкой черных блестящих волос, обрамляющих, словно шлем, его беломраморное лицо со светлыми, отливающими металлическим блеском глазами; на нем элегантный домашний халат, в руках он держит переплетенный сценарий.

Это тот самый человек, которого Гуидо видел во сне верхом на коне у опушки леса.

Он говорит вполголоса, а лицо его не меняет выражения, взгляд устремлен в пустоту. Он холоден, держится отстраненно, чрезвычайно самоуверен. Увидев доктора и медсестру, останавливается и говорит:

— Ах, я найду потом.

Гуидо хочет ему ответить, но врач его опережает, жестом веля молчать.

Гуидо подчиняется. Врач приставляет ему к спине стетоскоп.

Карини подходит к другой кровати. Бросает сценарий, который он держал, на подушку, берет несколько фотографий и принимается их рассматривать с по-прежнему отстраненным видом.

Взгляд Гуидо останавливается на сценарии. Он поднимает глаза на бесстрастное лицо Карини, словно пытаюсь отгадать его мысли.

Карини оставляет без внимания этот немой вопрос и продолжает разглядывать фотографии.

*Гуидо:* Ты прочел?

Карини, не меняя выражения лица и тона, отвечает:

— Да.

И, сунув под нос Гуидо фотографию полуодетой женщины, спрашивает:

— Кто это такая?

*Врач:* Дышите. Сильнее. Еще. Сделайте вдох. Еще. Можете одеваться.

Врач встает и отходит.

118      Гуидо, ища свою одежду и начиная одеваться, вновь обращается к Карини с легкой досадой:

— Ну так что же?

*Карини:* Мне хотелось бы обсудить это с тобой подробнее. Потом.

Врач, тем временем выписав рецепт, передает его сестре и говорит, обращаясь к Гуидо, который встает, подходит к зеркалу и смотрит в него:

— Организм у вас немножко изношен. Спасибо. Можете одеваться... Красивая девушка, американка?.. Натощак пить триста граммов святой воды в три приема через четверть часа. Грязи продолжительностью в двадцать минут. После грязей принимайте ванну продолжительностью пять-десять минут. Так, как здесь написано. *(Передает ему памятку.)*

В зеркале Гуидо видит приближающееся свое опухшее со сна, усталое лицо.

### Наплыв

#### КУРОРТНЫЙ ПАРК. НАТУРА. ДЕНЬ

Маленький оркестрик, расположившийся на тонущей в зелени эстраде, исполняет что-нибудь широко известное из легкой музыки, нечто состоящее из сплошных звучных аккордов — «Легкую кавалерию», или «Поэта-крестьянина», или что-то из Леонкавалло.

Большой сад, окружающий курзал, переполнен — люди разного возраста, по большей части пожилые, толпятся у источника, гуляют по аллеям, украшенным тщательно ухоженными, затейливыми клумбами.

Неподалеку от того места, где раздают стаканы с минеральной водой, выстроилась длинная очередь в ожидании первой смены.

Гуидо вместе со всеми стоит в очереди, медленно продвигаясь к источнику. Он озирается вокруг со смешанным чувством любопытства и досады, вглядывается в лица стоящих рядом, смотрит на тех, кто медленно прогуливается вдалеке по аллеям, маленькими глоточками поглощая воду из стакана, что держит в руке.

В воздухе, над головами, гремят оглушительные и торжественные ноты мелодии, исполняемой оркестром. Гуидо приближается к источнику, перед ним уже несколько человек. Он тщетно ищет глазами источник — он видит лишь какую-то стойку или прилавок, за которым, однако, никого нет. Откуда-то снизу появляются руки незримых женщин, находящиеся в непрерывном движении: они протягивают ожидающим стаканы с водой и берут у них пустые.

Подходит очередь Гуидо: вместо того чтобы протянуть руку за стаканом, он облакачивается о стойку и с озорным любопытством, нагнувшись, заглядывает за нее.

Внизу, подле закованного в мрамор источника, суетится

целая стайка девушек в передниках — они беспрестанно нагибаются, наполняют водой стаканы, разгибаются и подают их вверх ожидающим у стойки. Несмотря на эту непрерывную и, несомненно, нелегкую работу, девушки, все очень молоденькие, болтают между собой и то и дело смеются.

Вдруг Гуидо видит перед собой, по ту сторону стойки, темноволосую девушку, прекрасную чистой и спокойной красотой, которая, улыбаясь, протягивает ему стакан.

Шум и реальные голоса вокруг внезапно стихают; девушку окружает некая разреженная тишина, хотя она с виду такая же, как ее подруги, и одета так же, как они; девушка эта, очевидно, плод воображения Гуидо.

Очарованный, он пристально глядит на нее и наконец произносит:

— Спасибо.

Потом пытается сказать что-то еще; девушка, продолжая улыбаться, некоторое время стоит, ожидая, что же он скажет, но он не находит слов, не в состоянии выразить ничего определенного, конкретного. Девушка исчезает.

Пожилая дама, стоявшая в очереди позади него, довольно грубо отталкивает Гуидо, и он со стаканом в руке направляется в сторону аллеи. На мгновение останавливается и с любопытством глядит на стакан с делениями, который держит в руке; пробуя воду, делает глоточек; судя по его виду, у воды нет никакого особого вкуса.

Но это состояние окрашенного юмором душевного спокойствия вдруг что-то нарушает, и лицо его омрачается. Он замечает сидящего неподалеку за столиком Карини: тот машет ему рукой, приглашая подойти.

Гуидо подходит к нему и садится рядом. На лице у него написано смятение и чуть ли не тоскливое отчаяние. Все столики вокруг заняты, и это еще больше усиливает смятение Гуидо.

Перед Карини на столике журнал и листок с заметками. Он смотрит Гуидо в лицо и произносит своим обычным тоном:

— Ты потом должен будешь мне сказать, следует ли мне передавать этот доклад также и твоему продюсеру... Мне не хотелось бы тебе навредить.

Лицо Гуидо передергивает легкий тик, с еле заметной вымученной улыбкой он отвечает:

— Да ты не беспокойся. Ведь тебя пригласил я сам. Читай, читай.

Карини принимается читать, то и дело приостанавливаясь, чтобы взглянуть Гуидо в глаза:

— «При первом прочтении бросается в глаза, что отсутствие определенной проблематики — или, если хотите, философской предпосылки — превращает фильм в вереницу эпизодов, совершенно случайных, хотя, возможно, и... занимательных в зависимости от степени их двусмысленного реализма. В самом деле, встает вопрос: к чему стремятся авторы? Они хотят заставить нас задуматься? Хотят испугать? Эта игра с самого начала обнаруживает отсутствие художественного вдохновения».

Карини на мгновение прерывает чтение и другим тоном, заметно менее внушительным, более дружеским, поясняет:

— Извини меня, но знаешь, может быть, это самое патетическое доказательство того, что кино отстало на полсотни лет от других видов искусства...

Некоторое время смеется, потом вновь делается серьезен и продолжает читать:

— «Сценарий не обладает также и достоинствами новаторского фильма, хотя иногда кажется, что обладает их... недостатками...»

Guido молча смотрит на него, хочет что-то сказать, но его внимание привлекает усаживающаяся за соседний столик пара. Мужчине за пятьдесят, одет он даже слишком элегантно, во всяком случае, во все новое, и его стремление таким образом компенсировать свой возраст, стать моложе — одним словом, чувствовать себя излишне непринужденно — кажется чуть смешным. Его фамилия Медзаботта. Она — девушка лет двадцати с небольшим, высокая, хрупкая, с нарочито развинченными походкой и движениями. Она также одета с излишней элегантностью, словно вышла из модного ателье. На ней множество замысловатых браслетов и, разумеется, с собой несколько книг. Когда смеется, чрезмерно подчеркивает свою веселость, дергая плечами и корчась. Ее манеры типичны для определенного круга интеллектуальной и художественной молодежи, то есть про нее можно сказать, что она неизменно проявляет жадное внимание к вещам, людям, а в первую очередь — к себе самой.

Ее зовут Глория.

Guido, надо думать, хватается за эту встречу как за предлог избежать необходимости отвечать на безжалостную критику Карини, которая, как это совершенно очевидно, его сильно взволновала. Но он сразу же берет себя в руки.

*Guido:* Медзаботта! Как жизнь?..

Мужчина оборачивается, узнает Guido и радостно с ним здоровается:

— О, привет!.. Как поживаешь?

Они жмут друг другу руки, а Глория улыбается еще загадочнее, чем когда-либо, ожидая, когда их познакомят.

*Медзаботта (весело):* Ах, значит, и ты в этих краях! Мы здесь второй день, ты пробудешь долго? (*К Глории.*) Глория... Guido...

Guido подает Глории руку и говорит Медзаботте:

— Это твоя дочь? Как она выросла!

Медзаботта отвечает без колебаний, но несколько смущенно:

— Нет, это не дочь. Синьорина...

Глория, со свойственной ей непринужденной откровенностью, прерывает его и, пожимая руку Guido, говорит:

— Глория. Глория Морен. Добрый день.

Guido в некотором замешательстве, но улыбается.

— Добрый день. Извините меня. Во всяком случае, моя ошибка — дань вашей молодости. 121

Глория с коротким шутливым поклоном говорит:

— Очень мило! Но я про вас все знаю. Пуппи часто мне о вас рассказывает.

Подходит официант и приносит поднос с двумя бокалами апельсинового сока. Какое-то мгновение все трое смущенно молчат. Когда официант уходит, Глория усаживается на свое место. Гуидо тоже садится, слегка подвигая стул ближе к своим знакомым.

*Медзаботта:* Ты один? А где твоя жена?

*Гуидо:* Я один.

Медзаботта с напускной непринужденностью:

— Тем лучше! *(Улыбается и добавляет другим тоном.)* Я имею в виду, что это вообще лучше всего.

И с таким видом, словно сообщает нечто уже всем известное, добавляет:

— Ты ведь, наверно, уже слышал про меня и Тину? Мы ждем развода.

Гуидо улыбается, будто услышал приятную новость.

— А...

*Медзаботта:* Именно поэтому ты нас тут и видишь *(указывая на Глорию)* вдвоем. Мы с ней обручились.

Гуидо улыбается все шире.

— Ах... Мои наилучшие пожелания...

Глория, иронически благодаря, отвечает легким поклоном.

*Глория:* Пуппи, передай мне сигареты.

*Медзаботта:* Держи, дорогая... *(К Гуидо.)* Молодец, Гуидо! Я действительно рад видеть тебя. Чем хорошеньким нас порадуешь? Здесь идеальное место для размышлений, не правда ли? А кроме того, так спокойно, чисто.

Гуидо, чтоб поддержать разговор, указывает на Карини и представляет его:

— Разреши представить... Фабрицио Карини... Писатель...

Карини привстает и пожимает руку Глории, потом Медзаботте.

*Глория (к Карини):* Очень рада познакомиться с вами. Знаете, я ведь ваша поклонница.

Беседа продолжается, но Гуидо погружается в свои мысли и перестает за ней следить. По-видимому, он вновь с беспокойством думает о том, что сказал ему Карини.

*Карини:* Весьма польщен. Синьорина — актриса? Я несомненно видел вашу фотографию...

*Глория:* Актриса? Да, я строю честолюбивые планы. *(Смеется и с оттенком шутки добавляет.)* Ве-сьма честолюбивые... Пока что этим все и ограничивается...

122

*Медзаботта:* Она окончила философский факультет.

*Глория:* Еще не окончила. Готовлюсь защищать диплом. Это большая разница.

*Карини:* На какую тему?

*Глория:* Довольно твердый орешек. «Одиночество человека в современном театре».

Гuido тем временем берет двумя пальцами листок с заметками Карини и, держа далеко от себя, задумавшись, молча смотрит на него. Потом комментирует написанное смешной гримасой, словно иронизируя над собой...

### Наплыв

#### МАЛЕНЬКАЯ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ. НАТУРА. ДЕНЬ

Маленькая станция с двумя-тремя крытыми платформами, разделенными ленточками рельсов, почти пустынна. Вдоль главной платформы медленно движется товарный поезд. Два часа дня. Guido, в ожидании, на второй платформе. От жары и скуки этого послеобеденного часа настроение у него подавленное.

*Guido (про себя):* Вот было бы здорово, если бы она не приехала.

Смотрит помимо своей воли — отсутствующим взглядом, словно все это его совершенно не касается, — на показавшийся вдали на путях и стремительно приближающийся поезд.

Поезд подходит к перрону и останавливается. Guido ищет взглядом — однако не слишком внимательно — кого-то среди заполнивших перрон прибывших.

Он делает несколько шагов к голове поезда, потом возвращается назад и делает еще несколько шагов к его хвосту.

Всматривается в проходящих мимо пассажиров, снова смотрит на окна и площадки вагонов.

Судя по его виду, он скорее удивлен, чем огорчен тем, что не находит среди прибывших ту, которую встречал. Он останавливается, устремляет взгляд сначала в одну, потом в другую сторону перрона, вновь смотрит на поезд, из которого уже никто не выходит. Маленькая толпа приехавших редет. Начальник поезда проходит вдоль состава, захлопывая оставшиеся открытыми двери вагонов.

Guido бросает последний взгляд направо и налево, и на лице у него появляется легкая улыбка, подобная вздоху облегчения; засунув руки в карманы, он направляется более свободным шагом к тоннелю, в то время как маневрирующий товарный поезд медленно уходит, открывая главную платформу у здания вокзала.

Оттуда доносится зовущий его женский голос. Он останавливается и оборачивается.

На платформе по другую сторону пути, освобожденного ушедшим товарным поездом, стоит молодая дама и изо всех сил

машет рукой, радостно его приветствуя и зовя. Рядом с ней носильщик, согнувшийся под тяжестью чемоданов.

Гуидо на какое-то мгновение не может скрыть своего удивления и даже, быть может, бессознательной досады.

Но всего лишь на мгновение, и потом сразу же лицо его освещает веселая и сердечная улыбка. Обращаясь к даме, он громко спрашивает:

— Откуда это ты взялась?..

Женщина указывает на подземный переход и отвечает тоже громко, радостно, но спокойно:

— Из тоннеля...

Дама пожимает плечами и хохочет. Она одета в светлое, с несколько комичной изысканностью, но весьма элегантно — на ней дорожный костюм (это та самая женщина, которую мы мельком видели в самом начале в сне Гуидо). У нее пышные формы, она спокойная, белокожая, довольно красивая, в духе красоток прошлого века.

Маневрирующий товарный поезд медленно возвращается назад и скрывает ее вновь.

Гуидо входит в тоннель, быстро, стремительно сбегает по ступенькам. На лице у него ни тени какой-нибудь задней мысли или расчета, он искренне захвачен этой минутой.

Он скрывается в полутьме перехода.

И почти сразу же появляется на платформе, по которой дама — это Карла — уже направляется к выходу в сопровождении носильщика с чемоданами.

Гуидо идет ей навстречу.

*Гуидо:* Я стоял там... Не увидел тебя... Привет!

Быстро целует ее в щеку, воровато оглядываясь вокруг, и тут же добавляет:

— Сколько ты набрала вещей! Целых пять чемоданов!..

*Карла:* Всего несколько платьиц... И для вечера... Знаешь, ведь вечерние платья занимают много места...

*Гуидо:* Да здесь, знаешь ли, вечером все спят. Тут вовсе ничего не...

Но Карла не намерена отказываться от своих планов светской жизни; продолжая улыбаться, она со спокойным, оптимистическим упрямством настаивает на своем:

— Но здесь же курорт, сезон в полном разгаре. Наверное, будет какой-нибудь показ мод, какой-нибудь ресторанчик... Да и в нашей гостинице...

Гуидо прерывает ее, уточняя торопливо, с некоторой досадой:

— Дело вот в чем... В той гостинице, где остановился я, все занято, нет ни одного свободного номера... И кроме того, там уйма знакомых... Мне пришлось поместить тебя в другом месте... Это прекрасная гостиница...

Они выходят на вокзальную площадь; Гуидо спешит к своей машине, очень элегантно «фламини», и зовет носильщика:

— Сюда, сюда!

## Наплыв

## ТРАТТОРИЯ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Дверь распахивается, в тратторию входит Карла и следом за ней Гуидо.

В зале нет ни души, выстроившиеся рядами столики пусты. Гуидо сразу же охватывает чувство глубочайшего уныния, которое вызывает это пустынное, жалкое помещение, и он хочет остановить Карлу.

*Гуидо:* Да нет, уйдем отсюда... Когда придешь в гостиницу, закажешь себе пару бутербродов.

Карла, по-прежнему спокойная и улыбающаяся, чуточку встревожена, но твердо решила не уступать и протестует:

— Здесь очень мило. Я проголодалась. Ты уже поел, а я-то еще нет.

Гуидо пожимает плечами и сразу же сдается, однако с лица у него еще не сходит выражение досады.

*Гуидо:* Разве ты не видишь, какая тут тоска?

*Карла:* В это время везде одинаково... Сейчас три часа! Побудем вместе, я ведь специально для этого приехала, не так ли?

Она нежно берет его ладони в свои и, втягивая носом воздух, с довольным видом добавляет:

— Чувствуешь, какой аппетитный запах...

На пороге кухни появляется полноватая молодая женщина в белом расстегнутом халате и с салфеткой в руках. По всей видимости, она обедала. Вид у нее домашний и добродушный, и она сразу же внушает Гуидо симпатию.

Решительно, но шутливым тоном он ей говорит:

— Добрый день. Если бы мы решили, не теряя времени, быстро перекусить, что у вас нашлось бы готового?

Женщина отвечает таким же тоном:

— Все, что пожелаете... Присаживайтесь...

Вместо того чтобы сесть за столик, указанный ему женщиной, Гуидо заглядывает на кухню, в то время как Карла вполголоса спрашивает у женщины:

— Будьте добры, где у вас туалет?

И, идя вслед за женщиной, словно желая оправдаться перед Гуидо, добавляет:

— В поезде ужасно пачкаешься... Все руки черные...

Но Гуидо ее даже не слушал; с потерянным видом он оглядывается вокруг, берет с тарелки оливку, жует ее и, не зная, что ему делать, тоже направляется в туалет. Он открывает дверь и остается стоять на пороге, прислонившись к косяку.

Внутри, перед зеркалом, висящим над раковиной, Карла не спеша, тщательно приводит себя в порядок: расчесывает волосы, потом аккуратно кладет гребенку обратно в сумочку, снимает кольца, начинает мыть руки. Присутствие Гуидо ее ни капельки не смущает, напротив, она, довольная и невозмутимая, продолжает разговор:



— Я смотрела... на свой костюмчик. Он почти совершенно не помялся после двух часов в поезде... Это какая-то новая ткань. Правда, миленький костюмчик? Я видела нечто похожее в «Воге»... Ты себе представить не можешь, сколько мне пришлось ходить, чтобы найти эту материю... Я была просто в отчаянии... Но ты ведь знаешь: уж если Карла что-то задумает...

Гuido не столько слушает Карлу, сколько смотрит на нее; он глядит на ее мягкие белые руки под струей воды, подходит к ней, слегка взволнованный, обнимает за талию и прижимает к себе.

*Гuido:* Моя красавица!

Карла, с довольным видом улыбаясь, пытается вырваться.

— Ну что ты делаешь?... Успокойся, перестань... Здесь не место...

И, освободившись из его объятий, деловым тоном произносит:

— А сейчас я хочу обедать.

Карла и Гuido сидят за столом друг против друга. Карла ест с завидным аппетитом, спокойно, обстоятельно, не спеша, изящно и аккуратно обгладывая косточки. Гuido не ест; то и дело, чтоб убить время или из любопытства, он что-нибудь берет с тарелки у Карлы и с тарелок, которые женщина подает на стол; он слушает Карлу и глядит на нее то с любопытством, то с веселой улыбкой, однако часто отстраняясь и забывая о ней.

*Карла:* Бедняга Луиджи, он такой славный... А я никогда не вижу, чтобы он был доволен... Ты знаешь, мой муж не из тех, что идут вверх... Только не он... И он чувствует себя несправедливо обиженным, страдает... Причем он совсем не дурак, он очень умен... Но он растяпа. Нужно, чтобы его кто-нибудь подтолкнул... Он до сих пор работает в этом ЧЕИАДе, все с тем же окладом... Почему бы тебе не подыскать ему какое-нибудь местечко, ведь у тебя столько знакомых? Ты действительно должен ему немножко помочь... Я была бы тебе так благодарна...

## СПАЛЬНЯ. ГОСТИНИЦА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Карла и Гuido лежат рядом в постели. Комната погружена в полумрак—это номер в шикарной и современной гостинице, совершенно безликий. Гuido уснул на полном плече Карлы, которая, боясь разбудить его, лежит неподвижно, разглядывая комнату.

Наконец Гuido открывает глаза, улыбается. Карла, воспользовавшись этим, меняет позу и несколько раз сгибает и распрямляет руку. Она тоже безмятежно улыбается и говорит:

— У меня уже начала неметь рука...

*Гuido:* Могла ее выдернуть...

*Карла:* Ты так сладко спал...

Гuido улыбается, охваченный каким-то сладостным оцепенением. Карла тянет руку к тумбочке, берет пачку сигарет и спрашивает со спокойной материнской заботливостью:

— Курить хочешь?

*Гuido:* Да...

*Карла:* Тебе зажечь?

С такой же естественностью, но в глубине души польщенный, Гuido позволяет за собой ухаживать:

— Спасибо...

Карла зажигает сигарету, вставляет ему в рот, потом наливает в стакан минеральной воды и пьет, но, отпив половину, останавливается и предлагает Гuido:

— Хочешь?

Гuido, по-прежнему лежа с полузакрытыми глазами, утвердительно кивает головой и, в то время как Карла, напившись, вновь устраивается рядом, спрашивает ее:

— Ты что, не спала?

*Карла:* Я думала...

Некоторое время она лежит с отрешенным видом, устремив взгляд в потолок, а потом, указывая на люстру, лениво произносит:

— Такую люстру, в точности как эта, я видела в магазине на виа Томачелли — она стоила восемь тысяч лир.

И, подумав минутку, добавляет:

— Она бы подошла для моей гостиной...

Гuido принимается ее медленно гладить.

— Какая у тебя белая кожа... Какая ты красивая...

*Карла:* Ты находишь?.. Мне надо немножко похудеть — ну хотя бы на три килограмма.

*Гuido:* Нет, нет. Прекрасно и так...

Он наклоняется над ней, такой мягкой и широкой; глаза его по-прежнему полуприкрыты.

Несколько мгновений спустя, не меняя тона, с рассеянным видом Карла спрашивает:

— А как называется эта гостиница?.. Надо сообщить телеграммой адрес Луиджи... Он так волнуется... Когда я уезжаю, он мне пишет чуть ли не каждый день... Вот увидишь, уже послезавтра от него будет письмо... Он пишет такие красивые письма... Я тебе дам почитать... Отель «Принчипе»?

Гuido, мысли которого уже где-то далеко, рассеянно кивает:

— Да...

Карла некоторое время молчит, она поворачивается к Гuido, смотрит на него, словно изучая его лицо, потом продолжает материнским тоном:

— Ты носишь синее, цвета морской волны? Тебе должно бы идти... Я хочу связать тебе свитер... Или, может, лучше

желтый, канареечного цвета... Это так элегантно, я свяжу тебе в косичку... с высоким воротом... Для зимы очень удобно... 127

Гуидо продолжает лежать неподвижно, с закрытыми глазами, прижавшись к ее белому, мягкому телу.

Он засыпает и неожиданно оказывается на маленьком кладбище среди бескрайнего поля...

## ДЕРЕВЕНСКОЕ КЛАДБИЩЕ. НАТУРА

Гуидо стоит подле какого-то маленького строения с узкими высокими окнами, напоминающего часовенку или склеп; также и все вокруг лишь похоже на кладбище, но и не совсем кладбище.

Женщина средних лет старательно ухаживает за маленьким цветником возле часовни: выпалывает траву, сажает в землю цветы с корнями, поливает. Все это она проделывает выверенными и точными движениями домашней хозяйки, занятой уборкой своей квартиры. Потом метлой и тряпкой она принимается обметать ступени часовенки.

*Мать:* Если не позаботимся мы, то кто же позаботится? Кроме того, у нас будет совесть чиста. Главное — не приходиться с пустыми руками. Не нужно быть эгоистом — достаточно поглядеть на твоего дядюшку. Рано или поздно приходится дорого расплачиваться. Ты уже поел? Что тебе приготовить?

*Гуидо (тоном упрека, чуть ли не с досадой):* Да оставь ты это, не то устанешь. *(Потом с некоторым скрытым сомнением, взволнованно.)* Ты ведь мама, не правда ли?

Женщина перестает мести, поворачивается и смотрит на Гуидо с то же взволнованной, исполненной глубокой любви улыбкой, благодарная за то, что он ее узнал, и негромко говорит:

— Гуидо!.. *(Голосом, прерывающимся от слез, продолжает.)* Этому нет ни конца ни края! Я только минуту назад все привела в порядок. Каждый день с утра до вечера одно и то же... И все без толку! Как я вышла замуж, так только этим и занимаюсь! Я не могу больше!..

Но Гуидо уже стоит на пороге склепа-часовенки и заглядывает внутрь. Посреди пустой тесной комнатки на стуле сидит отец. Рядом с ним, на полу, чемоданчик. Он в шляпе, которой еще не успел снять, вид у него расстроенный, печальный, одинокий.

Он здоровается с Гуидо ласково, но в голосе его огорчение, чуть ли не упрек.

— Ты видишь, какой тут низкий потолок?.. Могли бы сделать и повыше... Я себя не слишком хорошо чувствую... Я хотел бы... по-другому... Тут очень плохо, Гуидо, очень плохо... Ты не мог бы этим немножко заняться? Я себя не слишком хорошо чувствую... Сделай что-нибудь... Я хотел бы...

*Гуидо (с тоскливым отчаянием):* Чего, папа?

*Отец:* Я хотел бы... Я хотел бы...

Гуидо овладевает чувством бесконечной печали, он в тоске озирается вокруг...

...Женщина, которая возилась с цветами, стоит неподалеку, почти спиной к нему, в позе глубокой скорби.

*Мать (исполненным ложного значения тоном журналиста):* Каковы границы твоего нонконформизма?

*Гuido (ошеломленный):* Я не знаю...

*Мать:* Перечисли, пожалуйста, десять вещей практического порядка, которые ты больше всего не третишь в жизни...

*Гuido:* Я не помню...

*Мать (с огорчением):* Ах, Гuido, Гuido... Почему ты так поступаешь? *(И вновь тоном журналиста.)* Ты никогда не лжешь самому себе? А если лжешь, то в каких случаях? *(Потом печально.)* Ты все еще грызешь ногти?

Вдали, по кладбищенской аллее, движется короткий кортеж: две-три женщины в слезах, офицер карабинеров в полной парадной форме, балерина в балетной юбочке, тоже плачущая, два клоуна и трое детей, лижущих мороженое.

Мать положила голову на плечо Гuido и, чуть не плача, со все возрастающим душевным порывом говорит ему:

— Что мне делать, Гuido?.. Я делаю все, что могу... Ах, Гuido, Гuido...

И целует его, крепко, в отчаянии, не так, как мать целует сына. В самом деле, женщина, сжимающая Гuido в объятиях,— это Луиза, его жена.

Гuido чуть ли не с ужасом вздрагивает от неожиданности. Пытается силой освободиться от объятий.

*Жена:* Ты устал, мой бедный Гuido. Теперь пойдем домой.

И так как Гuido растерянно смотрит на нее, добавляет:

— Ты не узнаешь меня? Я Луиза, твоя жена. О чем ты задумался?

## ИНТЕРЬЕР. КОРИДОР, ЛЕСТНИЦА В ГОСТИНИЦЕ. ВЕЧЕР

Гuido выходит из своего номера в конце коридора, запирает дверь на ключ и направляется к площадке широкой лестницы. Останавливается перед дверцей лифта, нажимает кнопку вызова и ждет, прислонившись к стене и уставившись себе под ноги.

Вдруг, словно почувствовав рядом чье-то присутствие, он медленно поднимает глаза и видит в нескольких шагах от себя темноволосяную девушку, уже явившуюся ему у источника.

Она, словно ожидая от него чего-то, улыбается ему. Гuido в ответ тоже улыбается; снова делает попытку заговорить с ней, но его улыбка свидетельствует о том, что он уже заранее примирился с тем, что не сможет этого сделать, заранее в этом признается.

*Гuido:* Но ты...

Девушка, подождав еще мгновение, продолжая улыбаться, качает головой, словно в знак нежной к нему жалости и своего разочарования, а затем исчезает.

## ГОСТИНИЧНЫЙ КОРИДОР И ЛЕСТНИЦА. ВЕЧЕР

129

Большая кабина лифта медленно опускается и останавливается. Гуидо распахивает наружную дверцу, одновременно в лифте открывается внутренняя.

Прямо перед собой, уже почти войдя в лифт, Гуидо видит старика-прелата; по его золотому кресту и красным пуговицам мы понимаем, что это князь церкви. Лицо у него восковое, взгляд устремлен в пустоту; рядом с ним заботливый и бдительный молодой священник.

Гуидо мгновение колеблется, входить ли ему, тем более что кардинал, наверно, его даже и не заметил; однако, по-прежнему не глядя на него, старик слегка кивает, словно приглашая войти.

Гуидо входит, обе двери автоматически закрываются, и кабина продолжает свой путь вниз — на первый этаж.

## КАБИНА ГОСТИНИЧНОГО ЛИФТА. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Гуидо прислонился к стенке лифта, противоположной той, на которую слегка опирается кардинал. В кабине царит весьма тягостное молчание. Гуидо разглядывает эту восковую таинственную фигуру, а кардинал по-прежнему словно не замечает его.

Наконец лифт доходит до первого этажа и останавливается.

Двери автоматически раскрываются, и Гуидо отходит в сторону, чтобы пропустить прелата, который, вновь еле заметно поклонившись, покидает кабину, едва касаясь пола. За ним сразу же следует молодой священник, пытающийся при каждом шаге предложить руку и поддержать его.

Гуидо, слегка поклонившись, тоже выходит вслед за священнослужителями.

## ХОЛЛ ОТЕЛЯ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Два пожилых священника, сидевшие в уголке полного людей холла, сразу же поднимаются с кресел и спешат навстречу кардиналу. Они прикладываются к его кольцу и, встав в кружок с ним и молодым священником, начинают что-то вполголоса обсуждать. Гуидо, выйдя из лифта, провожает кардинала глазами и наблюдает за его встречей с теми, кто его ожидал. Но сразу же кто-то подходит и к нему обращается — это мужчина угодливого и подозрительного вида, одетый с претензией на элегантность, но выглядящий вульгарно. Его зовут Чезарино, это один из ассистентов.

*Чезарино:* Здравствуйте, дотторе. Я привел вам стариков.

Гуидо удивлен, он уже заранее раздражен и готов отбиваться.

*Чезарино:* На роль отца...

Его немедленно перебивает и оттесняет другой тип, который тоже поджидал Гуидо у входа. Он хватается Гуидо под руку,

130 тащит за собой и без всяких предисловий, изливая, видно, давно уже наболевшее, начинает разговор в агрессивном тоне, лишь слегка замаскированном необходимым уважением к режиссеру.

Вновь пришедший—массивный, приземистый мужчина со скуластым, как у римской статуи, лицом и очень коротко подстриженными ежиком черными волосами. Это директор картины, зовут его Бруно.

Рядом с ним—господин средних лет в пальто, шляпе и шарфе и с большим портфелем под мышкой, держится он очень почтительно и не раскрывает рта. Это кассир.

*Бруно:* Послушай, или мы построим его из железобетона—и это обойдется нам в пятьдесят миллионов,—или сделаем из дерева, и страховая премия не покроет риска. Как ты решишь?

Гуидо раздраженно освобождается от его руки.

*Гуидо:* Слушай, ты не должен брать меня под руку. Извини, но мне это, знаешь ли, неприятно. И надень галстук.

Бруно еле сдерживается.

*Бруно:* Ладно, следующий раз я надену фрак. А инженеру я скажу, что все бросаю и ухожу...

Гуидо уже его не слушает. Сидящая неподалеку в кресле элегантная девушка, высокая, худая, приветственно и призывно машет ему рукой, пытаясь обратить на себя его внимание.

Кисло-сладким любезным тоном она говорит:

— Наконец-то!

Гуидо прерывает Бруно и с нескрываемой досадой спрашивает:

— Ну кто ее сюда приглашал?..

Тем временем какой-то седовласый господин с розовым лицом, в очках и черном пальто, придающем ему важный и парадный вид, вскакивает с дивана, где он сидел с Карини неподалеку от Эди, и устремляется навстречу Гуидо. Это Маттиа, агент девушки.

*Маттиа:* Могу ли я приветствовать художника? Ты прекрасно выглядишь.

Он берет Гуидо под руку и ведет его к креслу Эди, говоря сердечным и доверительным тоном, но вместе с тем как бы чуточку предостерегая:

— Учти, я заставил ее отказаться от двух контрактов, чтобы дождаться. А кроме того, мы до сих пор еще в глаза не видели сценария. Я смогу быть тебе полезен...

Гуидо целует Эди руку, которую она ему, не вставая, расслабленно протягивает, говоря при этом шутливым, но несколько агрессивным тоном:

— Я вообще ничего не знаю, только то, что должна менять уйму платьев и говорить по-французски. Кроме того, мне сказали, что я должна есть макароны, и я их ем уже целый месяц. Я поправилась на три кило.

Гуидо пользуется случаем переменить разговор и одновременно немножко пощупать актрису. Шутливым жестом он дотрагивается до ее бедер.

*Гуидо:* Где?.. Покажи-ка.

Эди, не обращая внимания, поворачивается к Карини и спрашивает:

— Вы ведь автор сценария, не так ли? Там есть эта роль?

Карини очень серьезно обращается к Гуидо:

— Что я должен ответить?

Гуидо здоровается с английским художником, одетым со спортивной элегантностью, который неподалеку утопает в кресле с бокалом в руке.

*Гуидо:* Сейчас посмотрим... Хэлло!..

Англичанин, развинченно жестикулируя, говорит с отстраненным юмором:

— I don't want bother you... Гостиница неплоха... The bar all right... But I have only two questions...<sup>1</sup>

Гуидо с извиняющейся улыбкой жестами заверяет, что все будет в порядке, и говорит:

— Обязательно, обязательно, потом, позже...

Потом снова видит путающегося у него под ногами Чезарино.

*Гуидо:* Ну, что тебе надо?

*Чезарино:* Трое стариков.

Гуидо обращается к журналисту:

— Excuse me<sup>2</sup>.

При приближении Гуидо с дивана поднимаются три пожилых артиста на выходных роли; они прилично одеты, вид у них подобострастный и обеспокоенный.

Гуидо кивком головы здоровается и смотрит на них, внимательно разглядывая, однако их вид, словно молящий о снисхождении, сразу вызывает у него раздражение.

*Гуидо:* Прекрасно, прекрасно...

И хочет уйти. Чезарино, пытаясь его задержать, спрашивает:

— Кого же из них вы возьмете, дотторе?

*Гуидо:* Они недостаточно стары...

Чезарино с преувеличенно удивленным видом отвечает:

— А что, вам нужны три трупа?

С гнусной ухмылкой он указывает на одного из стариков и добавляет:

— Вот этот уже два месяца как помер!

Старик, на которого указал Чезарино, выжимает жалкую улыбку, качает головой и разводит руками, словно хочет подтвердить, что это действительно так, что он уже мертв...

<sup>1</sup> Я не хочу вас беспокоить... Бар нормальный... У меня всего два вопроса... (англ.)

<sup>2</sup> Извините (англ.).

## 132 НОЧНОЙ КЛУБ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Ночью термальный курорт преобразуется, центральный павильон превращается в своего рода гротесковый ночной клуб. Под брезентовыми навесами и пляжными зонтами, защищающими зрителей от дождя, расставлены столики — они окружают танцевальную площадку, по краям которой ослепительно сверкают неоновые огни. Неоновые лампы развешаны и меж деревьев. Мощный рефлектор освещает оркестр, лучи других рефлекторов следуют за движениями артистов, выступающих в программе варьете.

Публика богатая, самодовольная, это люди на отдыхе. Пожилые женщины в ирковских палантинах, тусклые лица мужей, зрители, которых легко удовлетворить. За двумя сдвинутыми вместе столиками сидит компания, в которой мы видим Гуидо. С ним Карини и кинопродюсер, коммендаторе, а также не раскрывающая рта молодая актриса с весьма яркой внешностью.

## КУРОРТ. НОЧНОЙ КЛУБ. НАТУРА. НОЧЬ

Заметки для этой сцены.

Паче держится по отношению к Гуидо с очень большим уважением и восхищением, из-за чего Гуидо ощущает еще большую неловкость и смущение. Американский журналист то и дело обращается к нему с насмешливо-шутливыми, но точными и по существу серьезными вопросами; Гуидо это сильно раздражает, и он неизменно старается избежать ответов, к которым не готов.

Глория (возможно) заодно с Гуидо (?).

Медзаботта, Глория, Бруно, Эди со своим агентом Маттиа и английский журналист.

Гуидо, в состоянии некоторого отупения, расслабившись, слушает нескончаемую исповедь Медзаботты, который говорит почти шепотом, и время от времени с шутовским довольным видом подает реплики, участвуя в невероятно банальном и вульгарном застольном разговоре.

За одним из столиков неподалеку сидит в одиночестве с чопорным видом Карла, которая то и дело бросает деланно рассеянные взгляды на компанию. Гуидо, временами вспоминая о ее существовании, ищет ее глазами чуть ли не с отеческим беспокойством и тотчас вновь о ней забывает.

На площадке для танцев, служащей импровизированной сценой, выступают со своим номером Морис и Майя: он — мужчина лет сорока, элегантный, во фраке, держащийся весьма уверенно, она — темноволосая красивая девушка в тесно облегающем платье из блестящего, переливающегося шелка. На глазах у нее черная повязка, она стоит навтыжку, застыв у школьной доски, в то время как ее партнер с подчеркнутой непринужденностью конферансье беседует с публикой; он говорит с легким иностранным акцентом.



*Медзаботта:* Я знаю, в душе ты про меня думаешь, что я совсем сдурел, впал в маразм... Я на тридцать лет старше ее... Ну и что с того? Пусть я дурак, старый идиот, который за все платит, ну и ладно, думай обо мне что хочешь... Ну и что с того?

*Guido:* Да нет, с чего ты взял?.. Как ты можешь считать, что я...

*Медзаботта:* Ты следишь за ходом моих мыслей? Почему она решила сойтись со мной? Из-за денег? Разумеется. Но все же она со мной. Я не строю никаких иллюзий. Пусть из-за денег, хорошо. И все же я чувствую рядом с собой близкого человека, как никогда еще не случилось в моей жизни. Вот погляди на нее. Она простая, добрая, неглупая, у нее все на месте. Только из-за денег? Но ведь сегодня вокруг столько молодых людей с деньгами! Сколько душе угодно.

*Guido:* Да, конечно, нет никакого сомнения, что она тебя также и любит...

Их прерывают громкие аплодисменты публики: на эстраде Майя с завязанными глазами кончила писать мелом на доске крупными цифрами семизначное число. Морис раскланивается, продолжая конференс:

— Отбросим всякие сомнения по поводу того, что дело, мол, в простом совпадении или, что еще хуже, в каком-то трюке... Я действительно передаю свои мысли мадемуазель Майе...

С этими словами Морис не спеша спускается с эстрады и ни на секунду не умолкая, начинает бродить среди зрителей.

За сдвинутыми столиками продолжается разговор.

*Паче:* Дело в том, что ныне прошла мода на красивых женщин. Сегодня нужен еще и ум.

*Guido,* все так же немного иронизируя, возражает:

— Только, ради бога, не говорите плохо об уме, это стало слишком легким делом, а то и так вокруг одни кретины...

И вновь прислушивается к тому, что шепчет ему Медзаботта, в то время как с другого конца стола доносится еще одна реплика Паче:

— Это нравится нам, потому что мы интеллектуалы, но не зрителям...

*Медзаботта:* Она, знаешь ли, совершенно не давила на меня, не заставляла принять решение. Никогда ни одного плохого слова о моей жене, о моей семье. никогда никаких упреков...

*Guido:* Где ты с ней познакомился?

*Медзаботта:* Она училась в школе с моей дочерью...

Глория, любопытствуя и несколько тревожась, вмешивается в их разговор:

— О чем это вы там беседуете?

*Медзаботта:* Ни о чем, ни о чем... (*К Guido.*) Будущее? Старость? Ты смешишь меня... Я знаю, что через десять лет я стану стариком...

*Гуидо:* А твоя жена?

*Медзаботта:* Жена это восприняла не слишком хорошо. Она ее ненавидит. А она жену, подумай только, ни капельки! Вот теперь, сложив все вместе, скажи мне, но только совершенно честно: дурак я или нет?

*Гуидо:* Нет, нет... Если ты ее любишь...

*Медзаботта:* Да, я люблю ее... Потому что она умна... Умеет судить о людях, о жизни... Знаешь, и в сексуальном отношении мы подходим друг другу... Даже очень... Если она выбрала меня, значит, должна быть какая-то причина, не так ли?

Обращается к проходящему официанту и заказывает:

— Мне еще одно виски...

*Глория:* Нет, никакого виски, тебе хватит. Лимонад!

Польщенный Медзаботта шутливо жалуется Гуидо:

— Она уже ведет себя как жена. Хорошо я влип!

*Глория:* Прошу тебя, пупсик, не будь легкомыслен. Лимонад...

Компания Гуидо замечает, что вокруг воцарилась глубокая тишина: неподалеку от них остановился Морис, который выполняет еще один свой опыт. В наступившей тишине слышится голос Карини:

— С шестнадцатимиллиметровой камерой можно сделать все. Достаточно пятидесяти миллионов...

*Морис:* Ecrivez, alors!.. Allez-y...<sup>1</sup>

Стоя у доски по-прежнему с завязанными глазами, Майя пишет крупными печатными буквами: «Обслуживание включено в стоимость заказанных блюд».

Опыт встречают аплодисменты и веселое оживление зрителей, а Морис направо и налево демонстрирует программку, которую держит в руке, и отдает ее господину, сидящему за одним из столиков. Потом подходит все ближе к столу Гуидо, продолжая говорить:

— Хочу пояснить, что мои опыты не запрещены законом. Я не насиливаю ничью волю, я ограничиваюсь лишь тем, что передаю мысли на расстояние. Как это происходит, не знаю сам, однако это действительно происходит...

Обращается к Гуидо:

— Прошу вас, синьор, будьте так добры, напишите здесь какую-нибудь фразу, уравнение или стихотворную строку. На любом языке... Я не обязательно должен его знать... Ни я, ни мадемуазель Майя... Напротив, даже лучше, если он нам незнаком... Пожалуйста, синьор...

*Гуидо:* Я не знаю... Может, лучше попробовать с кем другим... Я...

*Морис:* Напишите что угодно...

*Гуидо:* Вы можете передавать все?

<sup>1</sup> Итак, пишите!.. Начали... (франц.)

*Морис:* Все, что вы напишете...

135

Гуидо слегка улыбается, словно у него мелькнула какая-то забавная и интересная мысль. Он быстро что-то пишет и протягивает листок Морису. Тот читает с несколько неуверенным видом и, наклонясь к Гуидо, шепотом просит у него пояснений—очевидно, он не совсем ясно разобрал написанное. Гуидо, с прежней улыбкой, утвердительно кивает.

*Морис:* Vous êtes prête, Mademoiselle?

*Майя:* Oui<sup>1</sup>.

Морис внимательно глядит на листок, закрывает глаза, вновь открывает, сосредоточивается и говорит:

— Ecrivez, allez-y!

Майя печатными буквами, довольно медленно, пишет крупно на доске:

«АЗАНИЗИМАЗА»<sup>2</sup>

Морис читает, повернувшись к Гуидо, словно прося у него подтверждения, в то время как зрители, не зная, что думать, молча застыли в ожидании.

*Морис:* «Аза-низи-маза»... Правильно?

*Гуидо:* Правильно.

Публика аплодирует. А Медзаботта спрашивает у Гуидо:

— Что это значит?

Гуидо, слегка, чуть загадочно улыбаясь, в ответ пожимает плечами.

## КУХНЯ В КРЕСТЬЯНСКОМ ДОМЕ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Пара женских рук погружает в наполненную вином деревянную бадью мальчика лет восьми и сразу же за ним в ту же бадью—другого, почти такого же возраста. Радостные и возбужденные громкие крики детей наполняют большую деревенскую кухню; кухня, освещенная лишь керосиновой лампой и отблесками пылающего в очаге пламени, полна теней, углы ее тонут в полумраке.

Две пожилые женщины—бабушка, с изборожденным морщинками простым лицом, и няня, коренастая, светловолосая, еще без седины женщина средних лет,—изо всех сил трут извивающиеся в вине детские голые тела. Эйфорическое возбуждение обоих мальчишек все возрастает, превращаясь в чуть хмельное безудержное радостное веселье. Они брызгают друг на друга вином, вопяют, хохочут во все горло, пытаются лизнуть вино, что-то кричат, вставляя в слова лишние слоги, как это делается в известной детской игре.

*Микеле:* Бабушка!.. Гуи-зи-до-зо пье-зе-т ви-зи-но-зо!..

<sup>1</sup> Вы готовы, мадемуазель?—Да (франц.).

<sup>2</sup> От «anima» (лат.)—душа.

136 *Guido*: И он тоже!.. Бабушка!.. И Микеле тоже!.. Ми-зи-ке-зе-ле-зе на-зу-пил-ся...

Чуть хмельной и ослабевший от смеха, *Guido* сбился, другой, безудержно хохоча, отвечает:

— На-зи-пил-зи...

*Микеле* это тоже не дается; безумно смеясь и веселясь, *Guido* делает новую попытку:

— На-зи-пил-зи-ся-зи...

Мальчишки, разойдясь вовсю, обливают друг друга... Обе женщины, продолжая растирать детей, безуспешно пытаются их утихомирить. Окрики становятся все резче и громче, пока одна не отвешивает кому-то из них подзатыльник, что только усиливает веселье.

*Бабушка и няня*: Не прыгай!..— Опусты руки!..— Не лижи!..— Стой спокойно, я сказала!..— Ты понял? Хочешь, чтобы попало?— Смотри, ты у меня получишь!..— Ну!..

Они подхватывают мальчиков, сначала одного, потом другого, и запеленывают, как мумии, в большие полотенца. Резкими движениями их обтирают, в то время как дети продолжают хохотать и брыкаться.

*Няня*: Это полезно, полезно!.. Вот увидишь, каким сильным ты себя почувствуешь завтра утром! Ну, не дергайся, не дергайся...

*Бабушка*: Теперь в постель... Спать...

Сильные, надежные руки женщин поднимают и несут мальчиков, по-прежнему завернутых в полотенца, в спальню, вверх по полутемной лестнице.

Мы видим квадратное и спокойное лицо няни, а под ним — глаза *Guido*, чувствующего, как его, мерно покачивая, несут вверх по лестнице во все сгущающемся сумраке; его охватывает чувство полной отрешенности и счастливой уверенности... Вокруг танцуют тени, потолок скрывает темнота.

## СПАЛЬНЯ. ДЕРЕВЕНСКИЙ ДОМ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

*Guido* укладывают в большую кровать с балдахином в глубине просторной деревенской комнаты, освещенной маленькой керосиновой лампой.

Одеяло вздыбилось изнутри из-за греющей постель металлической жаровни; няня ее убирает и устраивает мальчика в постели.

*Guido* забирается, как в берлогу, в теплую постель с чувством какого-то первобытного, полностью захватившего его блаженства.

Все более смутно он слышит глухое бормотание няни; ее руки заправляют одеяло, ее лицо то склоняется над ним, то отдалается, то вновь приближается в неверном свете лампы. Отчетливо он различает лишь отдельные слова:

— ...Крестное знамение. Во имя Отца, Сына и Святого Духа...

Гуидо, уже в полусне, быстро крестится под одеялом.

Лежа с полузакрытыми глазами, он следит за неспешно двигающимися по комнате старухами, но даже не замечает, как они уходят; взгляд его бродит по таинственным очертаниям свисающего над ним балдахина, по мебели, тонущей в густой тьме, по слабым отблескам, отбрасываемым на белые оштукатуренные стены огоньком керосиновой лампы.

От порывов ветра скрипят ставни, а когда ветер врывается на чердак, оттуда доносятся его долгие завывания.

Свернувшись клубочком под одеялами, Гуидо погружается в глубокое сладкое и таинственное забытие, исполненное бессознательного счастья.

## ГОСТИНИЧНЫЙ ХОЛЛ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Поздняя ночь.

Гуидо в одиночестве возвращается в гостиницу. За стойкой, покачиваясь из стороны в сторону, дремлет портье. Услышав шаги Гуидо, он крепко жмурится, потом медленно открывает глаза.

*Портье:* Дотторе, вам два раза звонили из Рима... Ваша жена.

На лице Гуидо на мгновение отражается чуть заметная досада.

*Гуидо:* Когда?

*Портье:* Первый раз с час назад и совсем недавно. Не больше десяти минут назад.

Вновь тень досады пробегает по лицу Гуидо.

Он говорит портье:

— Пожалуйста, вызовите Рим. 794-722. Закажите срочный разговор.

*Портье:* Это ни к чему. В такое время соединят сразу же. Вы будете говорить из номера?

*Гуидо:* Нет. Закажите сюда.

В то время как портье делает вызов, из полумрака, окутывающего лестницу, появляется кассир и идет навстречу Гуидо, говоря вполголоса:

— Приехал американский актер... Он вон там... Ожидает вас уже два часа...

Гуидо делает жест, выражающий любопытство и вместе с тем глубокую досаду. Направляется в соседний с холлом пустынный зал и, вытянув шею, осторожно туда заглядывает.

Утонув в глубоком кресле, спит, откинувшись головой на спинку, высокий, элегантно одетый мужчина.

Кассир хочет подойти и разбудить американца, но Гуидо поспешно его останавливает.

*Гuido:* Нет, нет, не надо... Оставь его... Завтра...

И поворачивается в сторону холла, где зазвонил телефон. Портье за стойкой, ответив на звонок, делает знак Гuido и указывает на кабину.

*Портье:* На проводе Рим, докторе...

Гuido, вместо того чтобы зайти в кабину, подходит к стойке и берет трубку из рук портье.

*Гuido:* Алло, я слушаю...

Раздается профессиональный голос телефонистки с междугородной:

— Рим на проводе... Пожалуйста, говорите...

Почти сразу же в трубке слышатся какие-то неясные и оживленные голоса, в то время как Гuido кричит:

— Алло!.. Это ты, Луиза?

В телефоне слышен мужской голос (это Андреа), который громко, чуть шутливо произносит:

— А вот и он, Луиза!

Потом сразу же вплетается женский голос (это Тина), который повторяет:

— Луиза!.. Звонит Гuido...

И, обращаясь к Гuido, этот голос на фоне смеха и шума других голосов говорит:

— Откуда это ты явился так поздно, гуляка? Ничего себе лечение...

Раздраженный, но заставив себя придерживаться тоже этого общего шутливого тона, Гuido — он узнал голоса — здоровается:

— Привет, Тина... Здравствуй... Так вы дадите мне или нет Луизу?

*Голос Тины:* Да вот она.

И сразу же голос Луизы, чуть глуховатый и серьезный, несмотря на шутливый тон окружающих, спрашивает:

— Гuido? Я тебе дважды звонила. Где ты был?

*Гuido:* Да, мне передали. Очень жаль. Я был в номере у Карини... Мы с ним до сих пор работали. Как поживаешь?

*Голос Луизы:* А ты как?.. Тебе помогает лечение? Как ты чувствуешь, оно идет на пользу?

*Гuido:* Думаю, что да... Но приходится и тут работать... А ты что поддельваешь? Развлекаешься?

Тон Луизы слегка меняется, точно она на что-то намекает:

— Да все то же. Здесь у меня Тина, Микела, Энрико. Мы были на ужине у Киты...

Разговор становится все напряженнее.

*Гuido:* Ах вот как... у Киты... А теперь ты что делаешь? Ложись спать?

*Голос Луизы:* Да, ложусь... Они уже уходили, когда ты позвонил. Ну, ты там развлекаешься?.. Встретил кого-нибудь?

*Guido:* Да тут тоска!.. Ужасно... Сама понимаешь, что здесь можно делать? Лечебный курорт...

Из-за того, что она не верит *Guido*, голос *Луизы* становится чуть ли не агрессивным:

— Да неужели ты никого не встретил из знакомых? Ты все время один?..

*Guido:* Почти...

Потом сразу же, словно желая подтвердить свое добронравие, а также отчасти в искреннем порыве к находящейся вдали жене, добавляет:

— Слушай, а почему бы тебе не приехать меня проведать?..

Приезжай-ка сюда... А?

Но неожиданно их разговор прерывает женский голос; вновь шутиво вмешиваясь, *Тина* спрашивает:

— Ну когда же начнутся съемки этого фильма?..

С некоторым раздражением *Guido* отвечает:

— Да почему я знаю!.. Не мешай, дай трубку *Луизе*...

Сейчас же звучит голос *Луизы*, которая продолжает с плохо скрытой тревогой прерванный разговор:

— Ах, значит, я должна приехать. Ты хочешь, чтобы я приехала?

*Guido*, уже немного раскаиваясь, отвечает с чрезмерной горячностью:

— Ну конечно же, конечно... Если ты хочешь... Приезжай. Если тебе это доставит удовольствие.

Их вновь перебивают — на этот раз междугородная.

*Луиза:* Если это доставит удовольствие... тебе...

*Голос телефонистки:* Вам продлить разговор?..

*Guido:* Нет, нет... Покойной ночи, *Луиза*... Пока... Так приезжай...

В трубке, сливаясь в общий неясный хор, звучат голоса *Луизы* и всех остальных, которые с ним прощаются.

*Луиза:* Когда я должна приехать? Хорошо, до свидания...

*Голоса:* Пока, шут гороховый... Лечись... До свидания...

Междугородная разъединяет. *Guido* какое-то мгновение стоит в задумчивости, потом вешает трубку и не спеша направляется к лестнице.

*Портье:* Покойной ночи, синьор.

*Guido:* Покойной ночи...

## ГОСТИНИЦА. БОЛЬШОЕ ПОМЕЩЕНИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОТДЕЛА. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

*Guido*, прежде чем пойти к себе в номер, заглядывает в большую комнату, где разместились производственный отдел его съемочной группы.

На стенах — бесчисленные фотографии актеров и актрис,

140 различных местностей, большие черные доски; длинный, еще девственно чистый календарный план съемок.

На полках — макеты строений и декораций, а кроме того, самые разнообразные предметы, папки, копии сценария, какие-то костюмы, рулоны эскизов и так далее.

За столиком в углу в полном одиночестве с серьезным и сосредоточенным видом работает кассир, сидя под единственной зажженной в огромной комнате лампочкой.

Он дружески кивает Гуидо и продолжает свою работу.

Гуидо некоторое время бродит среди макетов, столов, папок, довольно долго рассматривает фотографии на стенах, потом, молча кивнув кассиру, уходит.

### ГОСТИНИЦА. СПАЛЬНЯ ГУИДО. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Гуидо открывает дверь и входит. Вокруг него неожиданно воцаряется глубокая нереальная тишина. Темноволосая девушка, которая уже несколько раз являлась ему раньше, стелет его постель. Она одета как горничная; девушка оборачивается и выжидательно улыбается.

Гуидо несколько секунд, не говоря ни слова, пристально глядит на нее, в свою очередь улыбаясь; потом с некоторым усилием, словно боясь, чтобы девушка снова не исчезла, спрашивает почти беззвучным шепотом:

— Как зовут тебя?

*Клаудия:* Клаудия...

Гуидо осторожно подходит к девушке и берет ее за руку. Она не отнимает руки и продолжает улыбаться, но теперь заметно, что она слегка взволнована. Гуидо повторяет:

— Клаудия...

### Наплыв

Гуидо и Клаудия лежат рядом в постели.

В продолжающей окружать их нереальной тишине голоса обоих звучат как-то странно, словно доносясь издалека.

*Клаудия:* Хочешь, я останусь здесь, а ты время от времени будешь тайком ко мне приходить? Мне все равно. Хочешь, приезжай опять в будущем году, и мы будем видеться. Я буду тебя ждать. А если хочешь, то никогда меня больше не увидишь. Это тоже возможно, если так пожелаешь... Хочешь, я с тобой уеду отсюда? Главное, не стать в тягость, не надоесть тебе...

*Гуидо:* Ты уехала бы со мной?

*Клаудия:* Если хочешь, то хоть сегодня. Мне даже не нужно заходить домой...

*Гуидо:* Уехать и начать все заново... И это тебя не пугает? Знаешь, ведь я не смогу на тебе жениться. Представляешь, что у нас с тобой будет за жизнь?..

*Клаудия:* Жить в разлуке было бы еще хуже...



*Guido:* Посмотри-ка хорошенько мне в лицо. Я выражу одним словом, кто я такой: я трус...

*Клаудия:* Я тебе не верю. Да если и вправду было бы так...

Клаудия яростно, страстно целует Guido, он с таким же порывом отвечает на ее поцелуй.

### Наплыв

#### НОМЕР КАРЛЫ В ГОСТИНИЦЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Комната погружена в глубокий полумрак. Дневной свет чуть проникает лишь сквозь закрытые жалюзи. Guido сидит подле постели, в которой лежит Карла—она тяжело дышит во сне, полунагая, вся в поту. Некоторое время спустя Карла вдруг резко открывает глаза и пристально глядит на Guido. В полутьме кажется, что ее маленькие, неподвижно устремленные на него глаза загадочно сверкают. Guido смотрит на нее молча и слегка растерянно, потом, пытаясь скрыть свою тревогу, вполголоса спрашивает:

— У тебя раньше уже бывала такая высокая температура?

Карла несколько раз проводит рукой по покрытому потом лбу. Отвечает слегка изменившимся голосом:

— Сразу же поднимается. По каждому пустяку сразу подпрыгивает до тридцати девяти, сорока. Потом падает. Муж это знает, он уже ко мне привык и совсем не пугается...

Она, белея в полумраке, приподнимается на локте, тяжело дыша, как сильный зверь:

— Мне жарко, ужасная жажда...

Guido протягивает ей стоящий на тумбочке стакан воды, и Карла осушает его одним глотком. Он продолжает неотрывно смотреть на нее, словно видит в первый раз, со смешанным чувством растерянности и отстраненности.

Попив, Карла озирается кругом и говорит с легкой улыбкой, но чуть изменившись в лице:

— Представляешь себе, я не помню, день сейчас или ночь. Guido не может скрыть удивления и тревоги.

*Guido:* Как так?.. Сейчас четыре часа. Конечно, дня. Ты проспала не больше десяти минут... Сейчас послушаем, что скажет доктор, а потом, я думаю, надо бы телеграфировать твоему мужу. Конечно, с тобой ничего особенного, но все же мы не можем брать на себя ответственность и не сообщить ему...

Карла прикладывает ладонь ко лбу, потом берет руку Guido и подносит ее сначала к своему лбу, потом к груди.

*Карла:* Чувствуешь, как я горю... Как я горю! Температура, знаешь, ползет вверх. Наверно, у меня уже сорок.

Она вновь откидывается на подушку и шутливым тоном говорит:

— Подумай только, а вдруг я умру!..

*Guido:* Я совершенно уверен, что у тебя ничего серьезного... Дело не в том... Если бы я мог все время здесь находиться, то

142 все было бы в порядке, но я, как ты знаешь, не могу... Но как я оставлю тебя тут совершенно одну... И какого черта тебе взбрело в голову тоже накачаться этой водой! Тебе же это не нужно, да и вода вовсе не всем полезна...

*Карла:* Почему я знала!.. Неужели из-за глотка воды... Ее же тут все пьют...

Она гладит Гуидо ласково, почти по-матерински:

— Да, дорогой, наверно, лучше послать ему телеграмму... Так тебе будет спокойнее. Ты так перепугался! Ты ведь всегда боишься ответственности... Какой ты прохладный... Дай мне кусочек льда...

Гуидо, на мгновение застыв, смотрит на нее, пораженный ее тоном и словами, неожиданно и, возможно, бессознательно столь верными; потом подает ей чашку с кубиками льда.

Карла берет один кубик, проводит им по лицу, потом сосет его.

*Карла:* Хочешь тоже, дорогой? Это так приятно...

Гуидо украдкой смотрит на часы и шутливо говорит:

— Ты тут собралась умирать, а пора бы подумать и об обеде!..

Карла, продолжая сосать лед, смеется, потом произносит спокойным тоном, хотя по-прежнему несколько возбуждена:

— Вот уже два года, как я написала завещание. Знаешь, я серьезно говорю... Ведь от того, что напишешь завещание, раньше не умрешь... Поскольку у меня также есть брат и сестра, я хочу, чтобы, если я умру, квартира осталась мужу. Квартира принадлежит мне. Я хочу, чтобы жил в ней он, не то куда он, бедняга, денется?.. Даже если он, когда я умру, женится на другой, ведь верно я говорю?..

Она откидывает простыню и тяжело поворачивается на другой бок, полубнаженная, ослепительно белокожая. И все более возбужденно, в жару продолжает:

— Мне жарко даже от простыни... Еще в детстве у меня вдруг поднималась температура... Сильный жар, бред... В общем, я начинала бредить, нести всякую чепуху... А как я стеснялась врача! И по улице я ходила вся сжавшись, стеснялась мужчин... Мне казалось, что у меня слишком большая грудь, я голая становилась перед зеркалом, маминым трельяжем, и рассматривала себя... В тринадцать лет я уже совсем сформировалась, была почти такая же, как сейчас, и такого же роста...

Неожиданно резко останавливается и умолкает, закрыв глаза и вновь впадая в сон, на этот раз, кажется, глубокий. Гуидо в замешательстве и раздражении снова глядит на часы, не зная, что ему делать, явно желая уйти. Но вдруг слышит слабый стон Карлы; подойдя к постели, он наклоняется и тихо зовет:

— Карла...

Он видит, что Карла, лежа с закрытыми глазами, плачет. Охваченный нежностью, растерянный, Гуидо ласково спрашивает:

— Что с тобой?.. В чем дело?..

Не открывая глаз, Карла отвечает тоном хнычущей девочки:

— Я не хочу, чтобы все так быстро кончилось... Если мы пошлем мужу телеграмму, он придет за мной и заберет отсюда. А я привезла все свои хорошенькие платица...

Гуидо улыбается—она его растрогала и насмешила. Он тихонько гладит ее по голове, но Карла уже вновь внезапно уснула, на этот раз действительно глубоким сном. Гуидо, осторожно, стараясь не шуметь, садится неподалеку от нее и слушает ее тяжелое дыхание; но постепенно это большое, мягкое, незащищенное женское тело, почти нагое, белеющее в полумраке, начинает волновать его, приковывая к себе его глаза и мысли.

## ДВОР КОЛЛЕДЖА. НАТУРА. ДЕНЬ

Большая перемена на унылом дворе колледжа. На клочке пыльной земли, отгороженном от улицы металлической сеткой, бегают десятка четыре мальчишек в одинаковой форме; одни прыгают, толкают друг дружку, другие толпятся перед мрачным фасадом колледжа. Во дворе стоит дикий гвалт. Большинство ребят гоняют мяч; кто-то качается на старых скрипучих качелях, некоторые со скучающим видом сбились в кучку вокруг надзирающего за ними «префекта»—длинноволосого, неопрятного, голодного вида юнца. Со стороны улицы на сетке повисли несколько уличных мальчишек: не имея возможности участвовать в игре, они осыпают бранью или подбадривают школьников.

Мальчик в форме колледжа—в нем Гуидо, очевидно, узнает по всем приметам себя в детстве—прислушивается к фразам, которыми обмениваются некоторые его товарищи постарше с двумя-тремя мальчишками такого же возраста по ту сторону решетки. На лице его выражение возбуждения и болезненного интереса, словно мальчик, еще не поняв толком, о чем именно они говорят, уже угадал, что тема их разговора греховна, и она его непреодолимо притягивает.

Он стоит в нескольких шагах от остальных, потом потихоньку к ним подходит.

*Мальчишки:* Надо заплатить шесть... Шесть с каждого.—А ты ее уже видел?—Много раз!—Ну и как?—У меня только четыре.—Если продашь три пуговицы, тебе дадут за них шесть сольди.

Гуидо смотрит на позолоченные пуговицы на своем мундирчике, инстинктивно оглядывается, словно боясь, что увидит надзиратель, и подходит еще ближе.

*Мальчишки:* А почему у нее такое имя—Сарагина?—Я знаю, где ее найти.—Нужно только иметь деньги, а без денег—ничего.—А можно подойти близко?

## 144 ТРОПИНКА И ПЛЯЖ. НАТУРА. ДЕНЬ

Шесть-семь мальчиков, некоторые в форме колледжа, бегут, толкая друг друга, по тропинке, ведущей к пляжу.

Гуйдо — самый последний, он то и дело оглядывается, словно охватившее его возбуждение не может побороть страха. Он останавливается, некоторое время стоит в нерешительности, не зная, бежать с остальными или вернуться в колледж.

Ребята бегут дальше, не обращая на него внимания. Наконец Гуйдо, словно целиком отдавшись во власть запретного желанья, пускается во всю прыть, догоняет и перегоняет других, вырывается вперед.

Уличные мальчишки, которым дорога уже знакома, ведут за собой остальных. Слышатся их голоса, уже сливающиеся с шумом прибоя, они кричат:

— Сюда! — Это вон там! — Там, немного дальше!

В глубине пляжа уединенно высится старый бетонный дот — бессмысленная руина, превратившаяся в какую-то берлогу.

Подле входа в это жалкое логово, из грубо сложенного каменного очага в небо вздымается столб густого и, несомненно, вонючего дыма; на огне пылающего в очаге хвороста греется черный закопченный котелок.

Мальчики остановились неподалеку и жмутся друг к другу в невольном страхе.

Они возбуждены и вместе с тем растерянны и испуганны. Они стоят в почтительном отдалении от маленького дота, кто-то из них начинает звать:

— Сарагина?! Сарагина!..

Так как никто не выходит и не отвечает, двое или трое хотят подойти поближе, но другие их удерживают:

— Она злая!.. Дерется!.. Подожди, может, ее нет... — Нет, она дома, разве не видишь огонь?

И вновь принимаются звать, с большой опаской подходя все ближе:

— Сарагина!.. Сарагина!.. У нас есть деньги, Сарагина!

На пороге логова появляется массивная, величественная, вместе с тем комичная в своих лохмотьях фигура; это женщина лет сорока, одетая как нищенка, растрепанная; она напоминает большого, мощного зверя, ее пышные и еще не совсем увядшие формы хранят следы былой красоты. Вид у нее угрожающий, агрессивный, грубый.

Привыкшая к жестоким насмешкам, она выливает на мальчиков поток брани:

— Пошли вон!.. Убирайтесь отсюда, ублюдки!.. Сукины дети!.. Бандиты!.. Убирайтесь!..

Группка немножко подается назад, но те, кто посмелее, вновь кричат:

— У нас есть деньги!.. Вот смотри, Сарагина!.. Мы принесли деньги!..

Один из мальчиков машет рукой, издали показывая пригоршню монеток.

Женщина прищуривается и глядит на них, что-то про себя бормочет, потом кричит еще более агрессивно:

— Давай сюда!

Ребята подталкивают вперед мальчика с деньгами в руке, но тот отступает назад. Ни у кого не хватает смелости выйти вперед.

*Мальчишки:* Иди ты!..—Нет, давай ты...—Брось их ей.—Швырни.—Нет!.. Они потеряются в песке!..

Ученики от нетерпения будто на иголках, один из них не выдерживает:

— Давайте скорее!..

Наконец один из мальчиков с деньгами в руке делает несколько шагов в направлении к доту и громко говорит:

— Нас восемь человек. По шести сольди с носа...

И кладет деньги на камень неподалеку от женщины, не рискуя подойти к ней ближе, и сразу же бросается назад. Другие поодиночке осторожно подходят к нему—притихшие, но по-прежнему возбужденные.

Женщина берет монеты, медленно их пересчитывает, поднимает глаза на озорников, считает их по головам и продолжает пересчитывать деньги.

Взгляды мальчиков неотрывно устремлены на нее—взгляды зачарованные, взволнованные, полные нетерпеливого ожидания. Один кричит чуть осевшим голосом:

— Ну давай, Сарагина!

Сарагина опускает мелочь в карман, потом оглядывается вокруг, чтобы удостовериться, что нет никого постороннего. Воцарилась напряженная, нарушаемая лишь шумом волн тишина, словно перед началом какого-то таинственного ритуального представления. Не спеша, с торжественным спокойствием во всем своем животном чувственном, чудовищно огромном теле женщина поворачивается спиной к мальчикам и поднимает до пояса юбку.

Ребята смотрят как зачарованные, взволнованные и смущенные. Лицо Гуидо выражает глубокое изумление и одновременно целую гамму каких-то смутных ужасных чувств.

Затем так же медленно женщина поворачивается на каблуках лицом к ребятам и вновь задирает до пояса юбку, которую до того опустила.

До женщины долетает и с головы до ног ее окутывает черный дым очага; все это напоминает сказочное видение.

Но внезапно один из мальчиков подает сигнал тревоги, и ряды, дрогнув, обращаются в беспорядочное бегство.

*Голос:* Надзиратель!

Здесь, очевидно, воспоминания Гуидо становятся отрывочными; сохранилось лишь то, что глубже всего запечатлелось у него в памяти:

146. ...Священник средних лет, худой и костистый, тащит маленького Гуидо по тропинке, чуть ли не приподняв его за ухо. Мальчишка, растерянный, весь в поту и слезах, корчится от боли и вырывается, но священник неумолимо тащит его дальше... Как тот, так и другой с гневом и возмущением выкрикивают какие-то отрывочные фразы — угрожающим тоном священник, жалобно и визжа от боли мальчик, — но слов не разобрать...

#### КЛАДОВАЯ В КОЛЛЕДЖЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В полумраке кладовой, полной лопат, метел, тюков соломы, ломаной мебели, Гуидо стоит на коленях на полу, усыпанном зернами кукурузы.

Из-за двери, сквозь стены доносится шум повседневной жизни колледжа: шаги, гул детских голосов, трель колокольчика...

#### КАБИНЕТ ДИРЕКТОРА КОЛЛЕДЖА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Дверь открывается, и «префект» вталкивает Гуидо в большой кабинет директора.

Директор сидит за своим письменным столом, но первое, что видит Гуидо и что сильнее всего на него действует, — это присутствие здесь высокой, хорошо одетой дамы, которая сидела у стола директора, а сейчас, при виде Гуидо, встает со стула. Это его мать.

На ее лице выражение негодования и огорчения.

Гуидо, сделав несколько шагов, неподвижно застывает, уставившись на мать. «Префект» подталкивает его вперед, мать тоже делает несколько шагов по направлению к мальчику. Гуидо продолжает неотрывно смотреть на нее со страхом пополам со стыдом. Наверно, в действительности и мать, и директор что-то ему говорили, но слова стерлись в памяти Гуидо. Он запомнил только выражение лица матери, свой собственный стыд и ужас и две оплеухи, которые ему отвесила мать...

#### ЦЕРКОВЬ КОЛЛЕДЖА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В полумраке и тишине церкви Гуидо стоит на коленях на деревянной скамеечке в ожидании своей очереди исповедоваться.

На других скамеечках, каждый в отдалении от своих товарищей, стоят на коленях его сообщники. Гуидо уже позабыл их лица.

Он помнит лишь безмолвие, сумрак, дрожащий свет перед алтарем и смутный шепот, доносящийся из исповедальни. Позади ребят стоит, тоже коленопреклоненный, надзирающий за ними священник. Мальчик, который исповедовался, выходит, теперь очередь Гуидо. Он поднимается с колен; видно, что он здорово боится и волнуется из-за того, что ему придется рассказывать.

Какое-то мгновение он медлит, прежде чем войти в исповедальную кабину и преклонить колени.

Ему хорошо запомнились скрипучая деревянная ставенка, скрывающая его лицо от остальных находящихся в церкви; решетка исповедальной кабины, из-за которой доносится голос невидимого священника, негромко обращающего свои вопросы к мальчику, стоящему на коленях по другую сторону кабины; ожидание своей очереди... И вот деревянная шторка за решеткой откидывается изнутри, сквозь крестообразные отверстия решетки вырывается теплое дыхание исповедника, и тихий голос спрашивает:

— И как давно?..

И после долгой паузы вновь звучит голос исповедника:

— Разве ты не знаешь, что Сарагина — дьявол?

Церковь уже ярко освещена, играет орган, и священник в алтаре служит мессу.

Скамьи заполнены коленопреклоненными учениками.

Гуидо очень сосредоточен, он захвачен происходящим. Это час причастия.

Мальчики на скамьях приходят в движение и, громко топая, гуськом направляются к балюстраде алтаря, молитвенно сложив руки.

Гуидо опускается на колени на холодный мрамор ступеней, он еле достает подбородком до верха балюстрады.

Взглядом он следит за священником, который, причащая его товарищей, приближается к нему, бормоча перед каждым мальчиком слова молитвы. Вот и его черед. Священник уже перед ним. Служка подносит к лицу Гуидо позолоченное блюдо.

Гуидо как зачарованный глядит на священника и чашу с причастием.

## РЕСТОРАН В ГОСТИНИЦЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В просторном зале гостиничного ресторана за одним из столиков сидит кардинал со своим молоденьким секретарем. Сидящий в отдалении за другим столиком Гуидо смотрит на него словно завороженный. Но его раздражает соседство Карини, который завтракает подчеркнуто не спеша, точно священнодействуя, — хрустит гренками, подносит ко рту чашку, отпивает маленькими глоточками чай.

Это время первого завтрака, и большой зал еще полупуст.

Кардинал ест молча, сосредоточенно, медленно; вид у него таинственный, он словно изолирован от окружающего невидимым стеклянным колпаком.

## Наплыв

### ЛУЖАЙКА ПЕРЕД ГОСТИНИЦЕЙ. НАТУРА. ДЕНЬ

Кардинал сидит на самом солнцепеке за маленьким столиком. На груди у него сверкает золотой крест, на голове красная скуфейка. Он собирается что-то писать.

К нему медленно приближаются двое детей, словно зачарованные видом этого волшебного рождественского ангела, которого, однако, они немножко боятся: а вдруг он вскочит или сделает какое-нибудь резкое движение?..

Слегка приоткрыв глаза и увидев рядом с собой объятых любопытством и страхом детей, кардинал улыбается—чуть через силу, но искренне и просто. Он слегка манит их длинной и тонкой, очень белой рукой со сверкающим перстнем.

Осмелев, дети подходят и опираются о подлокотники кресла, о колени кардинала; один из них, как это неминуемо должно было случиться, трогает пальчиком большой нагрудный крест и начинает им играть.

Улыбаясь с довольным видом, кардинал позволяет детям подобную фамильярность.

Подходят и другие дети—эти одеты ковбоями—и становятся в кружок вокруг кардинала, некоторые садятся на траву.

Самый маленький из них карабкается на спину кардиналу, не проявляя ни малейшего смущения и ни тени уважения к нему. Другой продолжает, не таясь, играть со свисающим на шнурке нагрудным крестом.

Полулежа в шезлонге—своем обычном убежище, на солнце, в закрывающих глаза неизменных черных очках и с восковыми пробками в ушах, Гуидо наблюдает за этой сценой. На коленях у него еще не раскрытая толстая книга.

Потом Гуидо снимает черные очки и машинальным движением протирает их специальной салфеткой, продолжая смотреть в сторону кардинала.

Видя вблизи его сузившиеся глаза, мы замечаем неотрывную, даже безжалостную пристальность его взгляда, словно он пытается расшифровать, разгадать, чтобы затем цинично использовать, этот фантастический персонаж, который он носит в сердце с далекой юности.

## ПЕЩЕРЫ С ТЕРМАЛЬНЫМИ ИСТОЧНИКАМИ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Мужчины и женщины всех возрастов спускаются внутрь огромных пещер с термальными источниками и, приняв сеанс лечения, выходят. Пещеры, сплошь в сталактитах—и коротких, и очень длинных,—словно из сказки; искусственное освещение придает им еще более нереальный вид.

Разное специальное оборудование—кабины, вспыхивающие со звонком световые табло, лесенки, перила, ограждения, стулья—попадает по пути все реже и почти полностью исчезает по мере того, как глубже спускаешься вниз и погружаешься во все более горячую, влажную, насыщенную парами атмосферу.

Банщики и медицинские сестры направляют пациентов в разные стороны, выдавая каждому белую махровую простыню; в них не отличить мужчину от женщины, все становятся похожи



на тени чистилища, неприкаянно слоняющиеся в клубах теплого пара.

Гуидо, как и все остальные, завернутый в белую простыню, спускается в самую глубину пещеры; воздух становится все горячей, красноватый сумрак сгущается; следом за Гуидо идут также закутанные в белое фигуры, некоторые обгоняют его, другие движутся навстречу, тотчас исчезая в сыром лабиринте, уходящем в глубь горы.

Почти неожиданно перед Гуидо открывается огромная пещера — узкий подземный коридор здесь словно обрывается. Возможно, площадь и высота не столь велики, как кажется, но наполняющие пещеру густые клубы пара скрывают ее истинные размеры, и пещера производит грандиозное и таинственное впечатление.

Гуидо кажется, что он остался здесь в полном одиночестве, так как тех, кто спускался вместе с ним, поглотил густой туман, но потом, осторожно сделав несколько шагов вперед и оглядевшись, он различает вокруг множество завернутых в белые махровые простыни безмолвных фигур, сидящих вдоль стен пещеры.

Медленно, нерешительно Гуидо ищет свободное место и находит его в глубине пещеры, где парящихся поменьше. Он садится, как и остальные, и вновь пытается разглядеть лица соседей. Неподалеку от себя он видит закутанного в простыню и, как всегда, безмолвного, ушедшего в себя кардинала.

## УЛИЦА КУРОРТНОГО ГОРОДКА. НАТУРА. ДЕНЬ

Гуидо, за рулем своей машины, медленно едет по главной улице курортного городка в час предвечерней прогулки. Он ведет машину рассеянно, без определенной цели, но вдруг неожиданно тормозит, подъезжает к тротуару и останавливается.

Его удивленный взгляд пристально устремлен на женщину, не спеша, в одиночестве идущую по панели в том же направлении, в котором ехал он. Это Луиза. Гуидо, неподвижно застыв, за ней наблюдает; Луиза ничего не замечает и продолжает свой путь. Она уходит все дальше, ее то и дело заслоняют от взгляда Гуидо прохожие. Очевидно, она прогуливается, чтобы убить время, и ее одиночество на этой оживленной улице и в данных обстоятельствах выглядит особенно патетически.

Гуидо следит за ней взглядом, так, словно видит ее впервые, словно она — не знакомая ему женщина: и в самом деле, она в этот момент так от него далека, настолько глубоко погрузилась в свои мысли, что кажется, ничто не связывает ее с человеком, который незаметно глядит на нее.

Когда она уже вот-вот должна скрыться в толпе, Гуидо включает мотор и медленно-медленно едет вдоль тротуара, следуя за женой.

Он видит, как она останавливается перед витриной, наклонившись, внимательно рассматривает выставленные ткани, достает из сумочки очки, надевает их, вновь принимается изучать ткани

150 и цены. Но все это она делает невнимательно, без настоящего интереса и цели, видимо думая о чем-то другом. Гуидо вновь останавливает машину — в нескольких шагах позади Луизы.

Когда она, сняв очки, отрывается от витрины, он хочет ее окликнуть, но удерживается, даже опять включает зажигание и трогает с места машину, словно хочет незаметно уехать.

Но в эту минуту Луиза сходит с тротуара, чтобы перейти на другую сторону; Гуидо немедленно тормозит, а женщина отступает на шаг назад, потом неуверенно, после некоторого колебания, пересекает улицу. Она видела автомобиль, но не только его не узнает, но ей даже не приходит в голову, что это может быть машина мужа.

Гуидо в полной растерянности; он видит, как женщина проходит перед самым бампером его машины, и даже затаил дыхание. Он чувствует, что Луиза, ощутив его пристальный взгляд, вот-вот обернется и узнает его.

И действительно так оно и происходит.

Луиза уже миновала машину и направляется к противоположному тротуару, когда вдруг резко оборачивается и узнает Гуидо.

Какое-то мгновение оба молча смотрят друг на друга — Луиза изумленно, Гуидо так, словно его застали на месте преступления.

Потом они улыбаются друг другу, Луиза возвращается и идет к машине. Гуидо распахивает дверцу, и Луиза садится рядом с ним.

*Гуидо:* Когда ты приехала?

*Луиза:* В пять. Мы сразу поехали в гостиницу, но тебя не было. Как себя чувствуешь?.. Здравствуй...

Гуидо тянется к ней и целует в щеку.

*Гуидо:* Хорошо. А ты? Здравствуй, дорогая. Кто с тобой приехал?

*Луиза:* Со мной приехали Микела с Энрико и Тина. И еще Росселла. Они пошли искать комнаты. Это не такое легкое дело... Может, ты кого-нибудь знаешь...

Гуидо утвердительно кивает, включает зажигание, и машина трогается.

## Наплыв

### ЗАЛ МЕСТНОГО КИНОТЕАТРА. ВЕЧЕР

На экране в темном кинозале демонстрируется материал некоторых кинопроб, одно изображение сменяет другое. Огромная растрепанная женщина зверского вида движется с комичной величественной медлительностью; за ней на экране сразу же появляется еще одна, на нее похожая, которая почти в точности повторяет движения первой.

Рассеявшись по залу, в маленьких деревянных креслах сидят:

...во втором или третьем ряду Гуидо с продюсером инженером Паче и директором фильма Бруно;

...позади них Луиза, а рядом с ней — молодая женщина, вся какая-то немного деревянная, с резко очерченным странным лицом, которая молча курит с чуть напряженным и отрешенным видом; это Росселла. Рядом с Росселлой — белокожая и светловолосая девушка, спокойная, с неторопливыми движениями. Это Микела — сестра Луизы;

...за ними, в следующем ряду, одиноко сидит элегантно одетый молодой человек с серьезным выражением лица, похожий на свежеспеченного врача или адвоката, который, то и дело отрываясь от экрана, бросает взгляды на Луизу, словно боится потерять ее из поля зрения. Его зовут Энрико. Потом еще пожилая дама, маленькая, прихрамывающая, уродливая, густо накрашенная, одетая с эксцентрической элегантностью, которая разговаривает агрессивным тоном, голос у нее низкий, глухой, в высшей степени неприятный; с нею кавалер, очевидно ее старый любовник, лысый человек, скромный и незаметный, несмотря на дорогой, английского покроя костюм; он чувствует себя здесь не на месте и не говорит ни слова. Это Тина и Д'Андреа.

Карини сидит в одиночестве с самого края в одном из первых рядов, другие работники съемочной группы расположились там и сям, кое-кто смотрит отснятые пробы стоя, другие сидят кто боком, чуть ли не опираясь подбородком на высоко поднятые колени, кто положив ноги на спинки кресел впереди себя.

Гуидо молча уставился на экран, нервы у него напряжены до предела. Его еще больше нервируют вопросительные и подозрительные взгляды, которые на него непрерывно бросает инженер Паче, и безмолвное присутствие сидящей позади Луизы. Когда на экране появляется огромная женщина, похожая на самку пещерного человека, из глубины зала доносится бас Тины:

— Почему бы тебе не пригласить на пробу и меня!.. Если уж тебе нравятся такие чудовища...

Гуидо не отвечает. Продюсер поворачивается к нему и, всеми силами пытаясь выразить свое одобрение, вполголоса говорит:

— Изумительная... Где вам удалось ее найти? Потрясающая!..

Гуидо вместо ответа слегка кивает. Между тем на экране появляется красивая, изящно одетая молодая женщина с пышными формами.

Все тот же грубый голос Тины комментирует:

— Неплоха... Кто это такая?!

Не оборачиваясь, но с нескрываемым удовлетворением Паче отвечает:

— Это любовница...

Потом, вновь обращаясь к Гуидо, в свою очередь комментирует:

— Это просто находка... Прелестна...

Гуидо не отвечает; под предлогом попросить сигарету, но в действительности чтобы бросить на нее испытующий взгляд, он оборачивается к Луизе и говорит:

— Дай, пожалуйста, сигарету...

Луиза молча протягивает ему сигарету, и на мгновение их взгляды встречаются в темноте. На экране появляется другая кандидатка на эту же роль; на сей раз какое-то ее неловкое движение вызывает в зале подавленный смех и комментарии вполголоса. Паче жестом выражает Гуидо свое несогласие, ожидая от него подтверждения, но так и не получает ответа.

На экране теперь мы видим женщину с очень резкими чертами лица, на котором застыло выражение горечи и печали, вид у нее строгий, как у судьи. Сестра Луизы Микела наклоняется вперед и спрашивает вполголоса:

— А это кто?

Вся напряженная, как струна, тоном горькой шутки Луиза отвечает тоже негромко, но очень отчетливо, так, что все слышат:

— Наверное, жена... Кто же еще это может быть...

Росселла в темноте глядит на нее, потом на Гуидо, застывшего в молчании. Исполненный рвения и воодушевления, ничего не понимая, Паче подтверждает:

— Да, да... Это жена... Вы знаете, удивительно точный образ... Я бы не сомневался... Ну прямо Савонарола...

Поворачивается к Бруно и спрашивает:

— Как ее зовут?

*Бруно:* Она англичанка... Если не ошибаюсь... Фэй.

Из глубины зала кто-то из ассистентов небрежно бросает:

— Фэй Лоуренс...

Чтобы разрядить обстановку, Росселла, ни на кого не глядя, спрашивает:

— Она актриса?

Из глубины зала отвечает глухой голос Тины:

— Какая там актриса!.. Я ее никогда не видела...

Луиза, вся напрягшись, молча следит за мимикой того, другого лица на экране.

Потом в зале вновь вспыхивает свет. Некоторое время все присутствующие молчат, потом те, кто сидели в последних рядах, встают и медленно проходят вперед, почти окружая Гуидо, который остался сидеть и не произносит ни слова. Паче напряженно смотрит на него. Наконец, поскольку Гуидо продолжает молчать и не высказывает своего мнения, Паче решается высказаться сам:

— По-моему, первая годится... Также и третья... Фэй великолепна!

Гуидо неопределенно кивает. Бруно, устремив на него требовательный и мрачный взгляд, спрашивает:

— Ну так, значит, остановимся на ней... Прекращаем пробы?

Гуидо негромко отвечает:

— Нет... Лучше продолжить...

Бруно вопросительно глядит на продюсера, словно спрашивая: «Что же будем делать?»

Луиза с плохо скрываемым беспокойством и подозрением спрашивает Гуидо:

— Но что это за фильм? О чем ты хочешь сказать в нем?

Guido пытается превратить все в шутку и, поднимаясь с места, отвечает:

— Почему я знаю!

Тина с мрачной иронией комментирует:

— Маэстро!.. Гений импровизации!.. А пошел ты знаешь куда, шут гороховый!..

Встает также и Паче. Он отвечает с пафосом и оптимизмом:

— Нет, нет, дело в том, что это фильм очень ответственный... Он совершенно прав... Я уверен, что он попал в самую точку... Абсолютно уверен...

Чтобы выйти из неловкого положения, Guido прерывает его и представляет Паче тех, кто обступил его:

— Моя свояченица Микела, инженер Паче. Синьора Росселла Хост. Синьора Тина Чимеи... Инженер Д'Андреа...

Мгновение колеблется, так как ему не удастся вспомнить имя и фамилию молодого человека, Луиза ему подсказывает:

— Энрико Коста.

## Наплыв

### ОЗЕРО И КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ. НАТУРА. ДЕНЬ (ЗАКАТ)

На безлюдном и еще девственном берегу озера высится построенный для одной из сцен фильма макет огромного сооружения—платформа для запуска фантастического космического корабля. Дует сильный ветер, озеро и его пустынные берега под предзакатным, затянутым тучами небом выглядят довольно зловеще. Неподдалеку от сооружения останавливаются три-четыре машины, и из них выходят все те, кто присутствовали на просмотре отснятых проб. Занятые на строительстве декораций рабочие заканчивают работу и собираются уходить. Еще доносятся удары молотка, шум голосов. Старший мастер, лысый и невзрачный человек небольшого роста, увидев продюсера и Бруно, немедленно бросается им навстречу. Ветер доносит хриплый голос Тины, которая говорит Guido:

— Что это ты снимаешь?.. Научно-фантастический фильм?..

И поскольку Guido ей не отвечает и молча идет дальше, она обращается к безмолвному Д'Андреа:

— Фотоаппарат у тебя?.. Давай снимай.

А потом спрашивает Луизу:

— Что это задумал твой муженек?.. У него в картине будут и марсиане?..

Луиза, держась все более напряженно, отвечает:

— Нашла у кого спрашивать... Мне-то откуда знать... Я ведь всегда все узнаю последняя...

Guido оборачивается и смотрит на нее; он тоже все больше нервничает и держится все напряженнее. Обернувшись, он замечает, что Д'Андреа, подчиняясь команде Тины, поднимает висящий у него на груди фотоаппарат и готовится снимать.

Guido сразу же с нескрываемым раздражением, довольно резко говорит:

— Нет, пожалуйста, не надо... Никаких фотографий... Эй, Тина, ты опять за свое? Хочешь вывести меня из себя?..

*Тина:* А почему нельзя?.. Подумаешь, парочку фото для моего журнала. Ничего страшного...

Продюсер, разговаривавший со старшим мастером и Бруно, на лету поняв, в чем дело, моментально оборачивается и с угрожающим видом говорит:

— Вы что, шутите?.. Ведь это и наша рекламная находка. До двадцатого никто не должен ничего знать... Потом снимайте сколько душе угодно...

Паче доволен, его так и распирает от радостного возбуждения и энтузиазма. Он вновь обращается к старшему мастеру:

— Значит, двадцатого. Вы управитесь?.. Смотрите, чтобы к двадцатому все было готово...

Потом обращается к остальным:

— Можно подняться... Поднимайтесь, поднимайтесь...

Между тем Луиза говорит вполголоса Гуидо:

— Как ты себя ведешь!.. Что с тобой?

Гуидо все тем же тоном, даже еще чуть агрессивнее, отвечает:

— На кой черт ты ее сюда привезла!.. Зачем тебе нужно таскать за собой всю эту королевскую свиту!..

Луиза, не отвечая, проходит вперед. Идущая следом ее сестра Микела вполголоса, спокойно, подчеркнуто презрительным и враждебным тоном говорит:

— Подумать только,—и мне может попасться такой муж, как ты!..

Гуидо глядит на нее несколько ошарашенно, машинально шарит в кармане, ища сигареты, и, сделав несколько шагов, оказывается лицом к лицу с Энрико. Гуидо с любопытством глядит на него и спрашивает, хотя ясно, что это только предлог:

— У вас найдется сигарета?

Молодой человек с готовностью протягивает Гуидо пачку сигарет, но не может скрыть испытываемой им неловкости и своего к нему юношеского недоверия.

*Гуидо:* Благодарю вас... Вы ведь архитектор, не правда ли?

*Энрико:* Да... То есть в октябре буду защищать диплом...

*Гуидо:* Вы уже где-нибудь работаете?..

*Энрико:* Да... В конторе инженера Ренци... Но сейчас пришлось взять отпуск, чтобы подготовиться к экзаменам...

*Гуидо:* Вас интересует кино?..

*Энрико:* Да... Я часто хожу в кино... Но просто так, как зритель... Я не слишком-то разбираюсь...

В последней фразе явственно звучит чуть враждебная полемическая нотка. Гуидо прикуривает сигарету от протянутой ему Энрико зажигалки и, поблагодарив, отворачивается от него.

*Гуидо:* Спасибо...

Оказавшись перед Росселлой, спрашивает ее:

— Как зовут этого парня?.. Вечно забываю его имя...

155

*Росселла:* Энрико...

*Guido:* Ах да... Он что, влюблен в Луизу?

*Росселла:* Конечно. Об этом все знают... Он так молод, не умеет этого скрыть...

И со сдержанной улыбкой продолжает:

— Так что это за штука?... Можешь мне объяснить или нет?

С ней Guido чувствует себя более свободно, говорит с симпатией и непосредственностью. Улыбаясь, отвечает:

— Это не пригодится... Потому что я все равно не буду снимать эту сцену... Я ее вырежу...

Росселла ошеломленно на него смотрит и говорит скорее с огорчением, чем с упреком:

— Но ведь полетят на ветер миллионы!..

Guido пожимает плечами и удаляется. Лицо его искажает горькая гримаса.

Паче, который уже поднялся на самый верх сооружения, убежденно и увлеченно рассказывает собравшимся о фильме:

— ...Целая толпа... Остатки человечества... которые покидают Землю... с епископами, священниками, может быть, даже папой римским... Ищут спасения на другой планете, может быть, после уж не знаю чего... Например, после атомной катастрофы... Здесь, на берегу... будет массовка—тысяча с лишним статистов... Длинная, нескончаемая процессия... Когда он мне это сказал, меня мороз по коже подрал... Потрясающе... Нечто никогда не виданное... Правда, Карини?

Словно витая мыслями где-то далеко, Карини, ни на кого не глядя, уклончиво отвечает:

— Свои впечатления я уже высказал Guido... Он знает, что я об этом думаю...

Вполголоса, будто сообщая секрет, Паче, указывая на поднимающегося по лестнице Guido, продолжает:

— Он им всем покажет... Настоящий гений... Конечно, чуточку сумасшедший!.. Однако при таком ветре... выдержат ли опоры?.. На сколько метров вы их заложили?

*Мастер:* На три метра... Вполне достаточно...

*Бруно:* Это еще неизвестно... Я же тебе сказал: не меньше, чем на четыре... Если ветер усилится, все это рухнет...

*Мастер:* Не рухнет, не рухнет...

*Бруно:* Это еще неизвестно... А вдруг рухнет?..

*Мастер:* Не рухнет... Глубже трех метров никогда не закладывали, даже для «Бен-Гура»...

Паче встревоженно смотрит то на одного, то на другого.

*Паче:* Высота башни десять метров над поверхностью... Понимаешь?.. Десять метров...

*Тина:* А ракета?.. Где же ракета?..

Паче вновь впадает в раж и с жаром поясняет:

— Нет-нет... Ракеты тут нет... Тогда бы мы совсем разори-

156 лись... Обойдемся маленькой моделью... Ее установят там внизу, на берегу... макет на стекле... И будут снимать в перспективе... Потрясающий эффект... Полное впечатление...

Обращается к Гуидо, который, присоединяясь к остальным, поднимается на верхнюю площадку:

— В скольких метрах вы установите модель?

Гуидо, продолжая карабкаться вверх, отвечает:

— В пяти-шести...

Тем временем на верхней площадке появляются Луиза, Энрико и Микела. Гуидо вырастает позади них и оказывается рядом с Луизой. Оба чувствуют себя очень неловко.

Наконец, после напряженной паузы, Гуидо говорит:

— Укутайся получше... Не стой здесь... Чувствуешь, какой ветер?.. Не то потом опять разболеешься...

Луиза, не отвечая, плотнее запахивает пальто на груди, но остается на площадке, продолжая смотреть на озеро и пляж, над которыми далеко внизу гуляет ветер. Остальные чуть отходят в сторону; Гуидо более агрессивным тоном, не в силах скрыть свое внутреннее беспокойство, продолжает:

— Да что с тобой?.. Ты себя плохо чувствуешь?

*Луиза:* Я?.. Это, скорее, ты... Я приехала, потому что ты сам сказал, чтобы я приезжала... Если я тебя так раздражаю, зачем же ты велел мне приехать?..

И, не дожидаясь ответа, Луиза отходит. Гуидо оказывается рядом с Росселлой, которая смотрит на него с серьезным видом. Она негромко говорит ему:

— Луиза была в таком хорошем настроении... Радовалась, что едет... А потом, приехав сюда, уж не знаю почему... Должно быть, что-то увидела... Наверно, ты знаешь, в чем дело...

Гуидо отрицательно качает головой, но не слишком уверенно.

*Гуидо:* Откуда я-то могу знать!.. Она вечно такая... Словно учительница... Она тебе что-нибудь говорила? О том, что кого-то встретила?.. Кого?..

*Росселла:* Нет, она мне ничего не говорила...

Гуидо облокачивается на перила площадки рядом с Росселлой и с горечью пополам со страстной жадной освобождения, но в то же время чуть играя, говорит:

— Подумай, вот была бы красота... Если бы этот космический корабль был настоящий... Улететь, сразу от всего избавиться... Какое освобождение... Какое замечательное приключение...

*Росселла:* Ты бы умудрился везде, где бы ни очутился, испортить жизнь и себе, и другим— вот в чем все дело. Попасть в неизведанные миры есть куда лучшие средства. Почему бы тебе не попробовать?

Гуидо глядит на нее с интересом и любопытством, словно замороженный.



*Гuido:* Слушай, попроси-ка для меня совета у тех сил, 157  
которые тобой руководят. Я серьезно говорю...

Росселла, чтобы скрыть неловкость, улыбается — сердечно, но чуть иронически.

*Росселла:* В этих вещах ты как ребенок... Ты просто любопытствуешь...

*Гuido:* Но для Луизы ты просишь...

Потом, без всякого перехода, продолжает:

— А когда она тебе рассказывает обо мне, что она говорит? Какие у нее намерения? Что она собирается делать?

*Росселла:* Один день говорит одно, другой день — другое. Бедняжка... Если бы она сама знала, чего хочет... Увы, ей хотелось бы только одного: чтобы ты изменился и вел себя по-другому... Сейчас трудный момент...

*Гuido:* Что ей от меня надо?.. Почему она не хочет принимать меня таким, каков я есть?..

*Росселла:* Потому что она тебя любит...

Следует пауза: Гuido глядит на нее с глубокой симпатией. И спрашивает:

— Ну а как ты? Когда выйдешь замуж?

Росселла непринужденно и бесхитростно улыбается.

*Росселла:* А мама?.. Куда я ее дену?..

*Гuido:* Но ты в кого-нибудь влюблена? В кого?

*Росселла:* Ни в кого...

Тон Гuido становится еще серьезнее, в его голосе звучат нотки чуть ли не тоскливого отчаяния:

— Послушай, Росселла, я говорю без всяких шуток... Почему ты не хочешь спросить у них совета для меня...

*Росселла:* О чем же?..

*Гuido:* Да об этом фильме... Должен я его ставить или нет... Про Луизу...

Росселлой овладевает глубокое замешательство, в ее взгляде появляется какое-то странное выражение, будто он устремлен куда-то далеко-далеко.

*Росселла:* Когда это со мной случается... Причем сама я не пытаюсь это вызвать... Меня охватывает страх... Знаешь, это очень опасно, с каждым разом я боюсь все сильнее... Год назад мне сделалось так плохо...

Она поворачивается к Гuido, который слушает ее как завороченный, глаза ее потемнели и стали словно незрячими; какое-то мгновение она пристально смотрит на него и тоном, которому старается придать естественность, произносит:

— А кроме того, зачем тебе это надо?.. Ты сам должен все решить... Это трудный момент... Это влияние твоего астрального тела, оно сейчас болеет... Ты должен решать сам...

Под ними, на песчаном берегу, многие уже вернулись и сели в машины. Почти совсем стемнело. В одной из машин кто-то, торопя их, непрерывно сигналил.

### Наплыв

#### КОМНАТА. ПОСТЕЛЬ. ГОСТИНИЦА. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Guido и Луиза лежат рядом в постели. Они не спят, лежат с открытыми глазами. Молчание и напряженная атмосфера становятся с каждой минутой все невыносимее. Внезапно Луиза раздражается саркастическим смехом, вызывающим и горьким. Guido с не меньшей агрессивностью спрашивает:

— В чем дело?

*Луиза:* Ни в чем. Если бы ты только на себя посмотрел!..

И снова смеется таким же смехом. И Guido прежним тоном настойчиво спрашивает:

— Чего ты хохочешь?

*Луиза:* Я думаю, что никогда не смогла бы тебе изменить уже из-за одного того, что это так смешно: все время бояться попасться, прятаться, лгать. Смешно и утомительно, но, как видно, тебе это совсем не в тягость.

*Guido:* Да что я такое сделал? Послушай, Луиза, я хочу спать, не морочь мне голову этими разговорами...

Он поворачивается к ней спиной; Луиза отвечает:

— Ну и спи себе. Спокойной ночи.

Но Guido сразу же резко вновь поворачивается к ней и продолжает:

— Что я такое сделал? Нет, ты должна мне сказать, что я сделал...

*Луиза:* Ты сам прекрасно знаешь. Хотела бы я знать, неужели все мужчины такие, как ты... Я просто не могу в это поверить...

*Guido:* Мы же были вместе с тобой весь вечер, я ничего не сделал, ничего не сказал... Но, что бы я ни делал, что бы ни говорил, тебе вечно кажется, что я тебе изменяю.

Луиза снова смеется, еще более горько и едко.

*Луиза:* Если бы ты только мог сам на себя посмотреть!

#### КАФЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Guido с Луизой сидят за столиком переполненного кафе.

У обоих натянутое выражение лица, говорят они вполголоса, чувствуется, что через силу; напряжение все возрастает, становится невыносимым.

Маленький оркестрик играет вальс.

*Guido:* Ну так скажи мне раз и навсегда, что я должен делать, чтобы ты жила спокойно. Каким я должен быть, по твоему мнению. Скажи мне.

*Луиза:* Человеком, который понапрасну не клянется десять раз на дню, каждую минуту. Хватило бы одного этого. Ты же не способен выполнить даже это. От тебя никогда не услышишь слова правды, ни одного-единственного раза. Даже в мелочах, даже когда тебе ничего не стоило бы сказать правду. Но ты лжешь, как дышишь, никогда не знаешь, что у тебя в мыслях, что ты задумал, кто ты такой, ты врешь даже тогда, когда говоришь правду. Как можно жить с таким человеком, как ты, ведь так недолго и помешаться...

Взгляд Луизы, в котором застыли твердая решимость и отчаяние, устремлен на столик вдалеке — туда, где, как всегда с невозмутимым видом, сидит Карла. Она лишь слегка обеспокоена присутствием Луизы и тоном разговора — его нетрудно угадать и на расстоянии. Она с аппетитом невозмутимо поглощает огромную порцию мороженого, упрямо уставившись в другую сторону.

*Guido:* Да я даже не знал, что она здесь. Клянусь тебе, что я увидел ее только сейчас... Здесь такое множество народу, почему бы не приехать и ей? Разве я могу ей запретить? При чем тут я?

*Луиза:* Нет, вы только поглядите на нее... Ты мне клялся памятью своей матери, что между вами все кончено... Нет, вы только поглядите на нее, на эту шлюху, она снова тут как тут, я ее встретила сразу же, только сошла с поезда. Так зачем же ты тогда звонил мне, чтобы я приехала? Что тебе от меня надо? Почему ты не хочешь оставить меня в покое?

*Guido:* Я не знал, что она здесь. Я не знал, понимаешь? Я не буду клясться, ты ведь все равно считаешь, что мои клятвы всегда лживы, но повторяю: я не знал. Ну что плохого в том, что эта несчастная сидит вон там? Так, значит, вот из-за чего ты меня мучаешь со вчерашнего вечера?! Могла бы сразу сказать, разве не так? Чем она тебе мешает, эта несчастная?

У Луизы даже перехватывает горло от тоски и отчаяния.

*Луиза:* Вот именно это и сводит меня с ума. Ты говоришь так, будто говоришь правду, как честный человек, а на самом деле — нет, я прекрасно знаю, что ты лжешь, что ты нечестен. Ты — подлец, честность для тебя пустой звук, словно на свете вообще нет честных людей...

Guido пристально смотрит на жену, настолько пристально, что перестает слышать и понимать слова, которые она произносит. Голос ее сливается с музыкой оркестрика, и музыка заглушает его. Guido вновь бросает взгляд на Карлу, которая, глядя в другую сторону, продолжает не спеша есть свое мороженое. Потом переводит взгляд на Луизу...

И вот поведение Луизы совершенно меняется: улыбающаяся и умиротворенная, она что-то говорит ему, но Guido не сразу схватывает, что именно. Постепенно ее слова начинают звучать отчетливее и доходят до него.

160 *Луиза:* Разве ты не видишь, что она, бедняжка, сидит одна-одинешенька? Почему ты не пригласишь ее за наш столик?

И, говоря это, Луиза машет Карле, улыбается, словно приглашая ее пересесть к ним, а Карла в свою очередь поворачивается в их сторону и, улыбаясь, смотрит на столик, за которым сидят Гуидо с женой. Так как Луиза вновь жестом приглашает ее, Карла встает, делает несколько шагов, потом возвращается назад за своим мороженым, с которым еще не покончила, и с блюдечком в руках подходит к столу Гуидо.

Луиза встает и радостно, приветливо говорит:

— Идите сюда... Присаживайтесь... Как поживаете, синьора? Вы тоже приехали полечиться?

Карла улыбается, указывая на Гуидо.

*Карла:* Ах нет... Я приехала потому, что здесь он... Я тут уже целую неделю... А вы как поживаете? Вы прекрасно выглядите... Вы ведь приехали вчера вечером? Ну да, мне же это сказал ваш муж... Он всегда мне так много о вас рассказывает...

*Луиза:* Правда, здесь очень мило?... Вам тут нравится, синьора?..

*Карла:* Знаете, что я вам скажу? В сущности, это не такое уж шикарное место, как... я думала. Я захватила с собой... не так уж много... Но все же кое-какие туалеты, а оказалось... что это тут ни к чему...

*Луиза:* Но ваш костюмчик из набивной ткани очень изящен.

*Карла:* Ах, не говорите!.. Я увидела что-то в таком роде в «Воге». Сколько мне пришлось побегать, пока я нашла эту материю!.. Я была просто в отчаянии... Но знаете, уж если Карла вобьет себе что-нибудь в голову...

В то время как женщины весело и оживленно болтают, словно старые подруги, Гуидо с блаженной улыбкой на устах глядит на них и слушает их разговор, все более и более отстраняясь... И вот их голоса снова сливаются с музыкой, становятся все глуше и окончательно замирают в отдалении.

## ФЛАМАНДСКАЯ ФЕРМА. НАТУРА. ДЕНЬ

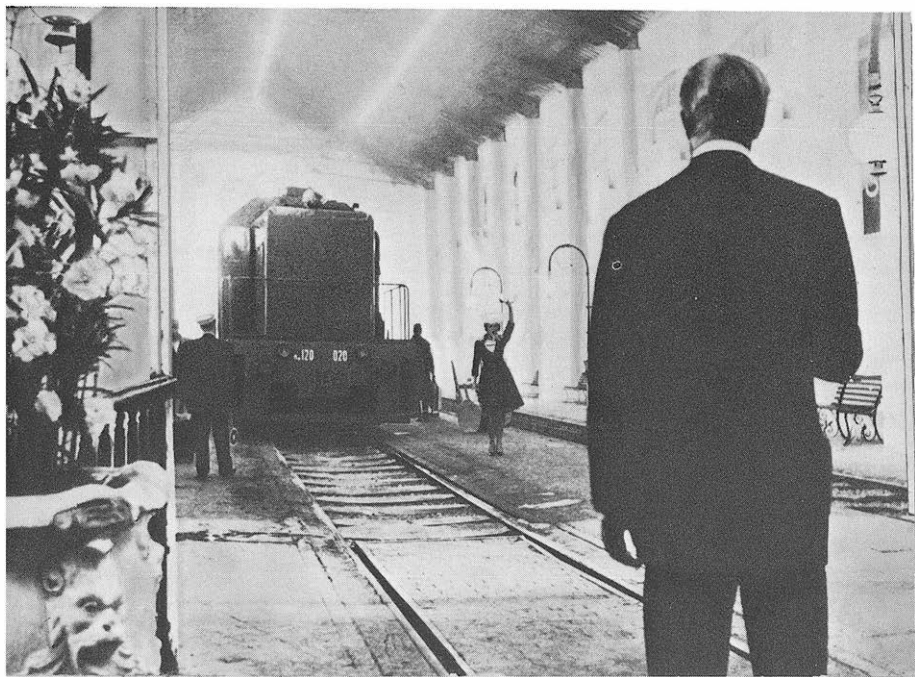
Фантазия Гуидо рисует большой крестьянский дом, вроде тех, что изображены на полотнах фламандцев. Это обширное, добротное, гостеприимно выглядящее строение с множеством труб, над которыми поднимается дым; снег, лежащий вокруг дома и покрывающий его крышу, придает этому жилищу еще более уютный и манящий вид.

Гуидо подъезжает к дому на санях, запряженных парой лошадей; на нем меховая шуба и меховая шапка, в руках длинный хлыст.

Он вылезает из саней и вынимает из них бесконечное множество больших и маленьких свертков, перевязанных разно-







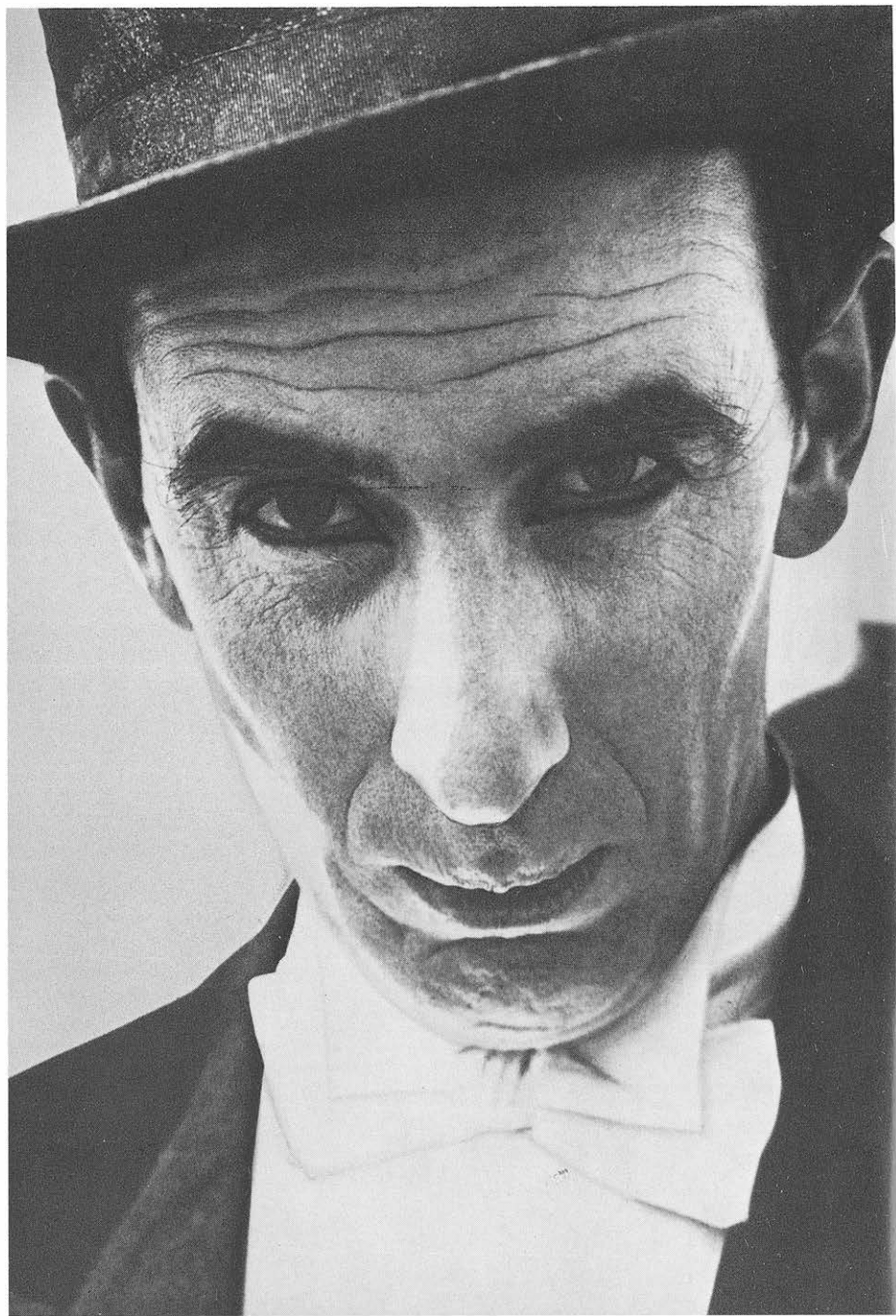


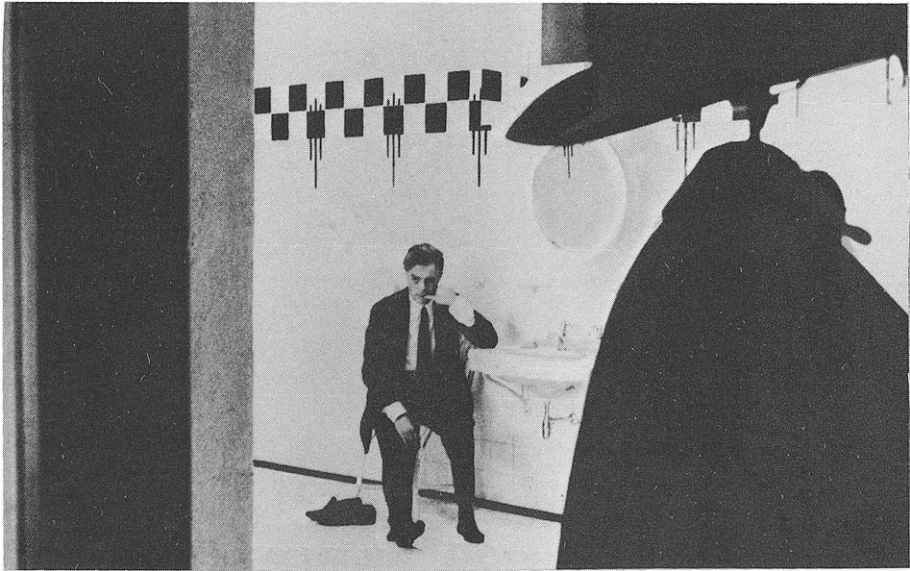




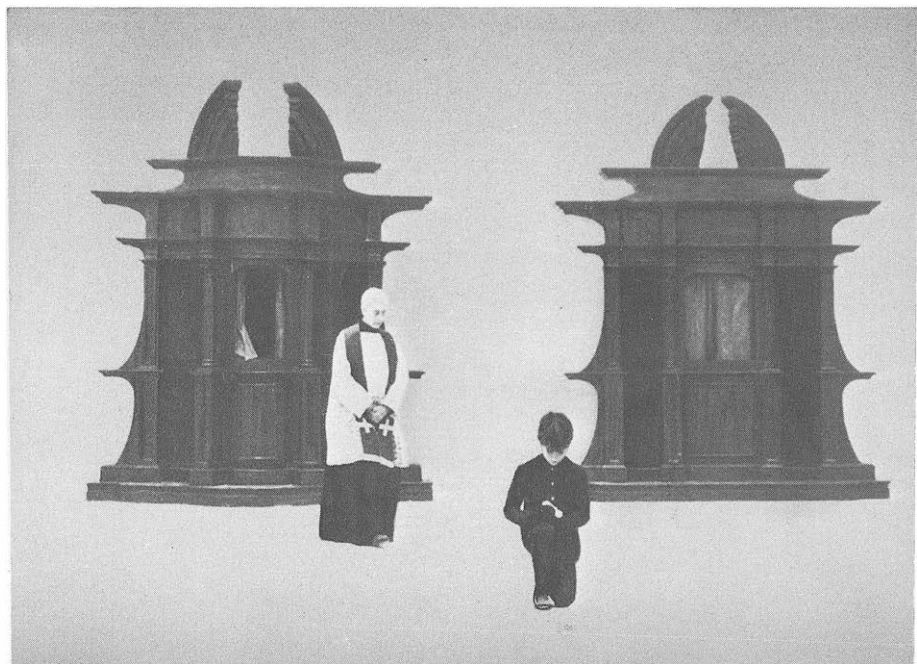
8½

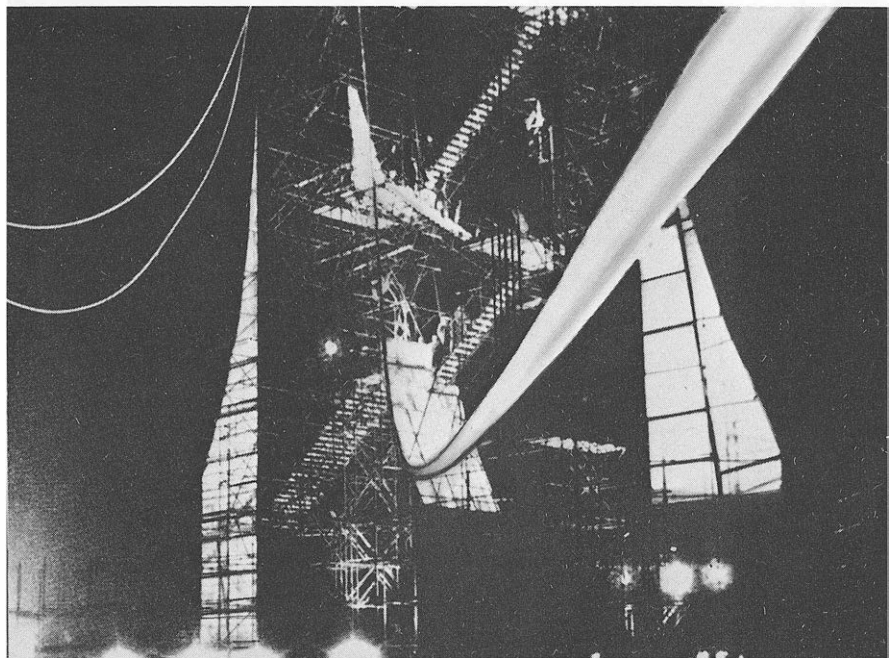
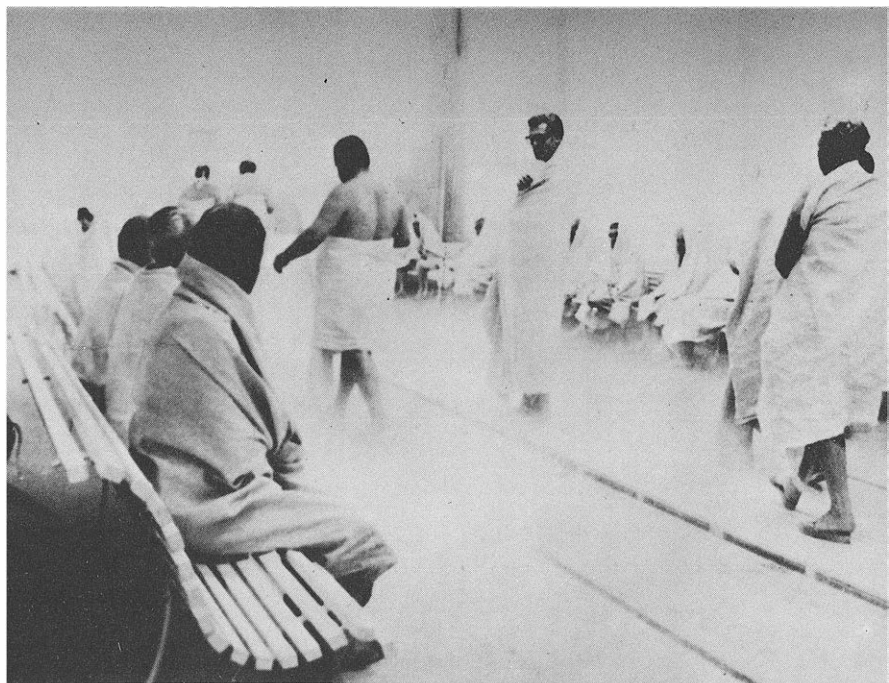
Феллини о Феллини









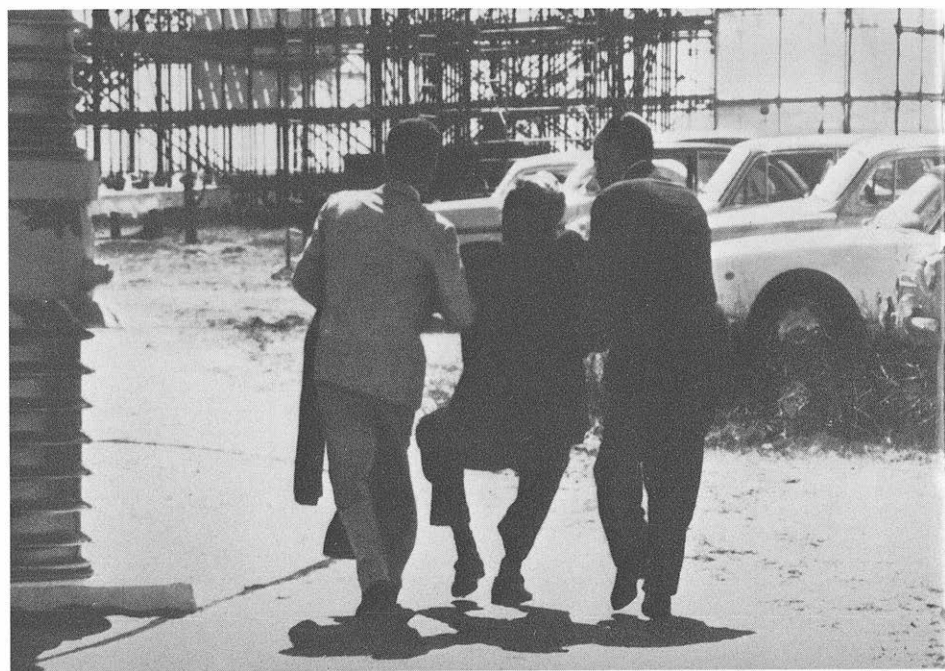
















цветными лентами; с огромной охапкой этих пакетов в руках он направляется к входной двери. 161

Изнутри дома доносится женское пение.

### ФЛАМАНДСКАЯ ФЕРМА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Гуидо входит и оказывается в огромной кухне — нереальной, сказочно красивой, похожей на декорацию XVI века; очень высокий потолок поддерживают гигантские балки, и в глубине, под каменной аркой, виднеется деревянная лестница с несколькими площадками; в очаге, под высоким колпаком, пылает яркий огонь.

В кухне одни женщины, шесть-семь молодых женщин, и царит атмосфера веселого оживления — все громко болтают, звучат смех, шутки, песни. Одна из женщин хлопочет у очага, готовя обед, на ней изящнейший фартучек, под которым лишь трусики и лифчик, и когда она поворачивается, видны голая спина, бока и ноги. Другая, в нарядной ночной пижаме, прозрачной, почти из одних кружев, накрывает длинный стол темного дерева.

Девушка, затаенная в черное трико, выполняет акробатические упражнения на свисающей с потолка трапедии. Совсем юная балерина, в балетной юбочке, на пуантах, делает пируэты, высоко задирая ноги.

Другая, в очень нарядном вечернем платье, сидит развалившись в кресле.

Из вертящейся двери появляется девушка, одетая как молоденькая крестьянка, с плетеной корзинкой, полной фруктов. На возвышении, почти в самой середине кухни, сидит Луиза.

Она одета как для прогулки — весьма элегантно, немного в стиле прошлого века. Перед ней прялка, и она прядет, а другая, тоже очень изящная, дама, сидящая немного ниже, вышивает на пяльцах.

Гуидо с охапкой свертков в руках, войдя, останавливается и некоторое время глядит на женщин, потом ликующим голосом их окликает:

— Здравствуйте, мои дорогие!.. А вот и я!..

Луиза радостно вскакивает и, желая привлечь внимание остальных, материнским и веселым тоном, словно учительница к школьницам, громко обращается к ним:

— Девушки, он пришел!.. Гуидо пришел!..

Потом она бросается ему навстречу и обнимает, в то время как остальные со смехом и радостными возгласами окружают их, и каждая из женщин чмокает Гуидо. Гуидо здороваются со всеми ними по очереди, раздавая подарки, как маленьким девочкам.

*Гуидо:* Здравствуй, Луиза!.. Привет, Кларетта! Это тебе... Ах нет, тебе другой пакет. Этот для Адрианы... Здравствуй, Адриана... Франсуаза, это для тебя... Одну минуточку... Тут надписано имя... Проверь-ка... Да, правильно, Мареза... вот твой подарок... Привет, Рита... А где Карла?.. Нет, это для Луизы...

162 Женщины получают подарки, каждая разворачивает свой сверток с веселыми, радостными возгласами и восклицаниями.

*Женщины:* Потрясающе!.. О любовь моя!.. Как раз под цвет моего пальто!.. Спасибо, мое сокровище!.. А ты что получила?.. Дай-ка посмотреть... А погляди, что мне... Какая прелесть!.. Нет, это мое!.. А что мне?.. Дорогой мой, ты просто сокровище!.. Ты моя радость!..

Внезапно появляется и присоединяется к остальным, приблизившись стремительной танцующей походкой, Анна, ведя за руку своих детей. Гуидо ласково и покровительственно встречает это семейство с распростертыми объятиями и также вручает всем подарки.

*Гуидо:* Привет, Анна!.. Идите, идите сюда... Смелее, девочки, это для вас... А где же Карла?..

И с этими словами распахивает дверь, из-за которой доносится женское пение.

Посередине большой, богато обставленной комнаты, сплошь в коврах и занавесях, красуется огромная четырехспальная постель, на которой, вся в белых перьях, похожая на огромного лебедя, возлежит Карла. Она поет и одновременно ест мороженое. Гуидо здоровается с ней:

— Привет, Карла!..

Луиза веселым и радостным тоном громко говорит ей:

— Вставай скорее, Карла!.. Разве ты не видишь, что пришел Гуидо?..

Карла слезает с постели и шествует к двери, причем перья на ее одеянии колышутся.

*Карла:* Привет, мое сокровище!..

Тем временем Луиза при помощи двух других женщин стаскивает с Гуидо шубу, а он ласково обнимает ее за талию и подносит большой сверток — последний.

*Гуидо:* А это для тебя... самый большой... Для моей женушки...

Луиза, растроганная и обрадованная, его обнимает.

*Луиза:* Ах, Гуидо... Какой ты добрый!..

Гуидо спрашивает:

— У вас все в порядке?.. Все хорошо?

Одна из женщин, Мареза, подходит к нему с услужливым видом и, протягивая пачку листов, говорит:

— Вот... Я все перепечатала!.. Мне так понравилось...

*Луиза:* Ах, Гуидо, в самом деле... Ты никогда еще не писал ничего лучше этого!..

Вокруг, выражая одобрение, звучит хор восторженных голосов:

— Замечательно!.. Поразительно!

163  
Гуидо между тем направляется к двери ванной, открывает ее и снисходительно отвечает:

— Да нет, нет, что вы... Так, ничего особенного...

Приоткрыв дверь, в приятном удивлении застывает на пороге,

...так как видит перед собой стоящую во весь рост в ванне, по икры в воде, словно она у берега моря, потрясающую девушку восточного типа в коротенькой юбочке и с гирляндой цветов на нагом золотистом теле.

*Гуидо:* А это кто такая?

*Луиза:* Новенькая. Я привела ее к нам сегодня утром. Правда, хорошенькая? Я сразу же подумала, что тебе она, наверное, понравится...

Потом, обращаясь к девушке, говорит ласково-поучительным тоном:

— Это Гуидо...

Гуидо подходит к нежно улыбающейся девушке и, глядя ее по щечке, спрашивает:

— Как тебя зовут?..

Девушка, улыбаясь еще нежнее, отвечает с экзотическим акцентом:

— Моана...

*Луиза:* Ну, поцелуй же...

Моана вытягивает шею и чмокает Гуидо, который отвечает на ее поцелуй, а потом принимается мыть руки в окружении трех или четырех прислуживающих женщин, в том числе и вышедшей из ванны Моаны. Одна протягивает ему мыло, другая — щеточку, третья — полотенце, а четвертая вытирает ему руки. Одновременно они разговаривают с Гуидо.

*Луиза:* Слушай, Гуидо, я просто не знаю, что делать с Кики...

Остальные вторят ей хором:

— Да, да... С ней что-то творится... Это невозможно...

*Гуидо:* Да, действительно... А где Кики, я ведь ее не видел?

*Луиза:* Конечно, ты ее и не мог видеть. Я ее наказала... Но ничто не помогает, ведь эта женщина — немка... Грубит, ни с кем не считается...

*Женщины:* Никого не уважает... Вечно дерзит...

Гуидо, продолжая вытирать руки, направляется к маленькой дверке в сопровождении Луизы и остальных женщин.

*Луиза:* Ты знаешь, я стараюсь проявлять терпение, но всему есть предел!.. Ты должен поговорить с ней... Дело в том, что она ревнует...

*Женщины:* Да, да, она ревнует!..

*Луиза:* Если она не прекратит себя так вести, придется ее попросить нас оставить... А мне бы этого вовсе не хотелось.

164      Guido делает жест, означающий: «Теперь ею займусь я, предоставьте это мне», и, продолжая вытирать руки, распакивает дверку и входит.

Внутри кладовки, на ступеньке деревянной лестницы, словно на насесте, пристроилась Кики — субретка, весь наряд которой сделан из каких-то блесток; на голове у нее цветной султан, глубокий разрез на юбке высоко открывает ноги. Она сидит нахмурившись, опершись подбородком на сжатый кулачок.

*Guido:* В чем дело, Кики?.. Что случилось?

Кики пожимает плечами и не отвечает, хмурясь еще больше и готовая вот-вот разреветься, словно большая толстая девочка.

*Guido:* Нет, нет, Кики... Так не годится... Никуда не годится... Почему ты грубишь Луизе?.. На тебя, знаешь ли, все жалуются... Нельзя быть такой ревнивой... Это нехорошо... Ты ведь знаешь, что я тебя тоже люблю?.. Ты навсегда останешься первой субреткой в моей жизни...

Хныча и путая итальянские, французские и немецкие слова, Кики отвечает жалобным и вместе с тем вызывающим тоном:

— Я ничего не сделала, мой дорогой... Это виноват голос... Я просто говорю так... Мой голос производит то, что я вовсе не думаю... Луиза ко мне плохо относится... Ах... Ах... Я не ревнива... А кроме того, черт возьми, я вообще могу уйти, если они не хотят, чтобы я тут жила...

Строго и ласково Guido продолжает:

— Ну хватит, перестань!.. Хватит!.. Вставай и иди за стол!.. Спускайся, суп уже готов... Подойди, поцелуй меня... И Луизу тоже...

Кики, неожиданно улыбнувшись сквозь слезы, выпрямляется на лестнице, поднимает вверх руки, словно в финале ревью, и нараспев восклицает по-немецки и по-итальянски:

— О любовь моя, любовь моя!

Потом, в то время, когда неизвестно откуда доносится музыка финала ревью, повторяющая припев песенки, Кики, продолжая петь, спускается по ступенькам.

*Кики:* Моя любовь!.. Моя любовь!..

Guido возвращается в кухню и весело командует:

— За стол!.. Живее за стол!..

Все женщины, смеясь и оживленно переговариваясь, радостно занимают места за очень длинным столом; пожилая толстуха, в которой Guido узнает Сарагину, вымытую и одетую кухаркой, приносит огромную суповую кастрюлю. Guido сидит между Луизой и Карлой.

У всех тарелки наполнены дымящимся супом; прежде чем приступить к трапезе, Guido на мгновение умолкает и сосредоточивается. Торжественным и взволнованным голосом, как персонаж из американского фильма, он говорит:

— Спасибо вам всем... Да, счастье состоит в том, чтобы



иметь возможность говорить правду, никого при этом не заставляя страдать... Приятного вам аппетита!

В ответ раздается хор веселых голосов. Все приступают к обеду, но постепенно жадное чавканье женщин, поглощающих суп, становится все громче, неприятнее, в нем появляется что-то свирепое, звериное. Гуидо становится не по себе, он чувствует, что атмосфера вокруг угрожающе накаляется. И в самом деле, внезапно на краю стола вспыхивает ссора между двумя женщинами—они схватываются словно кошки. Осыпая друг друга бранью, они царапаются, вопят:

— Идиотка!.. Стерва!.. Он мой!.. Ах!.. Шлюха!.. Ой, ой!..

Гуидо, хватив кулаком по столу, во всю глотку кричит им:

— Эй вы!.. Черт возьми!..

На мгновение все замолкают, наступает тягостная тишина, как затишье перед бурей, вокруг Гуидо раздается лишь приглушенный шепот и свистящее дыхание, все женщины смотрят на него мрачно, напряженно, с угрозой, словно готовые наброситься дикие звери. Гуидо медленно поднимается из-за стола, столь же медленно отступает на пару шагов, сдерживая женщин силой своего взгляда, как укротитель хищников...

#### КЛЕТКА ДЛЯ ХИЩНИКОВ НА ЦИРКОВОЙ АРЕНЕ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

И вот Гуидо, в венгерке с брандебурами, обтягивающих ноги лосинах и высоких сапогах, в центре большой железной клетки, установленной на цирковой арене. На него направлены лучи софитов, а ряды зрителей тонут в почти полной темноте; во мраке лишь угадывается тяжелое, напряженное дыхание публики. У Гуидо в руках длинный хлыст и палки, при помощи которых он держит на расстоянии превратившихся в тигриц женщин и заставляет их прыгать сквозь обруч.

Вокруг него все дышит угрозой и опасностью, атмосфера ненависти и жажды мщения; женщины-тигрицы то и дело бросаются на него, некоторым удается куснуть его за икры или оторвать ногтями шнуры и позументы с куртки; Гуидо защищается ударами хлыста, делает пируэты, то наступая, то пятясь, отгоняя хищниц к проходу, ведущему во внешние клетки.

*Гуидо:* Гопля!.. Гоп!.. Карла!.. Гоп, гоп, Кики!.. Гопля!.. Мареца!.. Гопля!..

Постепенно, одна за другой, женщины-тигрицы, рыча и шумно дыша, до последнего мгновения замахиваясь лапами, уходят по узкому проходу. Две последние—это Карла и Сарагина, и у обеих очень толстые бока—втискиваются почти одновременно и чуть не застревают; толкая друг друга и тяжело дыша, они пытаются высвободиться. Наконец, подгоняемые ударами хлыста, они протискиваются и друг за дружкой исчезают в проходе.

Раздается гром аплодисментов и раскатистый звук фанфар, исполняющих марш. Гуидо, с трудом переводя дыхание и

166 изрядно помятый, раскланивается, и все погружается в темноту...

### КЕЛЬЯ И КОРИДОР В МОНАСТЫРЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Теперь Гуидо окружают тишина и полумрак в белой, голой монастырской келье. Осторожно Гуидо подходит к двери и с порога произносит спокойным, ласковым, нежным голосом:

— Спокойной ночи, мои дорогие. Спокойной вам всем ночи.

Из множества выходящих в длинный-предлинный коридор дверей в ответ звучат тихие, очень нежные пожелания:

— Спокойной ночи, Гуидо... Спокойной ночи...

— Спокойной ночи...

— Спокойной ночи...

Гуидо прощально машет рукой в сторону дверей, и все они почти одновременно захлопываются. Он возвращается в свою келью, тоже закрывая за собой дверь, и, когда остается один, его охватывает чувство огромного радостного облегчения. Он вытягивается на узкой кровати, сложив руки на груди, и остается в таком положении, в полудреме устремив взгляд в успокаивающий, мягкий полумрак кельи.

Но вдруг до его слуха доносится приглушенный плач—горестный, разрывающий сердце... Гуидо, сильно встревоженный, прислушивается, потом встает, открывает дверь, выглядывает в коридор.

Почти полностью погруженный в темноту, коридор кажется бесконечным; все двери закрыты, никого не видно. Но этот, такой горький, плач доносится из самой глубины коридора.

С чувством возрастающей тоски и тревоги Гуидо осторожно идет в темноте по пустынному бесконечному коридору туда, откуда доносится плач...

Он идет на звук этого плача... И вдруг останавливается у деревянной решетчатой загородки, заглядывает за нее и видит Луизу, которая, прислонившись к стене, заливается слезами.

На лице Гуидо отображается глубочайшее огорчение, мучительные угрызения совести, и он даже не решается к ней подойти. Продолжая приглушенно всхлипывать и тяжело вздыхать, Луиза говорит:

— За что такой позор?.. Такое унижение... За что, Гуидо? Почему я из-за тебя должна так жить?.. Ведь я твоя жена... Ты мой муж...

Теперь и по лицу Гуидо текут горькие слезы—слезы раскаяния, душевных мук, тоскливого отчаяния... Он продолжает, словно любуясь и гордясь ею, смотреть на жену...

### ЦЕРКОВЬ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Перед нами его жена, моложе, чем сейчас, на пятнадцать лет. Она, вся в белом, стоит рядом с Гуидо перед церковным алтарем.

Голос священника произносит:

— Брак налагает обязательство взаимной верности... Муж обязан заботиться о содержании жены, должен ее защищать, любить и уважать...

Луиза и Гуидо обмениваются взволнованным, нежнейшим взглядом, а голос священника продолжает:

— Хочешь ли ты взять в законные жены присутствующую здесь...

Глубоко растроганный Гуидо глядит на Луизу и отвечает:

— Да...

И в то время, как голос священника затихает и сливается со звуками органа, взгляд Гуидо остается прикован к образу Луизы — юной, взволнованной, влюбленной, полной надежд, в белом подвенечном наряде...

## КУРОРТНОЕ КАФЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Оркестрик в кафе играет мазурку.

Гуидо и Луиза сидят рядом за столиком. Нависло тяжелое, напряженное молчание.

Столик, за которым сидела Карла, пуст.

Луиза очень возбуждена; очевидно, только что окончился между ними горький, неприятный разговор, у Луизы на глазах еще стоят слезы, и она избегает смотреть на Гуидо. Гуидо сильно взволнован; он не говорит ни слова, на сердце у него тоскливо и тяжело.

Вдруг Луиза резко встает и молча направляется к выходу.

Гуидо, после некоторого колебания, тоже поднимается из-за столика и очень медленно следует за ней.

## УЛИЦЫ КЬЯНЧАНО. НАТУРА. ВЕЧЕР

Гуидо не спеша прогуливается по улицам городка. Как и на всех курортах и в местах отдыха, тут тоже имеется своя главная улица, полная притягательной силы: витрины магазинов, неоновые вывески, торговые павильоны, различные лавки и лавчонки. В одной из витрин выставлен огромный аквариум. В нем плавают женщины в ластах и масках с трубкой. Это реклама крупной американской фирмы купальных костюмов. Перед витриной толпится кучка молодых парней, некоторые с мопедами, велосипедами.

Далее тянутся другие павильоны и магазины, за ними вдруг стрелковые тир «Современный тир» и «Фотографический тир», старые, в барочном стиле, ярмарочные балаганы, полные зеркалец, воздушных шаров, мячей. Крашенная блондинка, женщина лет сорока пяти, с претензией на вульгарную элегантность, зазывает Гуидо пострелять в тире. Гуидо, вежливо отказываясь, отрицательно качает головой.

Затем опять идут магазины и уличное кафе, вроде кафе Дзанарини в Риччоне, под матерчатыми тентами, очень людное. Сразу за кафе — еще один магазин мужской одежды, рядом с ним — большой деревянный, почти пустой внутри павильон,

168 залитый неоновым светом, там выставлен стеклянный гроб факира. Покрытые пылью витрины украшают огромные афиши: «Великое чудо: факир Тулах воскреснет для вас через сорок дней после смерти. Вход — 100 лир»:

Павильон безлюден. Только какая-то женщина лет пятидесяти, по виду, наверное, немка, сидя рядом со стеклянным гробом, листает комикс. Она поднимает глаза, видит по ту сторону витрины Гуидо и вновь опускает глаза. Она одета скромно — в коротком вечернем платье, поверх которого дешевая шерстяная зеленая кофточка.

### ПАВИЛЬОН С ФАКИРОМ. ИНТЕРЬЕР. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Гуидо не спеша входит. Женщина встает, идет ему навстречу и протягивает билет. Гуидо платит и спрашивает:

— Вы его жена?

*Жена факира:* Да.

Гуидо с любопытством смотрит на стеклянный гроб, вокруг которого кружит пчела; ее жужжание сливается с жужжанием неоновых трубок; некоторые из них неисправны — трещат, гаснут, вновь зажигаются. Гуидо осторожно подходит к гробу.

*Гуидо:* Когда он проснется?

*Жена факира:* В понедельник...

*Гуидо:* И как давно он лежит тут?

*Жена факира:* Уже двадцать пять дней...

Женщина пытается отогнать пчелу рукой, потом поворачивается и идет выключить неоновую трубку.

Гуидо молча заглядывает внутрь гроба: маленькая змейка, проснувшись, медленно ползет вверх по ноге факира.

Гуидо слегка вздрагивает. Осторожно отводит взгляд и машинально поднимает глаза на стекло витрины — она как раз перед ним.

По ту сторону витрины, на улице, он видит темноволосую девушку, очень элегантную, похожую как две капли воды на Клаудию из его видений. На несколько секунд Гуидо застывает в растерянности, словно боясь, что это галлюцинация, но привычные шумы вокруг не смолкают, напротив, все выглядит абсолютно нормальным и реальным: на улице, за стеклом, темноволосую девушку окружают несколько других девушек, которые ее, очевидно, о чем-то спрашивают. Рядом останавливаются прохожие, глядят на нее с любопытством. Темноволосая девушка улыбается, отвечает, окружившие ее люди протягивают ей листки бумаги и альбомы для автографов, и она начинает в них расписываться.

Гуидо стремительно распахивает дверь павильона.

*Гуидо:* Клаудия!

Клаудия приветственно машет ему рукой и, смеясь, отвечает: — Привет!..

Гуидо проталкивается сквозь все растущую толпу вокруг Клаудии.

*Гуидо:* Когда ты приехала?.. Почему ты меня не предупредила?..

Клаудия, кольцо вокруг которой сжимается все теснее, не отвечает; она по-прежнему улыбается, но уже слегка раздражена и, не скрывая этого, пытается отделаться от все растущего числа поклонников и охотников за автографами.

*Клаудия:* Ну все, хватит... Прошу вас... Извините... Вот последний, и все!.. Я не могу больше... Прошу вас...

Вмешивается Гуидо, он берет ее под руку и пытается проложить путь сквозь толпу, но ему это не удается, и тогда он втаскивает девушку внутрь павильона, отталкивая тех, кто старается протиснуться вслед за ними, и закрывает дверь.

*Гуидо:* Извините... Дайте пройти... Ну хватит...

Клаудия удивлена и испугана, неожиданно очутившись перед гробом факира, но, тотчас оправившись, с детской непосредственностью разражается веселым смехом.

*Клаудия:* А это еще что такое?.. Брр!.. Подумать только... У меня даже мурашки по коже пошли!..

И так как на улице прохожие продолжают толпиться перед витриной, Гуидо обращается к жене факира:

— Пожалуйста, синьора, будьте добры, задерните... Лишь на несколько минут... Мы скоро уйдем... Вот так... Разрешите...

И Гуидо сам задергивает занавеску на стеклянной витрине, скрывая от толпы то, что внутри павильона. Он снова просит извинения у женщины, которая смотрит на него растерянно и чуть враждебно:

— Извините... Всего каких-нибудь несколько минут...

Потом, взяв Клаудию за руки, обращается к ней:

— Клаудия!.. Красавица моя!.. Разве ты должна была приехать не завтра?.. Я бы ждал тебя в гостинице!..

И тянется поцеловать ее в щеку; Клаудия, улыбающаяся и непосредственная, тоже целует его в обе щеки и оживленно спрашивает:

— Ну, когда начнем работать?..

## Наплыв

### АВТОМОБИЛЬ ГУИДО (САЛОН АВТОМОБИЛЯ). ВЕЧЕР

Гуидо медленно ведет машину по загородной дороге, пустынной и темной; рядом с ним сидит Клаудия и внимательно его слушает, полная желанием понять его, замороженная, словно девочка, слушающая сказку.

*Гуидо:* Он ее видел, разговаривал с ней, потом создал ее образ на основе своего воображения... Смутный, расплывчатый, ему самому не совсем ясный... Ему не удается уловить его

170 сущности... В общем, твой персонаж... Девушка... должен был бы отчасти воплотить его — назовем это так — сентиментальные устремления. Хотя он не в состоянии их конкретизировать... придать всему этому реальную форму... Для него это важно, очень важно... Он не в силах от этого отказаться.... потому что, если бы он отказался, это означало бы лишиться всякой надежды... Понимаешь?..

Он смеется и меняет тон:

— Поэтому-то я и просил тебя приехать...

Клаудия, чуть сбита с толку, слегка улыбается и спрашивает серьезным тоном:

— А кто эта девушка? Студентка? Или работает?.. Где ты с ней познакомился?..

*Гuido:* Он, наверное, повстречал ее здесь... Нет, она не студентка... Сначала я думал, что она дочь сторожа здешнего музея, выросшая среди старых картин... И сама словно некий античный, чисто итальянский образ... Но потом передумал: нет, она, возможно, живет поблизости, в домике стрелочника на железной дороге... Она работает или у источника минеральных вод, или в гостинице... Это всего лишь наметки...

Клаудия смотрит на него — встревоженная, искренняя — и, вместе с тем, такая практичная.

*Клаудия:* Как это — наметки? Но эта роль есть или нет в сценарии фильма? Ох, чувствую, что вы ее еще даже не написали...

Гuido отвечает тоном шутивого признания, чуть вызывающе:

— Да, еще не написали... И даже еще не придумали...

Клаудия не совсем понимает, смеется над ней Гuido или говорит серьезно, но не скрывает, что искренне встревожена.

*Клаудия:* Но извини, а когда же я начинаю сниматься?.. Когда ты сумеешь начать съемки?

С подчеркнутой, шутилой уверенностью Гuido отвечает:

— Начну, начну, не волнуйся. Через две недели...

Смеется, потом продолжает другим тоном:

— Ты знаешь, этот фильм для меня немножко особенный... Персонажи, прежде всего твой, должны родиться отчасти в результате стечения определенных обстоятельств... Они не живут самостоятельной жизнью...

Ласково и в то же время насмешливо он спрашивает:

— Знаешь, что значит — самостоятельная?

*Клаудия:* Самостоятельная?.. Ну да, это и значит самостоятельная...

Без всякой связи, резко Гuido вдруг задает вопрос:

— Вот ты, например, была когда-нибудь влюблена?.. Ты могла бы влюбиться в такого человека?

Клаудия, поборов недолгое замешательство, сразу же, с

присущим ей здравым смыслом уточняет:

— А он, извини меня, женат или нет?..

*Гuido:* Да, женат, я тебе об этом уже говорил. Кроме того, у него имеется и другая женщина, любовница...

*Клаудия:* Ах!.. Так чего же ему еще недостает? Если жена его любит, мне этот человек не слишком-то симпатичен...

*Гuido:* Да, возможно, он действительно несимпатичный... А, собственно, почему он должен внушать симпатию?..

*Клаудия:* Но жену-то он по крайней мере любит? А кто играет его жену? У нее большая роль?

*Гuido:* Он не знает, любит ли он ее... В сущности, наверное, любит, и даже очень... Но его любовь—это непрерывные угрызения совести, а разве можно любить, мучаясь угрызениями? Она все более отдаляется от него, словно судья, который, даже если улыбается, все же выносит свой приговор... А другая... словно своего рода воспоминание... Нечто вроде матери, которая тебя кормит, но в то же время отравляет тебе жизнь... Ты следишь за моими словами?.. Понимаешь, что я хочу сказать?

Клаудия не скрывает охватившей ее тревоги. Она искренне отвечает, стараясь придать своим словам слегка шуточный оттенок:

— Понимаю только то, что все ужасно запутано...

*Гuido* смеется, но в глубине души взволнован. Он еще больше замедляет ход машины; автомобиль выезжает на небольшую площадь какого-то затерянного, малолюдного старинного городка.

*Гuido* осматривается вокруг, узнает место и говорит:

— Здесь где-то есть палаццо XVI века... Очень красивое... На маленькой площади... Погоди-ка...

*Гuido* переключает скорость, сворачивает в какой-то узкий переулок и выезжает на другую площадь—настоящий шедевр архитектуры чинквеченто; как на театральной декорации, в глубине площади, замыкая ее, высится старинный дворец—полузаброшенный, торжественный, таинственный.

*Гuido* останавливает машину, распаивает дверцу, выходит, следом выходит и Клаудия.

## НЕБОЛЬШАЯ ПЛОЩАДЬ И ПАЛАЦЦО XVI ВЕКА. НАТУРА. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Меж камнями неровно мощенной булыжником площади пробивается трава; стоящие вокруг невысокие дома кажутся необитаемыми и погружены в глубокую тишину, вокруг ни души. На городской башне бьют часы. *Гuido* и Клаудия молча озираются вокруг. Потом Клаудия тихо говорит:

— Как красиво!.. Я хотела бы, чтобы это все принадлежало мне...

*Гuido* берет ее под руку и продолжает прерванный разговор, но более интимным, чуть ли не исповедальным тоном, в котором

172 сливаются воедино искренность и стремление убедить собеседницу:

— Иногда мне кажется, что я представляю себе все совершенно ясно... Порой у меня даже такое ощущение, что фильм уже снят, готов... Быть может, потому, что это мои воспоминания... все лично мое... А иной раз, наоборот, все от меня ускользает, запутывается, кажется никому не нужным... как и вся моя жизнь... В чем ее смысл?.. А!..

Он, держа за руку, ведет Клаудию обратно к машине и тоном шутки, но очень доверительно добавляет:

— Только ты обо всем этом ничего не говори журналистам. Это я говорю только тебе... Никому ни слова...

Клаудия, удивленная неожиданным признанием и его тоном, смотрит на него с интересом и спешит заверить:

— Я? Никогда! Никогда не передаю того, что мне говорят... Они садятся в машину.

#### АВТОМОБИЛЬ ГУИДО. ВНУТРИ МАШИНЫ. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Усевшись в машину и захлопнув дверцы, Guido, вместо того чтобы включить зажигание, поворачивается и окидывает сидящую в полумраке Клаудию чисто профессиональным взглядом.

*Guido:* Ты никогда не пробовала зачесывать волосы кверху? Как ты выглядишь, если сзади волосы поднять вверх?.. Попробуй-ка...

Клаудия спешит исполнить указание режиссера, но говорит: — Нет, мне не нравится... Мне не идет...

*Guido:* Повернись... Вот так... Тебе очень идет... Повернись-ка в другую сторону...

Несколько секунд он молча на нее смотрит, потом включает зажигание и продолжает:

— Я также думал о том, что он, наверное, часто представляет ее себе в разных позах и ситуациях... Вот такой... как ты сейчас... Потом на лугу... Затем однажды в гостинице, в его номере... Она приходит туда неожиданно... И они проводят ночь вместе...

*Клаудия:* А она что—влюблена в него?

*Guido:* Да, думаю, что да... Наверное, влюблена... Да нет, конечно же влюблена: этот новый дар... который его изумляет... меняет всю его жизнь...

*Клаудия:* Но, извини, эта девушка, несомненно, все же немножко странная: ведь она видела-то его только однажды!

*Guido:* Вот в этом все дело... Ей кажется, будто она с ним знакома давным-давно, знала его всегда... Например, она должна была бы сказать ему так: ты для меня мой первый мужчина, я ждала тебя, если хочешь, я уйду с тобой, если хочешь, буду тебя ждать, я согласна на что угодно, лишь бы быть вместе с тобой... Вот ты была бы способна сказать такое мужчине?



Клаудия немного взволнованна и растерянна.

*Клаудия:* Не знаю, все зависит от того... Если бы я правда его любила... Но это зависит и от того, как он себя поведет, что собирается делать дальше... Если эта бедная девушка действительно полюбила такого человека, как сильно, наверное, она должна страдать... А как ее зовут?..

*Гuido:* Я бы назвал ее Клаудией...

*Клаудия:* Но ведь так зовут меня...

*Гuido:* Да... Тебе это неприятно?.. Она должна быть такой, как ты... Ведь я и выбрал тебя...

Клаудия, улыбаясь, бросает на него неуверенный взгляд, вновь удивленная и взволнованная. Гuido тут же продолжает, но другим тоном:

— Я знаю, что не могу толком объяснить. Ну представь себе мужчину лет сорока... Такого, как я...

*Клаудия:* Ах... тебе сорок? А я думала...

*Гuido:* Что больше?..

Клаудия, как девчонка, пытается исправить свой промах:

— Да нет... просто в этих очках...

Гuido снимает очки.

*Гuido:* А так?..

*Клаудия:* Тридцать девять.

Оба смеются, потом Гuido продолжает:

— Нет, давай серьезно. Вообрази себе человека моего возраста... Он никогда не хотел до конца разобраться в собственных чувствах из-за своего рода нежелания смотреть правде в глаза... Или же только потому, что не умеет ее увидеть... В один прекрасный день он случайно знакомится с девушкой... которая похожа на тебя... Тебе сколько лет?

*Клаудия:* Двадцать один.

*Гuido:* Ты находишь, что она слишком молода?..

Клаудия отвечает искренне и серьезно, немного взволнованно:

— Нет, почему же?.. Если бы я действительно кого-нибудь любила, возраст для меня не имел бы никакого значения...

Наступает молчание. Гuido настолько сбросил скорость, что машина словно сама собой останавливается. Вокруг лишь ночные поля, тишину нарушает только стрекот цикад и какие-то шорохи. После паузы Клаудия, — Гuido, видимо, погружен в свои мысли и витает где-то далеко, — робко спрашивает:

— И чем же в общем это все кончается?

Гuido вздрагивает, мгновение молча на нее смотрит, потом, вместо того чтобы ответить, продолжает, словно следуя нити своих размышлений:

— Для него это так, будто перед ним стекло, за которым нечто очень для него важное... Слово возможность возродить-

174 ся... То есть нечто, что может ему помочь понять, что до сих пор он жил вдалеке от всего... Вне жизни... А он, хотя и до ужаса ясно сознает... истинность этого дара... Он настолько... настолько...

*Клаудия:* Труслив?

Клаудия произнесла это искренне и просто, но в тоне ее улавливается нечто глубоко личное; Гуидо слегка передергивает.

*Гуидо:* Ну, это, пожалуй, слишком сильно... Труслив, говоришь?.. Представь, что, когда я увидел тебя там, у факира, из-за стекла, я понял, что ты... Именно ты, Клаудия, такая девушка, как ты, быть может, способна полюбить меня... Что с тобой я мог бы начать все сначала... Конечно... я не знаю, как именно... Но представь, что это могло бы быть так... А потом у меня не хватило смелости разбить витрину... потому что вокруг были люди... из боязни быть принятым за сумасшедшего... Вот так, понимаешь?.. Да, в сущности, струсил... А ты немного подождала, улыбаясь мне... и ушла... Знаешь, в самом деле, когда я тебя увидел, я сначала даже засомневался, ты ли это, или мне лишь кажется...

Тон разговора, балансирующего, как на острие ножа, между вымыслом и реальностью, делается все взволнованнее, волнение охватывает и Клаудию. Вполголоса она отвечает:

— А он говорит все это ей?.. Если он ее любит, почему это не скажет?.. Это было бы проще...

Гуидо в полумраке смотрит на нее.

*Гуидо:* Да если бы он ей об этом и сказал... В том-то все и дело... Он так глубоко увяз... Так устал... Разве у него хватило бы смелости?.. На что он может надеяться?.. Как они, по твоему, должны были поступить потом?.. Вместе уехать?..

Оба молчат, глубоко погружившись в свои мысли. Взволнованная и смущенная, но неизменно искренняя и честная, Клаудия наконец тихо отвечает:

— Конечно, если он не способен любить ни жену, ни ту, другую женщину, свою любовницу... то почему же он должен любить именно ее?.. Наверное, он вообще не умеет любить... а тогда все бесполезно.

Опять наступает пауза. Но очарование уже нарушено. Вновь деловым, наполовину шутивным, наполовину горьким, тоном Гуидо произносит, включая мотор:

— Так, значит, с этим все кончено, вопрос исчерпан. Вырежем эту роль. Или вообще не будем ставить фильма.

Клаудия, приободрившись, но все же чуть встревоженная, в тон ему шутивно говорит:

— Но у меня же имеется контракт, и вам придется мне заплатить...

Гуидо, быстро ведя машину, продолжает:

— И все же эта девушка существует... Да, существует. Я знаю, что она есть. Я с ней знаком. Вот здесь...

Он резко тормозит.

— Я даже знаю ее адрес. Она живет вон там... В том домике, рядом с будкой стрелочника... Сейчас я тебе покажу, чтобы ты убедилась...

Его слова рассмешили Клаудию, и она чуть возбужденно, по-детски смеется и спрашивает сквозь смех:

— Да куда ты пошел?.. Что ты делаешь?

Гуидо вытаскивает ее из машины.

*Гуидо:* Пойдем туда... Позвоним, и я покажу тебе Клаудию...

## ДОРОГА И ДОМИК СТРЕЛОЧНИКА. НАТУРА. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Автомобиль остановился неподалеку от железнодорожного переезда, у которого стоит домик; окна закрыты, изнутри не доносится ни звука.

Гуидо берет за руку хохочущую, как девочка, Клаудию— она возбуждена и слегка растерянна— и направляется к домику.

*Гуидо:* Идем... Где тут звонок?

Клаудия вырывает руку и отбегает назад.

*Клаудия:* Нет, нет... Что ты им скажешь?.. Так поздно?.. Не сходи с ума... Тем более я тебе все равно не верю...

Но ее это забавляет, и кроме того, она не совсем уверена в том, что Клаудии действительно не существует. Гуидо звонит, стучит в дверь.

*Гуидо:* Клаудия спит... Вот там ее комната... Сейчас она выйдет...

Его прерывает шум открывающегося окна; из окна выглядывает пожилая растрепанная и заспанная женщина. Клаудия, продолжая смеяться, не знает, что ей делать, и в испуге бросается к автомобилю, чтобы в нем спрятаться.

*Женщина:* Кто там?.. Что вам нужно?..

*Гуидо:* Извините... Бухгалтер... Тот, что служит в муниципалитете... не знаю, как его фамилия... живет здесь?..

*Женщина:* Кто?..

*Гуидо:* Бухгалтер из муниципалитета... Я забыл его фамилию...

*Женщина:* Нет, нет... Какой еще бухгалтер?.. Нет, здесь живем мы...

*Гуидо:* Очень жаль... Пожалуйста, извините... Нам так сказали. Спокойной ночи.

Женщина захлопывает окно. Гуидо возвращается к Клаудии, которая, теперь уже не сдерживаясь, хохочет, как девочка.

*Клаудия:* Вот это и есть твоя Клаудия?..

176 Шутливо, но теперь уже не скрывая желания прикоснуться к ней, Гуидо берет ее за руку.

*Гуидо:* Это ты—моя Клаудия...

И пытается поцеловать ее в волосы. Клаудия смеется и, отстраняясь от него, садится в машину. Из машины говорит:

— Вернемся?.. К тому же я немного проголодалась...

Гуидо захлопывает дверцу и рассеянно отвечает:

— Да... Вернемся...

И обходит кругом машину, чтобы тоже занять свое место.

### *Затемнение*

## БЕРЕГ ОЗЕРА И КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ. НАТУРА. ДЕНЬ

Автомобиль Гуидо подъезжает к большой металлической конструкции, строительство которой уже закончено.

Вокруг на песчаном берегу небольшая толпа ожидающих; журналисты, фотографы, приглашенные, актеры, актрисы, члены съемочной группы, технические работники и представители администрации. Длинный стол буфета, за которым стоят три-четыре официанта в белых куртках, подчеркивает светский характер мероприятия. По обеим сторонам дороги, не доезжая пляжа, где только можно, припарковано множество автомобилей.

Гуидо сопровождают Луиза и Карини, однако их сразу же поглощает кучка людей, тесно окруживших режиссера. В числе ожидающих также Росселла, Тина, Микела, Энрико, Д'Андреа; мы узнаем также нескольких актрис, участвовавших в пробах.

Первым навстречу Гуидо с торжествующим видом бросается инженер Паче, таща за собой под руку американского актера, который должен будет играть главного героя; он его уже велел загримировать, чтобы усилить рекламный эффект пресс-конференции. В то время как актер настойчиво протягивает руку Гуидо, инженер Паче энергично подает фотографам знак, чтобы они не упустили момент; в самом деле, рукопожатие затягивается, и Гуидо, зажатого в кольцо толкающих друг друга людей, расстреливают из фотокамер, ослепляя вспышками. Потом Паче, при помощи Бруно и ассистентов, пролагает путь сквозь толпу к лесенке пусковой площадки.

*Паче:* Проходите, проходите... Поднимайтесь... Вот так, когда там, наверху, захлопнут, уже не убежишь... Можете задавать вопросы сколько влезет... Одну минутку... Пожалуйста, остановитесь вот здесь... На лестнице... Гуидо...

Остановившись на середине лестницы, Гуидо и актер вновь стискивают друг другу руки, а фотографы щелкают аппаратами со вспышками. Потом Гуидо продолжает подниматься по лесенке, а следом за ним, почти наступая ему на пятки, группа

журналистов и актеров. Такое впечатление, что его сопровождают на смертную казнь, ведут по ступеням к гильотине.

Когда они достигают верхней площадки, Паче сразу же подводит Гуидо к маленькому столику, возле которого установлен микрофон. Все готово для пресс-конференции. Гуидо ищет спасения за столиком, словно за барьером, который отделил бы его от напирających со всех сторон людей, но кольцо вокруг него тотчас тесно смыкается. Рядом с ним, словно его карикатурный двойник, занимает место загримированный актер; по другую сторону становится инженер Паче, который подает ободрающий знак журналистам, в то время как Бруно раздает отпечатанные листки...

*Паче:* Любые вопросы, какие только хотите... Теперь у нас уже нет никаких секретов... Послезавтра первый поворот ручки съемочного аппарата, начинаем съемки... Список исполнителей ролей, сведения технического характера—все тут, в этом проспекте...

Немедленно один из журналистов начинает допрос, сразу же принимающий враждебный и безжалостный характер.

*1-й журналист:* Вы узнаете себя в герое фильма?..

И указывает на загримированного актера.

*Гуидо:* Всегда... Более или менее бессознательно... я сказал бы, что главный герой отражает...

Его сразу же перебивает второй журналист, который настойчивым тоном спрашивает:

— Правда ли, что речь идет об автобиографической исповеди?

*Гуидо:* Разве можно когда-нибудь провести четкую границу между автобиографией и вымыслом?.. Я так полагаю...

*3-й журналист:* Если ваш фильм научно-фантастический, означает ли это, что научно-фантастическую тематику вы использовали как попытку бежать от своего реального существования?

*Гуидо:* Не совсем так... Не только от лично моего... Скорее, это поиски нового пути...

Его тут же перебивает другой журналист; в то время как тот задает свой вопрос, растерянный взгляд Гуидо устремляется на открывающийся внизу, вокруг сооружения, необъятный простор песчаного берега и моря.

*4-й журналист:* Проблема некоммуникабельности действительно является для вас основной проблемой—или же это только повод, предлог?

*Гуидо:* Думаю, что теперь это уже лишь предлог для всех... Общее место, банальность...

На него наступает 1-й журналист:

178 — В таком случае, скажите, что вы хотите выразить этим фильмом?

Его перебивают другие.

*3-й журналист:* Вы действительно думаете, что ваш автобиографический опыт, ваши личные переживания могут представить интерес для зрителей?..

*5-й журналист:* Как оправдать этот уход от неореализма в мир чувств?..

*6-й журналист:* Ваш фильм—это итог вашей деятельности или своего рода завещание?

Кольцо все туже сжимается вокруг Гуидо, который вновь то и дело обращает потерянный взгляд к небу, морю<sup>1</sup>, пустынному простору дюн...

Неожиданно вокруг смолкают все реальные шумы, а вопросы делаются все более яростными, взгляды и жесты—все более угрожающими, атмосфера все более накаляется, и происходящее начинает походить на линчевание.

*Журналисты:* Ваша жена знает о том, что это автобиографическая исповедь?

— Что думает ваша жена о ваших внебрачных связях?

— Это правда, что вы собираетесь развестись? Или же ваша жена смирилась и утешается с любовником?

— Вы знаете, что этот фильм—исповедь импотента?..

— Если вы неудачник, банкрот, так чему же вы собираетесь нас учить?..

— Согласитесь, что вам больше нечего сказать...

— Что вас еще удерживает от самоубийства?..

— Почему бы вам не исчезнуть достойно?..

— Не путайтесь под ногами... Не мешайтесь...

И тотчас же один из интервьюеров хватается кирпич и запускает им в голову Гуидо. Другой вооружается мотком электропровода и бросается на него. Остальные следуют его примеру.

Линчевание начинается...

## Наплыв

Полуодетый, оборванный, окровавленный, Гуидо стоит на берегу. Вокруг него разреженная тишина.

Кругом еще виднеются небольшие группки журналистов и приглашенных, которые разговаривают между собой, видимо прощаясь по окончании церемонии. Рядом с Гуидо—помощник директора картины, коренастый мужчина мрачного вида, который растерянно глядит на него с искренней жалостью.

*Помощник:* Черт возьми, дотторе!..

И умолкает. Гуидо ошеломлен, словно лишился памяти. После паузы помощник директора картины продолжает:

<sup>1</sup> Так в тексте. (Прим. переводчика.)

— Черт возьми, дотторе!.. Вы видели?.. Они же забили его насмерть!

*Guido:* Меня?

*Помощник:* А вы разве не видели?.. Черт возьми!..

На лице Guido,— сплошь в синяках и кровоподтеках,— отражается огромная радостная надежда.

*Guido:* Да неужели?! Тогда, значит...

Его собеседник пожимает плечами, он искренне огорчен, но, видно, уже смирился.

*Помощник:* Эх!..

*Guido:* Так тогда, значит, я...

Помощник утвердительно кивает головой, разводит руками и указывает на что-то на берегу моря.

Guido поворачивается и видит стоящий там похоронный автофургон. Guido глубоко взволнован, но это радостное волнение, полное надежды и чувства освобождения.

*Guido:* Слава богу!.. Ты знаешь, я действительно доволен!.. Могу я теперь уйти?.. Могу уйти?

Помощник директора глядит на него чуть удивленно и говорит:

— Да нет, погодите, я кого-нибудь позову... Неужели вы хотите уйти в таком виде?.. Инженера... Дотторе Бруно...

*Guido:* Нет... нет... нет... Не беспокойтесь... Никого не надо...

Помощник директора чуть ли не шокирован.

*Помощник:* Но по крайней мере вашу жену... Вашу свояченицу... Дотторе!..

*Guido:* Нет, нет... И жену не надо... Все прекрасно и так... Если бы ты только знал, как я доволен!.. Тише, не суетись, никого не зови... Спасибо тебе... До свидания... Прощай...

И Guido направляется легким, свободным шагом к автофургону. Он садится рядом с водителем в серой ливрее и фуражке и смотрит на него. Это американский актер— загримированный, безмолвный, неподвижный. Машина медленно трогается.

Берег, космический корабль, море почти тотчас исчезают из виду; машина бежит ровно, плавно, без толчков, теперь она едет по замечательно красивой зеленой цветущей долине. Guido, счастливый, как зачарованный смотрит кругом, вдыхает свежий, пропитанный ароматами ветер, бьющий ему в лицо...

Автомобиль проезжает сквозь огромную, поразительно красивую церковь, празднично украшенную внутри, сверкающую бесконечным множеством огней. Мощные звуки органа, торжественные и нежнейшие, несколько мгновений сопровождают путь машины, которая теперь углубляется...

...в бесконечно длинную музейную галерею, стены которой

180 увешаны поразительными шедеврами живописи; ...музей исчезает, сменяясь монументальной площадью совершенной, строгой гармоничной красоты, погруженной в тишину и пустынной...

...Но теперь мы видим, что машина начинает долгий спуск по спирали; во время этого спуска появляются, исчезают и появляются вновь, в настойчивом, бесконечном ритме, места, люди, вещи из жизни Гуидо: огромная статуя кардинала, спальня в гостиничном номере с Карлой, лежащей в ожидании в постели; гостиничный холл с Луизой, большая комната технического отдела с Бруно и инженером Паче, школьная парта, крестьянская ферма, пляж с Сарагиной... Ритм нарастает, делается все настойчивее, неотвязнее, возвращения все чаще и кошмарней, появление вновь и вновь тех же мест, тех же людей становится все невыносимее, безжалостнее, безысходнее...

Гуидо с расширенными глазами, весь потный, не в силах справиться с охватившими его ужасом и отчаянием, испускает душераздирающий вопль...

### *Затемнение*

## СПАЛЬНЯ ГУИДО В КУРОРТНОЙ ГОСТИНИЦЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Гуидо заканчивает укладывать последний чемодан. Два других, уже закрытые, стоят у двери. В комнате царит беспорядок отъезда.

В кресле сидит Карини. Он говорит, как всегда, отстраненно и невозмутимо-спокойно. Гуидо молчит, возможно, он даже толком не слышит слов своего собеседника.

*Карини:* В сущности, терять деньги—это словно один из составных элементов ремесла продюсера... Ты поступил совершенно правильно. Другого выбора не было... Паче этого заслуживает: не следовало так легкомысленно ввязываться в столь рискованную авантюру... Неудачный фильм для него был бы лишь вопросом финансового порядка, для тебя же, в том состоянии, до которого ты дошел, это мог быть конец, катастрофа... Оставь их, пусть себе кричат... У тебя хватило смелости отказаться, ты спасся вовремя, в последнюю минуту...

Стук в дверь. Входит лифтер, показывая на чемоданы, спрашивает:

— Можно забирать?..

*Гуидо:* Да... Снеси вниз...

Пока лифтер берет чемоданы и выносит, Гуидо заходит в ванную бросить последний взгляд, озирается вокруг и говорит:

— Ну что ж... Пойдем...

И выходит впереди Карини.



**ГОСТИНИЧНЫЙ КОРИДОР И КОМНАТА ТЕХНИЧЕСКОГО ОТДЕЛА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ** 181

Гуидо и Карини, следуя за лифтером, несущим багаж, идут по коридору. Проходя мимо комнаты технического отдела, Гуидо приостанавливается на пороге и делает несколько шагов внутрь.

И здесь тоже атмосфера эвакуации. Со стен содраны фотографии, макеты валяются на полу, некоторые уже сломаны, еще не заколоченные ящики до половины наполнены самыми различными предметами.

Двое рабочих под руководством молодого парня — одного из ассистентов режиссера — собирают и укладывают вещи. Они смотрят на Гуидо как-то странно, с серьезным видом, не то чтобы враждебно, но, несомненно, без всякой симпатии. Гуидо с ними прощается:

— Ну, до свидания... Мы с вами скоро опять встретимся... На следующем фильме...

Один из рабочих, пожав плечами, говорит:

— Что ж, будем надеяться...

Двое других тоже с ним прощаются. Гуидо уходит.

**Наплыв  
ГОСТИНИЧНЫЙ ХОЛЛ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ**

Огромный холл почти безлюден. На улице догорают последние краски дня.

Луиза, одетая для дороги, сидит на маленьком диванчике в углу. Рядом с ней стоят три-четыре больших чемодана. Увидев Гуидо и Карини, выходящих из лифта, Луиза поднимается, берет сумочку, жакет от костюма, зонтик; тем временем портье идет навстречу Гуидо и спрашивает, показывая на чемоданы:

— Прикажете погрузить?

*Гуидо:* Да, и мои тоже...

Луиза уже вышла в сад. Портье подает знак носильщику и груму, которые спешат взять чемоданы Луизы и идут вслед за лифтером, несущим багаж Гуидо. Гуидо и Карини выходят из гостиницы.

**КУРОРТНЫЙ ПАРК. НАТУРА. ДЕНЬ (СОЛНЕЧНЫЙ ЗАКАТ)**

Носильщики и грум грузят багаж в маленький гостиничный автобус; окончив, становятся рядом с портье в ожидании чаевых. Гуидо раздает чаевые, в ответ ему кланяются и желают доброго пути. Обращаясь к Карини, Гуидо говорит:

— Извини, что я тебе оставляю эти хлопоты с машиной... Завтра ее отремонтируют... Как только приедешь, позвони мне... Я заеду к тебе за ней сам... И спасибо большое...

И затем с трудом, через силу добавляет, не глядя на него:

— За все...

Карини целует руку Луизе, которая сразу же садится в автобус; Гуидо обменивается с Карини рукопожатием и влезает за ней следом. В то время как автобус трогается, Карини машет им рукой и отчетливо произносит:

— Все прекрасно... Никаких угрызений... Ты поступил правильно...

Маленький автобус едет, шурша галькой, по пустынной аллее и в ворота выезжает на улицу.

### УЛИЦА КУРОРТНОГО ГОРОДКА. НАТУРА. ДЕНЬ (СОЛНЕЧНЫЙ ЗАКАТ)

Гостиничный автобус мчится по улицам курортного городка. Светящихся реклам стало гораздо меньше; пестрая толпа лечебного сезона почти полностью исчезла с улиц. Городок постепенно принимает свой обычный провинциальный, довольно жалкий вид.

### САЛОН АВТОБУСА. ДЕНЬ (СОЛНЕЧНЫЙ ЗАКАТ)

Усевшись внутри автобуса, отвозящего их на вокзал, Гуидо и Луиза начинают и продолжают исполненный горечи разговор, но ведут его сдержанно и спокойно.

*Луиза:* Разве и ты не будешь себя чувствовать более свободным? Я предлагаю тебе полную свободу. Тем более что я ни в чем не могу быть тебе полезна и только мешаю и раздражаю тебя...

*Гуидо:* Я никогда этого не говорил. Если бы это было так, то на том, чтобы разъехаться, настаивал бы я, не так ли?

И, искренне пытаясь быть сердечным, с улыбкой добавляет:  
— Но этого хочешь ты.

Луизу передергивает, она не скрывает своей горечи и досады—ей это кажется с его стороны попыткой поверхностного компромисса, продиктованного эгоизмом.

*Луиза:* Но более свободной себя чувствовала бы и я. Послушай, я прошу тебя подумать об этом серьезно, потому что чувствую, что так жить дальше я не в силах. Это, знаешь ли, не очень-то приятно. Постоянное ощущение, что я вишу на тебе грузом... заставляю тебя лгать... Я не могу так больше...

*Гуидо:* Ты говоришь так, будто ты по моей вине живешь как в аду. Мне так не кажется.

*Луиза:* Что ты об этом знаешь? Я ведь не говорю тебе об этом каждый раз, когда меня охватывает отчаяние...

Наступает пауза, затем Гуидо продолжает разговор:

— Ну хорошо, допустим, мы разъедемся. А что дальше? Мы об этом уже говорили тысячу раз. Мы разъедемся—и что же будем делать потом? Что изменится? Ты все равно останешься моей женой, а я твоим мужем. Ты себе станешь искать кого-то

другого? Скажи честно, Луиза, ты стала бы жить с кем-то другим?

На этот раз Луиза отвечает довольно агрессивно, со все возрастающей горечью:

— Значит, ты ничего не понял. Подумать только! Я хочу этого именно для того, чтобы жить спокойно. В мире и покое. Хотя бы чуточку покоя, если уж нет ничего другого. Вот так, чтобы на сердце было спокойно. Я совершила ошибку — и кончено, с этим все! Не будем больше вспоминать. Ну, значит, не повезло.

Guido смотрит на нее с жалостью, как на маленькую девочку.

*Guido:* Будешь жить одна? Но, Луиза, тебе же всего тридцать семь лет! Что ты будешь делать одна в твоем возрасте? Десять, двадцать лет жить одной... пока не состаришься...

*Луиза:* А что, разве теперь я не одинока? Что даешь мне ты? Ты спрашиваешь, что у меня в перспективе? Я могу начать все заново, вот что. Пока еще не слишком поздно. Найду себе что-нибудь, начну все сначала...

*Guido:* Да разве теперь начнешь новую жизнь... После четырнадцати лет...

Он умолкает на полуслове, потому что автобус останавливается. Guido сразу же открывает дверцу и выходит; уже успевший выйти шофер спешит ему навстречу.

Автобус стоит у дверей вокзала.

Guido поспешно говорит шоферу:

— Пожалуйста, выгрузи поскорее.

Потом зовет:

— Носильщик!

## ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ПЕРРОН. НАТУРА. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Теперь Guido и Луиза стоят на платформе в ожидании поезда.

Отъезжающих немного, и поэтому длинный перрон, тонущий в уже сгустившихся вечерних сумерках, кажется почти безлюдным. Настойчиво трещит звонок, предупреждающий о прибытии поезда. Guido и Луиза продолжают разговор, но их голоса звучат еще тише, в них чувствуется все большая растерянность, глубокая тоска и волнение.

*Guido:* Дело не в том, что наш брак неудачен... Даже если бы существовал развод, это не помогло бы... Вот в чем вся беда. Знаешь, Луиза, я уверен, что, если бы даже еще раз женился, я вряд ли нашел бы жену лучше тебя. Все было бы абсолютно точно так же и даже, наверное, еще хуже...

*Луиза:* Для тебя, может быть... А для меня? Ты всегда думаешь только о себе...

*Guido:* Нет, это как для меня, так и для тебя и для всех остальных. Все изменить!.. Что это значит? Ты действительно

184 уверена, что другой муж... другой мужчина будет лучше меня? Может быть, и будет, но настолько ли лучше, чтобы это оправдывало усилия начать все сначала? Усилия, риск, огорчения...

Луиза мгновение молчит в глубоком замешательстве, близком к отчаянию. Потом спрашивает прерывающимся от волнения голосом:

— Так что же делать?

Такое же безутешное отчаяние и в голосе Гуидо:

— Значит, ничего.

Луиза: Но разве это может так продолжаться? Сколько еще времени? Всегда так, вечно, до самого конца?

Гуидо: Я уверен, твердо уверен, это какое-то недоразумение. Серьезнейшее недоразумение. Кто знает, наша ли тут только вина...

Вдалеке на рельсах показался поезд, его зажженные фонари быстро приближаются. Затем поезд замедляет ход и останавливается. Сквозь нарастающий грохот Луиза отвечает:

— Но я не хочу так продолжать!.. Жить так всегда, до самой смерти!

## Наплыв

### ВАГОН-РЕСТОРАН. САЛОН ВАГОНА. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР

Гуидо и Луиза сидят за столиком, ожидая, когда подадут ужин. Они не разговаривают, каждый погружен в свои мысли.

Несколько человек сидят за другими столиками, вокруг царит атмосфера тишины и одиночества. Поезд мчится на полной скорости.

Гуидо смотрит на быстро мелькающий за окном вагона ночной пейзаж...

Кучка освещенных домов, потом сразу же вновь погруженные в темноту поля, по которым бежит тень поезда с ярко светящимися окнами. Деформированный силуэт Гуидо то удлиняется, то укорачивается, исчезает, вновь появляется...

Короткий тоннель на несколько секунд поглощает поезд; отблески освещенных окон пляшут с огромной быстротой на черных стенах, в грохоте и лязге, а потом вновь бегут, ложась на поля...

Вдалеке темнеют громады гор, вершины которых еще золотит неверный слабый свет...

За деревянной изгородью на мгновение вырисовываются в полумраке неподвижно застывшие, как статуи, лошади...

Тень Гуидо снова вытягивается, сжимается, со страшной быстротой танцует на пустынных полях...

Гуидо рассеянно переводит взгляд внутрь вагона, останавливает на Луизе и пристально, неотрывно на нее смотрит. Луиза поднимает глаза, и взгляды их встречаются. В них словно взаимный вопрос, взаимная попытка раскрыть душу... Гуидо вновь глядит в окно, Луиза отводит взгляд в сторону.

И снова за окном мелькают ирреальные, фантастические образы ночного мира, сквозь который на полной скорости мчится поезд, появляются и исчезают, появляются и исчезают — в том же ритме, что стучат колеса по рельсам...

Вновь Гуидо переводит взгляд внутрь вагона, но теперь вагон-ресторан со своими столиками, освещенными лампами под розовыми абажурами, кажется ему нескончаемо длинным, таким же нереальным, как и пейзаж за окном поезда, а все столики — занятыми множеством людей. Это странная толпа — спокойная, сдержанная, безмолвная; тут отец и мать, кардинал и Сарагина, Клаудия и Карла, все женщины из его гарема и Карини, факир, телепаты и Медзаботта — все персонажи из жизни Гуидо, все вместе они едут к одной, общей цели, никого из них не надо отвергать, ни от кого не надо отказываться, все они тихо и мирно улыбаются Гуидо, как хорошие друзья...

Лицо Гуидо резко меняет выражение — на нем отражаются чувства глубочайшего волнения, растроганной признательности. Глаза у него вспыхивают, словно от неожиданно сделанного открытия. Он вскакивает на ноги, шевелит губами, словно произносит какие-то отрывочные, бессвязные слова...

Луиза глядит на него в изумлении, официант, принесший ужин, ошеломленно застыл с тарелкой в руке.

Гуидо, стоя во весь рост, с вдохновенным видом, будто на него сошло озарение, путаясь говорит, обращаясь ко всем нам, к публике в зрительном зале:

— Да, да... Правильно, вот так... Я понял... это же совсем просто... все вместе... как будто мы... все вместе... я... вы... О, господи, ну как же это объяснить?... Спасибо всем вам... Нужно лишь одно... Не упираться... Не противиться... Это же совсем просто... все прекрасно... прекрасно... только вот... — Он приостанавливается, в замешательстве озирается вокруг...

Вагон-ресторан принял нормальные размеры, свой обычный вид. Толпа рассеялась, за столиками сидят лишь несколько пассажиров. Луиза и официант смотрят на него с изумлением.

Гуидо, смущенный, еще весь во власти пережитого им волнения, пытается улыбнуться и садится на свое место. Пока официант его обслуживает, он сидит опустив голову, весь охваченный чувством какой-то радостной растерянности. Когда официант уходит, он поднимает глаза на Луизу.

Озарение, которое на мгновение его посетило, уже растаяло, как сон, и он теперь всеми силами пытается прояснить его себе, вновь прочувствовать, понять, но ему это не удается, и все же у него в душе осталось после этого чувство глубокого и радостно-волнения, чуть ли не счастья...

Неожиданным резким движением он протягивает руку над столом и сжимает руку Луизы. Он вновь смотрит на зрителей в зале — в последней, отчаянной попытке сообщить, передать им нечто, что уже далеко-далеко, забыто, неуловимо...

Изображение медленно гаснет, и с темного экрана доносится лишь неудержимый, уверенный, мощный и ритмичный шум поезда, мчащегося сквозь ночь навстречу надежде.

## МОЙ ПРОСТОЙ ФИЛЬМ<sup>1</sup>

— Вчера мы имели удовольствие присутствовать на премьере вашего фильма в Москве. Однако миллионы наших телезрителей его еще не видели. Они пока что составляют впечатление о вашем фильме, знакомясь с рецензиями в печати, читая статьи, в которых излагаются различные точки зрения. Именно для наших телезрителей мы просим вас сейчас рассказать, что вы хотели выразить этим фильмом.

— Хорошо... Возвратиться мысленно к тому моменту, когда возникла идея, всегда трудно. А кроме того, я такой человек, что, кончая работу над фильмом, предпочитаю тут же забыть о нем. По-моему, создатель фильма даже подвергается опасности остаться в какой-то степени в плену атмосферы того фильма, что он поставил,— он рискует остановиться на месте, не идти вперед. Поэтому я говорю об этом всегда очень неохотно. Во всяком случае, чтобы ответить на ваш столь конкретный вопрос, я скажу, что первоначальная идея этого фильма была, скорее, даже и не идеей, а лишь желанием. Другими словами, я вынашивал в душе это желание еще до того, как поставил «Сладкую жизнь». Я хотел создать фильм, который должен был бы явиться портретом человеческого существа во многих измерениях, то есть постараться показать человека во всей его совокупности—показать всю вселенную, которую представляет собой человек. Поэтому я задумал поставить фильм, в котором рассказывалось бы о человеке в различных планах, то есть в плане его физической жизни, в плане его чувств, а также в плане его мечтаний, его воспоминаний, воображения, предчувствий, рассказать об этом так, чтобы из хаотического, противоречивого, путаного общего возникало бы человеческое существо во всей своей сложности.

— Значит, это должен был быть портрет человека во многих измерениях? Более чем в трех?

— Вот именно: в трех, четырех, десяти, ста. В этом и заключалась идея фильма, первоначальный, еще интуитивный замысел. Затем, после того как я поставил «Сладкую жизнь», мне пришел в голову финал, только один финал—я хочу сказать, что еще не знал, каков будет фильм, но уже обдумывал концовку истории, которую хотел рассказать. Я думал о том, как следовало бы закончить фильм, в котором рассказывалась бы история человека, задвленного своими комплексами, своим неврозом, человека, уже готового сдать, побежденного неверием в жизнь, отчаявшегося, собирающегося свести счеты с

---

<sup>1</sup> Из интервью, взятого Г. Богемским для Центрального телевидения на Московском международном кинофестивале в 1963 г. (опубликовано в книге «Федерико Феллини». М., Искусство, 1968).

жизнью и покончить самоубийством. Итак, полный отказ от жизни. Но в тот самый момент, когда он познает всю страшную глубину своего отчаяния, в нем срабатывает нечто иррациональное, и вся негативная сторона, представленная множеством персонажей фильма, неожиданно обнаруживает свое положительное значение. Именно в ту минуту, когда он уже простался с жизнью, он вдруг чудодейственным образом чувствует, что приемлет самого себя, приемлет негативную и позитивную сторону жизни, потому что они неразрывно между собой связаны, и в тот самый момент, когда он осознает это, происходит его обновление, его второе рождение.

У меня в голове был только этот финал. Потом, из-за болезни печени, я провел некоторое время на лечебных водах, и меня поразил пейзаж, который я там увидел, пейзаж вне времени, своего рода долина Иосафата, где люди — рабы распятия лечебных процедур — слоняются без дела и без цели, предаваясь своего рода отдохновению, отдыху в несколько абстрактной форме. Мне показалось, что этот пейзаж мог бы служить самым подходящим фоном для задуманной мною истории.

Однако сама история была еще расплывчатой, бесформенной, мне еще самому не было ясно, что именно будет в задуманной мною концовке. Тогда я сам предпринял поступок, свидетельствующий о доверии к жизни, то есть поставил себя в такие условия, что стал пленником своего замысла: я начал набирать актеров, велел построить декорации, стал заключать договоры — одним словом, пустил в ход производственную машину съемок, которая уже давно меня поджидала и теперь накинулась на меня, подобно неприятельской армии.

Этот акт веры в идею, которую я вынашивал, неожиданно обнаружил свою положительную сущность, ибо, когда машина завертелась, актеры были набраны, съемочные павильоны готовы и ожидали меня, все оказалось чрезвычайно ясно и просто. И тут я сказал себе: вот теперь поведай историю человека, глубоко растерянного и, как в твоём случае, кинорежиссера, который искренне, в порыве полного доверия, рассказывает о своих сомнениях, о своем смятении, о своих надеждах, о своих снах, о своих заботах, то есть рассказывает все о себе самом.

И в конце концов я поставил фильм «8 ½».

— *Многих зрителей озадачивает странное название этого фильма. Не все знают, что это просто-напросто порядковый номер очередной вашей работы.*

— Да, это всего-навсего порядковый номер.

То же самое было и с названием: сначала его не было. Я не мог придумать названия для такого фильма. Конечно, было искушение выбрать одно из множества литературных названий, но я чувствовал, что это были бы уже интеллектуалистские выдумки.

Одно время я хотел назвать фильм «Полное смятение» или же «Полная исповедь», но эти названия меня не удовлетворяли. Однако какое-то название фильму все равно надо было дать по

188 чисто канцелярским причинам—хотя бы чтобы указать его в договорах с актерами, в различных наших обязательствах. Тогда я дал ему временное название. Я поставил семь с половиной фильмов, а этот фильм был восьмой с половиной.

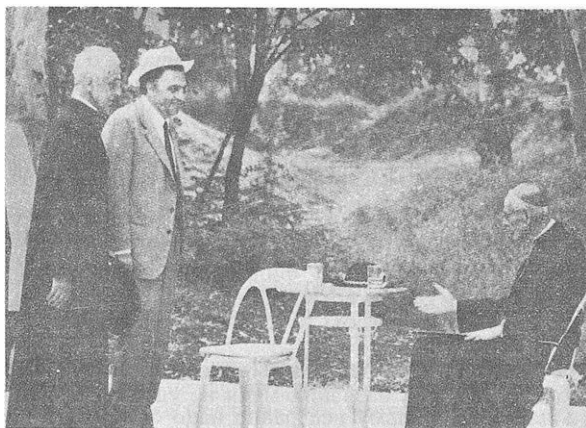
Так в конце концов это название и осталось.

— *Теперь более существенный вопрос. Ваш последний фильм, господин Феллини, который мы только что посмотрели, по своей форме, несомненно, весьма сложен, гораздо сложнее, чем ваши прежние фильмы. Что вы думаете о проблеме доходчивости, понимания публикой художественных произведений?*

— Но «8½» мне не кажется сложным, я считаю его очень простым фильмом. Мне бы хотелось сказать следующее. Киноискусство—это один из видов художественного выражения, и в большинстве случаев оно создает определенную форму подчинения зрителя тому, что он видит на экране; поэтому кино—это насилие над способностью восприятия. Другими словами, кино всегда говорит таким языком, при помощи которого оно пытается подавить, подчинить себе зрителя. Оно не оставляет ему возможности поразмыслить—той возможности, которую обычно имеет человек, читающий книгу или созерцающий произведение изобразительного искусства. Это самое настоящее насилие. И поэтому уже выработалась своего рода форма соучастия между зрителем и кинематографическим повествованием. Теперь зритель смотрит фильм в соответствии с совершенно определенными жесткими условными схемами. Другими словами, автор фильма все время льстит зрителю, заранее подсказывает ему финал. Установилась форма негласного соглашения между авторами фильма и зрителями, которая означает именно полное отсутствие свободного восприятия.

И что же тогда происходит?

Происходит нечто весьма странное: те произведения, кото-





рые не говорят на условном языке, то есть не заставляют зрителя становиться соучастником этого своего рода сговора, сводничества, те произведения, которые свободны и говорят свободно, рискуют оказаться трудными для понимания. Не потому, что они трудны, а потому, что зритель привык к кино, говорящему на условном языке.

Это подтверждает и происходящее с моим фильмом «8 1/2»: Я мог наблюдать, что фильм оказывается трудным для понимания именно для того типа буржуазного зрителя, который мыслит условными категориями и который претендует на то, чтобы понимать фильм в соответствии с какими-то своими образцами, схемами, концепциями. Это напряженное желание видеть фильм под каким-то определенным углом зрения ведет к тому, что лишает зрителя свободы внутреннего общения с автором произведения.

— *Господин Феллини, последнее, о чем нам хотелось бы вас спросить. Ваше мнение по вопросу о связи, существующей между проблемой внутреннего самоусовершенствования человека, в данном случае героя вашего фильма, и проблемами более широкого, общего характера, волнующими все человечество, стоящими перед всеми нами грозными и неотложными проблемами.*

— Постараюсь ответить на ваш вопрос.

Я просто теряюсь, прихожу в отчаяние, когда мне говорят об ужасном грузе лежащей на мне ответственности. Но я считаю, что, именно стараясь с максимальной искренностью рассказать о самом себе, можно помочь другим людям достичь взаимопонимания; именно анализируя личные проблемы, можно разрешить проблемы коллективного характера.

Какое воспитание может дать своим детям глава семьи, отец, находящийся в душевном смятении, больной, полубезумный, пленник всевозможных комплексов? Надо, чтобы сначала он



190 попытался излечить самого себя и начал бороться, да, именно бороться с самим собой—постарался со всей ясностью и искренностью достичь внутреннего обновления как личность. Только тогда и только так можно ставить проблему воспитания.

Поэтому я считаю, что каждый из нас несет ответственность за коллективные проблемы и что огромные, страшные события, тяжесть которых мы ощущаем у себя за плечами, не оправдывают наших ошибок. Только рождение подлинного человека, совершенного как личность, не находящегося более в плену у страха, предрассудков, а действительно свободного, сможет гарантировать построение человеческого общества, достойного этого имени и способного последовательно защищать человеческую личность.

Таков, думаю, путь, по которому должны пойти все художники, ученые, все люди. В этом направлении все они должны работать, стараясь внести свою лепту, то есть по силе возможности совершенствоваться самим в целях всеобщего блага.

И мне кажется, что как раз мой фильм—это нечто большее, чем только искренняя исповедь кинорежиссера, излишне темпераментного, несколько чудаковатого.

Я думаю, что мой фильм—это проявление веры в человека, в человеческую солидарность, свидетельство уверенности в том, что человек может, если захочет, победить душевную подавленность, отчаяние, безмолвие и даже смерть.

## ПОЛНАЯ ПУТАНИЦА

...Через несколько месяцев, когда мы с ним ехали уже в новом его автомобиле, Феллини начал намеками рассказывать мне о фильме, который собирается ставить, но который еще находится, как он выразился, в «магматическом состоянии» — он давно вынашивает замысел и во что бы то ни стало хочет его осуществить... (О сюжете: портрет человека в нескольких измерениях, его жизнь днем и его сны ночью, его фантазии в любое время суток — Феллини уже бегло рассказывал Флайяно и просил помочь его развить. С Флайяно они уже несколько раз встречались, беседуя, как всегда, о чем угодно, только не о фильме, однако встречи их, как обычно, были весьма «содержательными».)

«Итак, представь себе героя, — говорил Феллини, — мужчину лет сорока, несколько усталого, у него не в порядке печень («Тебя?» — ехидно выразила я догадку. «Да с чего ты взяла?» — ответил он), и в один прекрасный день он решает поехать лечиться. Представляешь, как это будет здорово — вся эта обстановка термального курорта, ритуал у источника минеральных вод, лечебные грязи в подземных пещерах, где люди становятся похожими на мумии; я уже отчетливо вижу там героя, а также почему-то очень старого епископа — его я представляю себе тоже совершенно ясно — он весь какой-то серый, кожа у него липкая, вся в пузырьках, словно в трещинах...»

Он медленно вел машину, развивая тему лечебных грязей и термального курорта, который представлялся ему, разумеется, в стиле «либерти» — нечто вроде курзала или казино, строя предположения о встречах, которые там могут произойти, о том, что отдых может повлечь за собой пересмотр героем всей его прошлой жизни; его сны и мечты, стимулированные полной расторможенностью и физической слабостью в результате лечебных процедур, начинают мешаться с реальными событиями, и эти фрагменты, «вспышки памяти», еще более увеличивают возникающую путаницу...

«...Так на чем мы остановились? Ах да — на лечебных грязях и нашем герое — этом путанике, жизнь которого зашла в тупик. Это должен быть человек довольно серьезный, но вместе с тем — немножко клоун. («В сущности, как ты», — вновь тихонько сказала я. «Да перестань, пожалуйста!») На курорт проведать его приезжает жена, а также и приятельница, и он вновь не знает, как ему выкарабкаться, и продолжает городить одну ложь на другую. Потом его охватывают воспоминания о прошлом, полные сомнений, угрызений, грусть, и, как в тех снах, что ему снятся, перед ним являются все женщины, которых он имел или

192 которых лишь желал. Я тебе рассказывал о Сарагине, своего рода Моби Дике, которая на пляже в Римини, когда мне было лет восемь, явилась для меня открытием женщины во всем ее коварном могуществе? Ее я прекрасно «вижу». Я бы показал в фильме также те наказания, которым подвергался в колледже ребенком мой герой, я ведь тебе уже об этом рассказывал? Например, о том наказании, что меня подвергали за непослушание: заставляли самое меньшее полчаса стоять на коленях на кукурузных зернах.

А кроме того, другие женщины—красивая «любовница-мать», которая чем-то напоминает няньку, а чем-то и Сарагину, целая череда упущенных возможностей, и все вместе они дают представление о моей неизменной и самой большой мечте: жить в доме, полном женщин, и чтобы они делились со мной своими секретами, заниматься по очереди со всеми ними любовью, потом подыскать для одной из них мужа, для другой—жениха, дарить им всем подарки; вот такой гарем я хочу показать в фильме, а посреди гарема—своего героя, возможно, с хлыстом в руках—разумеется, хлыстом заботливо-любящим. Может быть, показать также какую-нибудь военную сцену, а в конце—большой цирковой финал со всеми имеющимися в фильме персонажами, которые, как в финале варьете, взявшись за руки, делают пробежку перед зрителями, с повешенным, болтающимся на фонаре, и героем, который, возможно, в клоунском одеянии, выйдет вперед и поблагодарит публику. Вот увидишь, в этом фильме, в сущности, не будет ничего автобиографического. На главную роль мне бы хотелось пригласить Лоренса Оливье, но также и Чарли Чаплина, ибо это должен быть фильм, проникнутый горечью, но в то же время и комический». «Комический?»—переспросила я, думая, что неверно поняла. «Ну конечно, в итоге получится именно комический фильм»,—упрямо заключил он...

...Я поехала в Милан, Феллини отправился в Кьянчано на лечение. Он писал, что отдыхает и одновременно лечит печень, пьет минеральную воду, ест мало, а когда заходит солнце, на него нападает тоска...

Возвратясь из Кьянчано, Феллини провел несколько дней во Фреджене с Флайяно и вместе с ним поработал над собранным материалом, сделав наброски сценария, хотя еще и отрывочные. А затем Феллини отправил длинное письмо Ронди, которое представляло собой первый набросок фильма.

«Брунеллаччо, вместо обещанных разрозненных заметок я попытался резюмировать здесь все то, что пока пришло мне в голову. Итак: один человек (писатель? Вообще лицо свободной профессии? Театральный импресарио?) вынужден недели на две нарушить обычный ритм своей жизни из-за нетяжелой болезни. Но это сигнал тревоги: что-то у него в организме не в порядке, и он должен просидеть пайнкой две недели в Кьянчано. Я тебе много рассказывал об этом месте, так что ты все о нем знаешь.

Герой завяз в ситуациях, которые иногда переживает очень

болезненно, но не в силах их разрешить. У него есть жена. И любовница. Его связывают отношения со множеством людей, и он бьется, как муха в паутине, но без этих связей, возможно, он оказался бы еще в более тоскливой и мрачной пустоте, ибо ему кажется, что в жизни у него нет совершенно никакой зацепки. Его открытый образ жизни, постоянная готовность на все откликаться с годами кажутся ему каким-то бессмысленным и бесцельным бредом. К чему пытаться навести в этом порядок? Разве подлинный смысл всего не состоит в том, чтобы постараться, насколько хватит жизненных сил, включиться в этот своего рода фантастический хоровод, для чего нужно лишь попытаться угадать его ритм?

Наш герой проводит дни в Кьянчано, лечась минеральной водой, много спит (и каждый раз видит во сне то, что нам нужно), гуляет по городку, как любой порядочный отдыхающий (кинематограф, ночные аукционы, бильярдные, балы-маскарады), изредка отправляется осматривать соседние старинные городки (замки, восхитительные виллы времен Медичи, монастыри, сказочные гроты).

Его день, таким образом, проходит как бы в двух планах: в реальном плане, состоящем из встреч в гостинице и у минерального источника; друзья, приехавшие проведать его из Рима, любовница, которую он прячет в маленькой гостинице, и жена, которая в один прекрасный день является к нему и остается, чтобы он без нее не соскучился. А другой план — фантастический, состоящий из снов, образов, созданных воображением, и воспоминаний, охватывающих его всякий раз, как нам это удобно или необходимо...

...Что все это должно означать? Кто знает... Флайяно подсказывает название «Полная путаница», но мне оно не очень-то нравится. Даже больше того: совсем не нравится.

Мне кажется, что я интуитивно ощущаю, что подлинным ключом к пониманию всей этой путаницы продолжает оставаться то, о чем я тебе говорил с самого начала: портрет в нескольких измерениях человека, обладающего такими-то и такими-то качествами. Фантастический, колдовской балет, волшебный калейдоскоп... но и эти определения допускают тысячу различных толкований.

Надеюсь, что периодическими толчками мне удастся довести эту историю до конца. Чувствую, что размышлять над ней без пользы. Насильственное умственное напряжение, обдумывание этой темы может привести лишь к тому, что все мне затемнит. Поэтому я спокойно ожидаю, что что-нибудь или кто-нибудь поможет мне сделать шаг вперед...»

...«Я скоро начну съемки, возможно, даже в декабре <1961 года.— Г. Б.>», — сказал мне по телефону, звоня из Рима, Феллини — и, разумеется, меня обманывал. «Прощай тебя, пострайся не занимать себя ничем другим, чтобы иметь возможность приехать и присутствовать при первом повороте ручки съемочной камеры». И я прекрасно понимала, что на это время вполне могу принимать на себя любые другие обязательства. Однако мне

194 довелось поехать в Рим по поручению редакции «Эспрессо», и я встретила там с Феллини, который только что возвратился из Лондона. Он летал туда, чтобы постараться установить контакт с Лоренсом Оливье.

Оливье передал Феллини, что был бы счастлив сняться у него в фильме, но в результате целого ряда недоразумений и ошибок они так и не смогли увидеться, и Феллини вернулся в Италию, не предпринимая больше попыток добиться встречи...

...«Мастроянни будет исполнителем главной роли в таинственном фильме Феллини», — писали газеты в конце 1961 года, и Феллини тем, кто у него спрашивал, верно ли это, отвечал: „Да, верно, он своего добился! Я охотился за Лоренсом Оливье, думал также и о других актерах, и всякий раз, когда встречал Марчелло, он глядел на меня с улыбкой на своей физиономии упорного чочарца<sup>1</sup>, словно говоря мне: «Ищи, ищи, все равно я уверен, что в конце концов возьмешь меня»“.

Когда Феллини говорит о Мастроянни, выражение его лица делается ироническим и вместе с тем нежным и любящим. «Я его выбрал из-за собственной лени, а также из симпатии к нему. Я ходил вокруг да около Оливье, но, в сущности, он внушал мне страх — такой у него жестокий рот. Марчелло же — единственный, с кем я еще могу позволить себе некоторые фантастические игры, некоторые выдумки в духе «маменькиных сынков», наша с ним дружба напоминает дружбу двух гимназистов, однако она отмечена печатью взаимного уважения.

Я прекрасно сознаю, что как актер Оливье может делать все, но разве я мог бы заставить его бродить по ферме-гарему среди всех этих огромных постелей? Появившись там, он привнес бы

<sup>1</sup> Чочария — горный край между Римом и Неаполем (по названию обуви, которую носили его жители).



ноту почтения к себе, стеснения, тогда как Марчелло вносит ноту трогательного волнения, веселой шутки. Мне бы казалось, что к моим одалискам вошел Гамлет, король Лир или Ричард III. Во всяком случае, излишне надменный баронет. Персонаж, конечно же, должен быть укротителем и калифом (знаешь, я собираюсь дать ему в руки хлыст), но вместе с тем и преданным рабом»...

...А остальные персонажи? Насколько Феллини уверен в отношении Мастроянни, настолько еще ничего не знает о других. В предшествующих фильмах он обычно начинал работу, почти неизменно полный надежд, но без актеров, хотя перед этим просмотрел с десяток тысяч лиц: «попутчиков» по фильму он выбирал в последний момент, когда продюсеры «прижимали его к стене» и встревоженно требовали наконец решиться. «Ты всегда их брал в последнюю минуту?»— «Всегда уже после начала съемок,— отвечает он,— потому что, выбирая их неизменно вот так, в последний момент, я уже не оставляю себе времени раскаиваться в своем выборе и, даже если я ошибался, я все равно любил выбранных мной актеров».

Но с этим фильмом было по-другому. В самом деле, слушая Феллини, казалось, что перед тобой хозяин огромного театра марионеток; с каждым днем он становился все озабоченнее и мрачнее, говоря, что двадцать или тридцать персонажей его фильма должны быть выбраны абсолютно точно. «Я ведь не имею возможности представить их зрителям, дать какие-то предварительные пояснения на их счет—лица у них должны быть такие, чтобы, как только они появляются на экране, мгновенно стать узнаваемыми масками. Все они—проекция главного персонажа, а следовательно, определенные, неизменные архетипы. Ну как мне тебе это объяснить? Словом, мне никак нельзя ошибаться»...



...Что касается Сарагин (фантастические и соблазнительные чудища, необъятные тела, растрепанные гривы, взгляды косые, подозрительные, но вместе с тем материнские), то их на примете у Феллини было шесть или семь. Будет забавно придумывать для них костюмы. Но чтобы найти один из «архетипов» — Карлу, нежную, мягкую, как масло, любовницу, — Феллини собирается даже дать объявление в газету...

В римскую контору приходят потоки писем. Помимо поисков толстухи, Феллини велел поместить объявление о том, что ищет также молодую женщину типа Клаудии Кардинале и мальчика, который смог бы сыграть Матростяни в детстве. И полученная почта заполняет все столы и полки...

Больше всего писем от полных женщин, их фотографии — самые впечатляющие. Эти огромные, как трехстворчатые шкафы, бабищи, настоящие слонихи и полулежащие киты... Некоторые в матросских костюмчиках, другие одеты наядами или даже в бикини, а одна лежит в рыбачьей сети; кое-кто одиноко сидит на скамейке («я так толста, что рядом со мной на скамейке никто не умещается»)...

Подходит к концу октябрь <1962 года. — Г. Б.>, и заканчивается работа и над «8 ½».

### Семь вопросов режиссеру

— Ну как, режиссер, устал, удовлетворен, растерян?

— Трудно сказать. Чем дальше продвигалась работа, тем все сильнее я ощущал опасность: опасность того, что постепенно, по мере того как будут продолжаться съемки фильма, развеется владевшее мною состояние духа. И вот, когда съемки закончены, я почувствовал себя словно опустошенным и даже испытываю некоторую радость освобождения.

— Тебе понравился фильм?

— Затрудняюсь ответить, у меня не было желания посмотреть его в законченном виде.

— Однако мне кажется, что режиссер, подходя к концу работы, уже знает свой фильм кадр за кадром.

— Обычно это так, но только не в моем случае. Я очень не люблю просматривать отснятый за день материал, как все это делают. Я вечно ищу всякие предлоги, чтобы не входить в зал, когда знаю, что там просматривают материал, отснятый сегодня или в прошлые дни. Конечно, я понимаю, это в высшей степени полезно: ведь можно увидеть все недостатки и ошибки и успеть их вовремя исправить. Более того, во время съемок этого фильма произошло такое, что другие режиссеры сочли бы самым настоящим безумием. В августе началась забастовка в лабораториях, где проявляют пленку и печатают фильм, и она продолжалась больше месяца. Поскольку не было возможности осуществлять постоянный контроль над отснятым материалом, ни один здравомыслящий режиссер не продолжил бы работы. И действительно, продюсеры мне сразу же предложили остано-



вить съемки. «Нет»,— ответил я, в высшей степени довольный. И так, месяц и десять дней я снимал, можно сказать, вслепую: сцену на ферме, сцену с могилой, на вокзале, все грязевые ванны кардинала— почти полфильма. И когда забастовка кончилась, мне пришлось выдержать почти четыре часа просмотра. Потом, когда Лео Каттоццо постепенно монтировал фильм, он меня спрашивал, хочу ли я посмотреть. Нет, я впервые посмотрел фильм только тогда, когда он полностью закончил монтаж.

— И какое же было впечатление?

— Что фильм не получился таким комическим, каким я хотел его сделать. Что я не знаю— получится ли он вообще, а главное— не покажется ли он нескромным. Что фильм может даже рассердить некоторых зрителей, которых волнуют их серьезные и неотложные проблемы и которым, возможно, далеки тоска и отчаяние такого человека, как мой герой, ведь он, в сущности, занимается любимым делом, зарабатывает кучу денег и к тому же ему везет с женщинами. Что зрителю поможет звуковой ряд, особенно в тех местах, где происходит разрыв или слияние между сном и действительностью.

— Музыку, как всегда, написал Нино Рота?

— Да, но здесь ее сравнительно немного, ибо музыка в этом фильме носит преимущественно характер воспоминаний. Рота сочинил лишь одну мелодию, а кроме того, есть один великолепный маршик вроде циркового. Разумеется, Нино с его всегдашним изяществом позаботится также о связках между различными музыкальными отрывками и об аранжировке.

— Действительно ли, как говорят, существуют два финала?

— Да, правда, я снял два финала фильма. В самом деле, когда я снимал сцену «Некоторое время спустя», мне пришло в голову, что она могла бы впечатлять и в качестве финала. Итак, с одной стороны, первоначальный вариант заключения: пресс-конференция, которая в воображении переходит в самоубийство Гуидо под столом, затем «эвакуация» из гостиницы, отъезд мужа и жены, поезд, вагон-ресторан и полупримирие с женой и с жизнью и окончательное избавление от комплексов.

С другой стороны, финал № 2: пресс-конференция и самоубийство; прекращение съемок фильма; демонтаж пусковой установки при одобрении со стороны писателя-критика; неожиданное появление всех персонажей фильма—неподвижно застывших, одетых в белое и расположившихся там и тут среди обломков пусковой установки; объявление, сделанное иллюзионистом Морисом о том, что съемки продолжаются; праздничная атмосфера вокруг огромного сооружения, которое на глазах восстанавливается, в то время как все персонажи располагаются у его основания; и мы вновь слышим голос Марчелло, теперь он уже с мегафоном, и он снова режиссер, подчиняющий людей своему таланту; появление Гуидо-мальчика с четырьмя клоунами; нисхождение с пусковой установки ста пятидесяти двух персонажей фильма; их парад вниз, словно на веселом цирко-

198 вом манеже; их постепенное исчезновение в окружающих полях, пока не остается один мальчик, который, дудя в свою дудочку, уходит последним.

— Какому же из этих двух финалов будет отдано предпочтение?

— Кто знает. На сегодняшний день <конец ноября 1962 года.— Г. Б.> я еще не знаю.

Феллини  
инглэф



РИМ



# **РИМ** Литературный сценарий

*Авторы:*

**Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони**

## **РИМ В ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЯХ**

### **Сцена 1**

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. ПАРК. НАТУРА. ДЕНЬ**

Памятник Юлию Цезарю в местном парке. Простертой вперед рукой император как бы открывает новые земли, новые горизонты.

Внизу, у подножия памятника, играют дети,  
...их матери сидят на скамейках,  
...пенсионеры читают газеты.

*Голос за кадром:* О Риме мы слышаны с детства.

### **Сцена 2**

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. КОМНАТА В КЛАССЕ.  
ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ**

Классная комната начальной школы или первых классов гимназии.

Молодая, но строгая и чопорная учительница, типичная фашистка, медленно рассказывает по проходу между партами, объясняя урок.

*Учительница:* ...как только галлы поднялись на Капитолийский холм, капитолийские гуси своим гоготом и хлопаньем крыльев подали сигнал тревоги... враг был схвачен... с тех пор капитолийские гуси вошли в поговорку...

Мальчик смотрит в окно:

На площадке перед школой куры и гуси роются в пыли;  
один гусак останавливается и с любопытством заглядывает в окно;  
мальчик осторожно вытаскивает рогатку; подстреленная птица убегает, хлопая крыльями.

### **Сцена 3**

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. КИНОТЕАТР. 1937.  
ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ**

На экране маленького, переполненного зрителями кинозала идут финальные кадры фильма из истории Древнего Рима типа «Бен-Гур», «Фабьола» или «Последний день Помпеи».

Громоздкие, грубо сработанные матроны и полководцы. А вот и Юлий Цезарь: он говорит с балкона, сопровождая свою речь жестами, напоминающими ужимки Муссолини. Цезарь

играет красавец актер с лицом героя-любовника латинского типа. Он поднимает руку в римском приветствии, и толпа откликается восторженным «Эйя!».

Зажигается свет.

Между креслами идет разносчик с лотком.

*Разносчик:* Шоколад, карамель. Ave Roma!<sup>1</sup>

Начинается «Джорнале Люче» с его помпезной эмблемой. Громкий голос диктора звучит напористо и агрессивно.

*Диктор:* «Рим. Парад двадцать восьмого октября проходил в атмосфере неиссякаемого энтузиазма. Казалось, весь Город сплотился вокруг своего Капо, демонстрируя неугасимую веру в высокое предназначение и славную судьбу великой Родины. Его превосходительство Стараче подверг себя испытанию огнем — пламенное доказательство преданности делу фашизма, а вслед за ним в огненный круг вступили их превосходительства секретари фашистской партии Рима, Болоньи, Милана...»

На экране мы видим главарей фашистской партии, которые, как акробаты, прыгают через огненный круг.

«С пением гимнов на Лидо ди Рома вступили «Дети Волчицы», «Балилла» и «Молодые итальянки»<sup>2</sup>, они приняли участие в завтраке, который состоял из хлеба, национальных сыров и чашки ароматного каркаде».

При поднятии флага части ДЖИЛ<sup>3</sup> застывают в римском приветствии.

Затем, утопая в песке и поднимая облака пыли, они с трудом маршируют по пляжу римским шагом.

«В тринадцать часов началась волнующая церемония отдачи последних воинских и религиозных почестей праху Неизвестного Солдата. В ней приняли участие его сиятельство граф Чiano и монсеньор Берардинелли в качестве представителей римской курии. Церемония завершилась обрядом благословения...»

Перед Алтарем Отечества, могилой Неизвестного Солдата фашисты и священники стоят вместе, плечом к плечу, одной черной группой.

Епископ сначала благословляет итальянское знамя слева от себя,

затем могилу Неизвестного Солдата в центре...

...и наконец группу фашистов справа.

...это миг наивысшего эмоционального подъема. Переполюющийся всех энтузиазм находит выход в римском приветствии, обращенном к Неизвестному Солдату — жертве смертоубийственной, бесчеловечной политики плутодемократии».

Священники и фашисты застывают в римском приветствии.

<sup>1</sup> Да здравствует Рим! (лат.)

<sup>2</sup> Фашистские молодежные организации.

<sup>3</sup> То же.

202 **Сцена 4**  
**ВОКЗАЛ В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ГОРОДКЕ. 1930. ИНТЕРЬЕР — НАТУРА. НОЧЬ**

Вокзал в провинциальном городке. В облаках пара останавливается ночной поезд со спальными вагонами.

Никто не выходит; никто не садится.

Вдоль поезда идет проводник. На одном из вагонов табличка: «Вена — Рим».

Прильнув к решетке вокзальной ограды, мальчишки как зачарованные рассматривают поезд,

...такой чужой, такой загадочный.

**Сцена 5**  
**ВИА ЭМИЛИЯ. НАТУРА. ЗАКАТ**

На обочине государственной дороги дорожный столб с надписью: «Рим 350 км».

Туман смешивается с сумерками наступающего вечера.

Группа крестьян в плащах и толстых шерстяных беретах пронесется мимо на велосипедах, легко и быстро, как стая ворон.

**Сцена 6**  
**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. 1930. СТАРАЯ КНИЖНАЯ ЛАВКА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ**

В углу старой, пыльной книжной лавки...

...мальчик рассматривает кипу пожелтевших открыток.

Это репродукции с экспонатов Капитолийского музея. Бюсты римских императоров, отбитые конечности, полуразрушенные, как бы изъеденные оспой, мраморные лица, целая галерея кошмарных, обезображенных трупов.

**Сцена 7**  
**ГАЗЕТНЫЙ КИОСК. 1930. НАТУРА. ДЕНЬ**

Газетный киоск; среди прочих изданий брошюра с броским названием «Оргии Мессалины».

Мальчик незаметно приоткрывает брошюру, жадно листает ее и видит скверные иллюстрации:

Мессалина в купальне,

...черные рабыни,

...вызывающая, вульгарная нагота древнеримских оргий.

**Сцена 8**  
**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. ДОРОГА ВДОЛЬ БЕРЕГА МОРЯ, НАТУРА. ДЕНЬ**

По дороге вдоль берега моря едет «балилла»<sup>1</sup>, останавливается.

<sup>1</sup> Марка итальянского автомобиля.

Из нее выходит эффектная молодая синьора и прогуливается по берегу моря в романтическом настроении.

Из-за пляжных кабинок, словно спрыгнувшие с дерева обезьяны, один за другим появляются трое купальщиков:

двое красивых парней

и один беззубый, сатанинского вида старик.

Двусмысленно улыбаясь, они медленно идут навстречу синьоре.

*Мужской голос за кадром (с романьольским акцентом):*  
Жена землемера Ферретти... Мессалина!

Женщина и трое купальщиков на пляже.

Теперь женщина одета и причесана как Мессалина на картинках из брошюры в газетном киоске.

Дарственным жестом она протягивает ногу, и старый купальщик, схватив ее,

покрывает жадными поцелуями.

Женщина смеется, отчаянно, громко, сладострастно.

### Сцена 9

#### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. МАГАЗИН ГРАМПЛАСТИНОК. НАТУРА. ДЕНЬ

Фасад магазина грампластинок с вывеской, написанной огромными черными буквами: «Радио, XX век».

За открытой дверью виден большой фонограф (с трубой?), на котором крутится пластинка. Шелестящий, меланхоличный голос Петролини поет.

*Петролини:* Покажи, Нунциата,  
свой вишневый ротик...

На этот комический призыв сбегаются дети, игравшие в мяч (на них черно-белые полосатые майки клуба «Ювентус»); серьезно и, может быть, даже немного грустно они слушают эти нелепые при свете дня причитания.

### Сцена 10

#### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. 1930. РЕЧКА С ПЕРЕКИНУТЫМ ЧЕРЕЗ НЕЕ МОСТИКОМ. НАТУРА. ДЕНЬ

Мостик над маленькой речкой. Сельский пейзаж, освещенный солнцем, обстановка идиллическая.

Учитель и группа школьников, они держат в руках корзиночки с едой.

Учитель торжественно говорит.

*Учитель:* Здесь, переходя Рубикон, Юлий Цезарь произнес свои знаменитые слова: «Alea jacta est»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Жребий брошен (лат.).

Школьники с шумом и гвалтом топчутся на мосту,  
...смотрят вниз; кто-то бросает камушки,  
...от которых по спокойной воде ручья расходятся круги.

### Сцена 11

#### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. СТОЛОВАЯ В ДОМЕ БУРЖУАЗНОЙ СЕМЬИ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Столовая, семья собирается завтракать.

Служанка, которая несет тарелки, внезапно останавливается как вкопанная: из массивного радиоприемника доносится твердый и жесткий, типично римский голос Пия XII:

*Пий XII:* Во имя Отца... Сына... и Святого Духа...

Все присутствующие бросаются на колени,  
крестятся,

...кроме отца семейства, атеиста, который идет за своей шляпой,

...надевает ее и с вызывающим видом снова садится за стол, к апокалипсическому ужасу женщин.

### Сцена 12

#### ТЕАТР ПРИ ПРИХОДСКОЙ ЦЕРКВИ. 1930. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Спектакль в театре при приходской церкви. Публика состоит из родителей и родственников.

Священники встречают гостей.

На сцене дети от двенадцати до пятнадцати лет разыгрывают исторические сюжеты. Мальчик, изображающий Порсену, сидит на троне, а второй, изображающий Муция Сцеволу,

...протыгивает над жаровней руку и говорит звонким, детским голосом.

*Мальчик:* Так я наказываю свою руку, которая согрешила.

Растроганные родители аплодируют.

### Сцена 13

#### КАФЕ В ПРОВИНЦИИ. 1930. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Кафе в провинции. Человек, похожий на коммивояжера, с широким и красным лицом, рассказывает что-то своим приятелям, которые ловят каждое его слово.

*Коммивояжер:* Что хорошо в Риме, дорогой мой, так это то, что там тебя никто не знает... Ты берешь девочку, идешь с ней в кабак, и никто потом на тебя не капнет... Понятно?

Окружающие смеются с пониманием и завистью.

Застенчивый юноша, густо покраснев, тоже решается задать свой вопрос.



*Застенчивый юноша:* А римлянки... какие они?

Коммивояжер, взглянув на него с ухмылкой.

*Коммивояжер:* У римлянок, дорогой мой... вот такой зад!

И разводит руки, показывая что-то необъятное...

...под общий смех.

Кассирша в кафе тоже смеется, но с неодобрением, как бы говоря: «Мальчишки!» Потом спрашивает.

*Кассирша:* А скажите... вы дуче в Риме не видели? или его величество короля?

И сразу наступает благоговейная, почтительная тишина.

Коммивояжер несколько сбит с толку.

*Коммивояжер:* Я бы и сам хотел, да только это не так просто... Ах да, когда я проходил мимо королевского дворца, как раз выезжали кирасиры. Черт побери, до чего же красивые ребята! Все по два метра ростом, как на подбор... И всегда верхом. Всю жизнь верхом. Как кентавры.

Кассирша мечтательно подпирает рукой щеку и грезит о красавцах кирасирах.

#### Сцена 14

#### САД. СОН КАССИРШИ. НАТУРА. НОЧЬ

В той же позе, в которой она сидела у кассы, романтическая кассирша сидит у воображаемого окна с расплывающимися контурами. У нее отрешенно-мечтательный вид, она томно вздыхает... и видит...

...очень высоких, очень красивых кирасир,

...которые медленно движутся из глубины сцены.

Один из них отделяется от группы...

...и приближается к женщине, сверкая белозубой улыбкой.

На голове у него шлем с развевающимся плюмажем.

Кирасир протягивает женщине руку, открывает рот и вместо слов испускает мощное конское ржание.

#### Сцена 15

#### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОДОК. 1930. СТОЛОВАЯ В КОЛЛЕДЖЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Просторная, залитая серым светом столовая в колледже,

...за столами сидят дети и священники.

На одном из столов стоит диапроектор,

...а на противоположной стене висит не первой свежести простыня.

Священник в очках, которые придают ему умный и ученый вид, показывает детям диапозитивы с достопримечательностями Рима и поясняет их гнусавым голосом.

*Священник:* Рим. Форум и Колонна Траяна... Арка Септимия Севера... церковь Сан-Джованни-ин-Латерано, катакомбы свято-

206 го Каллиста... кладбище капуцинов на улице Витторио Венето...  
Мост Адриана... Остров святого Варфоломея... Викториан и  
Алтарь Отечества...

Дети смотрят на все эти грандиозные, мрачные сооружения с некоторым страхом.

### Сцена 16

ПЛОЩАДЬ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДКА. 1930. НАТУРА. ДЕНЬ

На городскую площадь въезжает автобус с молодоженами, которые совершали паломничество в Рим. Почти все они из мелкобуржуазных семей.

Молодожены выходят из автобуса,

...обнимаются с родственниками, показывают купленные в Риме сувениры: стеклянный шарик с куполом Св. Петра, раскрашенная статуэтка Мадонны,

...большая фотография Пия XII в рамке и такая же фотография, на которой запечатлен дуче.

*Голос за кадром:* Из всех этих многообразных видений в воображении мальчика возникал причудливый образ Рима, в котором уживались и Неизвестный Солдат, и Юлий Цезарь, и Петролини.

### Сцена 17

УЛИЧНЫЙ КОРТЕЖ. НАТУРА. ДЕНЬ

В неправдоподобной тишине движется фантастический кортеж, напоминающий карнавальное шествие, только в замедленном, плоскостном изображении, как это бывает во сне.

Бронзовый Юлий Цезарь с простертой дланью—ходячий памятник; Неизвестный Солдат, то есть человек без лица, он в потрепанном мундире войны 1915—1918 годов и с обрывком знамени; Петролини с неподвижным, как восковая маска, лицом; Мессалина, у которой лицо жены землемера; группа фашистов, застывших в фашистском приветствии; итальянские девушки, семенящие римским шагом; волчица в клетке—бронзовая капитолийская волчица с двумя близнецами; кирасиры, гарцующие как жеребцы; Папа в паланкине; несколько древних римлян в обнимку с прекрасными нагими женщинами, которые принимают томные позы...

### Сцена 18

КАФЕ В ПРОВИНЦИИ. 1930. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

И снова провинциальное кафе и коммивояжер, который «просвещает» юношей.

*Коммивояжер:* Да, Рим прекрасен, но, честно говоря, я бы не хотел в нем жить. Суета, столько народу... все эти машины,

кареты, трамваи... И потом, люди там такие невоспитанные, не то что у нас! Просто грубияны. Если спрашиваешь у них дорогу, они даже не отвечают. Послушайтесь меня, оставайтесь здесь, дома. В конце концов, на Риме свет клином не сошелся.

Самый юный из его слушателей вовсе не убежден этими словами; скорее наоборот — они лишь раздражили его любопытство. Он склоняет голову, как бы прислушиваясь к собственным мыслям и фантазиям.

*Голос за кадром:* Рим будоражил мое воображение; он увлекал и манил меня к себе с самого детства, даже когда о нем говорили плохо. Я никак не мог точно представить себе этот огромный, беспорядочный город, который был и историей, и легендой, и политической хроникой, и Ватиканом... и все это как-то не укладывалось в единое целое. Впрочем, очень трудно представить себе город. Он вообще не поддается определению. Что такое Рим? Я и теперь не знаю. На этот вопрос каждый отвечает по-своему...

*Следует:*

...«круглый стол», в котором принимают участие писатель, художник, епископ, проститутка, психолог и другие персонажи. Они пытаются ответить на вопрос, что такое Рим. И разумеется, каждый будет отвечать по-своему, со своей точки зрения.

## ПРИЕЗД В РИМ

### Сцена 1

РИМ. ВОКЗАЛ ТЕРМИНИ. 1938. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ. ПЛАТФОРМЫ И ПОЕЗДА

Часть старого вокзала Термини с рекламными плакатами того времени: «Какао Тальмоне», «Печенья Лаццарони»,

...«Вино Биджи д'Орвието», на плакате — круглое, плоское лицо с высунутым языком, а над ним — гроздь винограда.

Только что прибывший поезд с пыхтением и фырканием сбрасывает пары. Проходит взвод солдат в колониальных касках.

Несколько карабинеров, фашисты.

Вообще много людей в форменной одежде, в том числе и семинаристы.

Приехавшие и встречающие, уезжающие и провожающие — на перроне множество людей, и все они с типичной для южан экзальтацией обнимаются и целуются.

В том числе и мужчины с мужчинами.

Какая-то мать, потерявшая ребенка, с отчаянными криками бежит вдоль поезда.

*Мать:* Камилло! Камилло! Камилло!

Ее крики затихают вдали.

208 Какой-то толстяк, только что сошедший с поезда, радостно вопит.

*Толстяк:* Эй, Ренá!

Несколько мужчин неторопливо идут ему навстречу. Тот, которого назвали, радостно орет в ответ.

*Ренато:* Эй, Раффé, это ты?

Толстяк, растроганный радушным приемом, медленно идет навстречу своим друзьям.

*Толстяк:* Здорово, ребята!

Встретившись, они долго хлопают и толкают друг друга.

*Ренато:* Ну и пузо ты наел!

*Толстяк:* Чтоб ты сдох!

Они обнимаются, продолжая дружески тусить друг друга.

С поезда сходит мальчик, с любопытством и некоторым смущением озирается по сторонам. У него большой старый, сильно потрепанный кожаный чемодан. Он идет к выходу. Носильщик, понимая, что это не клиент, не обращает на него никакого внимания.

На ходу мальчик продолжает оглядываться по сторонам и видит...

...выдвижную железную лестницу, по которой, как обезьяны, карабкаются рабочие. Они вешают огромный плакат с названием фильма: «Падшие ангелы».

Снизу поднимается черный дым, покрывая сажей и копотью мощные железные каркасы,

...стеклянную крышу вокзала,

...рабочих и плакат.

Два полицейских агента в штатском, прыгая по шпалам и стараясь проскочить как можно быстрее и незаметнее к стоящему поезду, ведут какого-то человека в наручниках.

## Сцена 2 ВОКЗАЛ ТЕРМИНИ. ЗАЛ ОЖИДАНИЯ. 1938. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Мальчик заглядывает в зал ожидания.

Зал ожидания ярко освещен и пуст, если не считать тощего старика, который сидит на лавке и ест огромный кусок хлеба со шпинатом, завернутым в желтую бумагу.

Он сконфуженно смотрит на мальчика, вероятно стесняясь, что его застали за едой. На столе стоит небольшой чемодан из фибровой кожи.

*Голос за кадром:* Вокзал Термини был большой, железный и очень грязный. Я думал: «Вот я и в Риме. Это Рим». Было лето, дул знойный летний ветер, который разносил дым и копоть по всему городу. В Риме я никого не знал. Правда, у меня был адрес, было письмо. Я смотрел на поезд, который меня привез,

как на последнюю ниточку, связывающую меня с домом, семьей. Но, обезлюдевший и неподвижный, он перестал быть *моим* поездом, а стал просто каким-то, чужим поездом, в любой момент готовым отбыть.

### Сцена 3

ВОКЗАЛ ТЕРМИНИ. 1938. ПЛАТФОРМЫ И ПОЕЗДА. НАТУРА. ДЕНЬ

Железнодорожник меняет табличку на поезде, с которого сошел мальчик, и прикрепляет новую, с надписью «Милан».

### Сцена 4

ВОКЗАЛ ТЕРМИНИ. 1938. НАТУРА. ДЕНЬ

На площади перед вокзалом стоят несколько экипажей. Извозчики, разморенные полуденной жарой, дремлют.

В каждом экипаже спящий извозчик.

Есть и такси; таксист тоже спит,

...накрыв лицо газетой.

Мальчик смотрит на эти экипажи, на этих неподвижных людей.

Один из извозчиков зевает,

...и тогда мальчик, набравшись храбрости, подходит к нему и протягивает записку с адресом.

Извозчик проводит рукой по лицу и с неожиданным проворством взбирается на козлы.

Мальчик садится,

...экипаж трогается с места.

### Сцена 5

ДВИЖУЩИЙСЯ ЭКИПАЖ. УЛИЦЫ РИМА. НАТУРА. ДЕНЬ — ВЕЧЕР

Мальчик в экипаже нарочито развязно закуривает сигарету и видит...

...прямо перед собой удивительный, незнакомый город.

Погожий жаркий вечер; люди возвращаются с моря.

Проходит трамвай, за стеклом которого красные, опаленные солнцем, лица — люди едут с пляжа; inferнальное видение.

Одурев от жары и усталости, они едут в гробовом молчании.

Из окна на первом этаже женщина со строгим выражением лица вытрясает коврик, поднимая облако пыли.

Несколько пронзительно орущих мальчишек играют на тротуаре в футбол...

...огромным комом из связки газет, перетянутой веревкой.

Некоторые мальчишки — в заношенных майках с черными окантовками и надписью ONB. Самому маленькому мяч попадает в низ живота, и он отчаянно ревет, держась за ушибленное место.

На углу одного из домов наклеено объявление: «Новости из Рима от городской федерации фашистов».

210 Рядом манифест журнала «Футуризм» с характерными прыгающими буквами.

Перед порталом церкви столпились нищие. Один из них неподвижно лежит на ступеньках, поставив возле себя шляпу.

Другой весь трясется.

Женщина с ребенком на руках останавливает прохожих и нахально требует у них милостыню.

Нищий лет сорока пяти в черных очках монотонно повторяет.

*Нищий:* Слепой юноша, синьоры, слепой юноша.

Зеленый свет светофора переключается на красный.

Экипаж останавливается.

Воспользовавшись остановкой, к экипажу приближается потрепанный уличный торговец, почти бродяга, который несет перекинутые на руке, как на вешалке, майки и кофты; багровея от натуги, он кричит.

*Продавец:* Распродажа по дешевке! Краденые вещи! Краденые вещи!

Медленно ковыляет старик. Жарко. Он стягивает с себя пиджак и оказывается в одной майке.

Наступает вечер. Загораются вывески магазинов.

Ярко сверкает вывеска «Специалист по убою свиней — Колбасник».

Над дверью, головой вниз, висит огромная и очень страшная свиная туша.

### Сцена 6

РИМ. 1938. КВАРТИРА С МЕБЛИРОВАННЫМИ КОМНАТАМИ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Мальчик входит в квартиру, обставленную в стиле эпохи короля Умберто,

...большую, просторную, темную,

...с таинственными закоулками и длинными коридорами,

...с высокими потолками и застекленными матовым желтым или красным стеклом дверями,

...шеренгой огромных стальных шкафов,

...темными картинами, открытками XVIII века и старыми календарями на стенах, столиками,

...телефоном на стене в коридоре.

Его встречает молодая, но мощная служанка с жирной, лоснящейся кожей и волосатыми подмышками. Ребенок лет трех путается у нее под ногами. Она кричит в сторону закрытой двери.

*Служанка:* Синьора! Он приехал.

Из комнат доносится слабый и больной женский голос.

*Голос женщины:* Пускай все хорошенько посмотрит... Весь дом...

Служанка идет по коридору. Мальчик следует за ней. 211  
Ребенок тоже тащится.

Одну за другой она приоткрывает двери комнат.

*Служанка:* Синьора плохо себя чувствует... Квартиру покажу вам я... Меня зовут Роза... (*Ребенку.*) А ты иди на горшок! (*Мальчику.*) Это спальня бухгалтера, брата синьоры. Бухгалтер, синьорино!

Спальня просторная, как все комнаты в доме, но заставленная громоздкой, темной и пыльной мебелью, которая навеивает мысли о клопах.

На огромной супружеской постели лежит совершенно одетый человек, подложив газету под ноги, обутые в туфли. Он читает «Джорнале д'Италия». Как только служанка приоткрывает дверь, он садится на постели и изображает улыбку.

*Бухгалтер:* Очень приятно.

Путешествие по квартире-лабиринту продолжается,  
...мы видим полку с простынями и другим постельным бельем,

...затем стенные шкафы и снова шкафы.

Женщина открывает другую дверь.

*Служанка:* Это комната свекрови...

Комната, которую мы видим, напоминает часовню; перед статуэткой Мадонны зажжены три свечи; перед изображением Сакре-Кёр горит лампадка;

на комодке восковые фигурки святой Терезы и святого Джузеппе под стеклянными колпаками и тарелка с олеографическим изображением святой Лючии.

Перед Мадонной скамеечка для молящихся.

Посреди комнаты стоит миловидная, чистенькая старушка, одетая во все черное. Она приветливо улыбается и кланяется мальчику.

*Служанка (открывая другую дверь):* Вы не боитесь китайцев? Я боюсь.

Мы видим маленькую и нескладную комнатку; у крошечной газовой плитки стоит китаец, продавец галстуков, и готовит какую-то фантастическую, сильно пахнущую еду.

По комнате разгуливают несколько кошек, и создается такое ощущение, будто китаец готовит себе пищу именно из кошек. Он улыбается и вежливо кланяется.

*Служанка (передразнивая его):* Одна лила! Две лилы!

Китаец радостно смеется.

Приставив палец к губам, служанка открывает еще одну дверь, и мы снова видим спальню,

...в которой, в детской позе, подложив руки под голову в шляпе-канотье, спит рослый юноша с красным, обгоревшим на солнце, лицом.

212 *Служанка:* Старший сын... Он был на море. А здесь ванная комната...

Ванная комната с газовой колонкой и эмалированной железной ванной, в которой вода, бегущая из крана, оставила несмываемый ржавый след.

По стенам комнаты причудливо извиваются трубы, которые то идут параллельно друг другу, то переплетаются между собой в головокружных поворотах и изгибах. Из них несутся вой и скрежет — это вода, сталкиваясь с воздухом, производит такие душераздирающие звуки, сопровождаемые ритмичными ударами капель.

В ванне сложены вещи для стирки.

Снаружи еще более мощные трубы устремляются вверх, к потолку; железная винтовая лесенка ведет к закрытой двери — может быть, на террасу.

*Служанка:* Кухня...

Огромная кухня с мраморным столом посредине напоминает кузницу:

...здесь кипят гигантские котлы, с шипением вырываются клубы пара; в одном из котлов варится темное и густое месиво.

Под мойкой стоит мышеловка с квадратной железной клеткой.

На полочках бутылки и банки, большая картонная коробка с надписью: «Препарат против тараканов-клопов-блох».

Стеклянная дверь выходит на лоджию; высокая девушка, старшая дочь хозяйки дома, моет голову.

*Служанка:* А это синьорина... Синьорина, новый пансионер!

Девушка подходит к мальчику, протягивает ему руку и представляется.

*Девушка:* Стефания.

*Мальчик (смущенно):* Очень приятно...

Всё так же смущаясь, он оглядывается по сторонам и видит, что один из мальшей задирает служанке юбку, а другой, сидя на полу, наливает воду в башмак;

...в углу кухни он видит пожилого господина в шляпе, который, подвернув брюки, моет ноги в тазу.

*Девушка (представляя его):* Это папа... (Вполголоса.) Глава семейства на покое...

Мужчина сухо кивает головой, не снимая шляпы.

Женщина зовет слабым голосом.

*Голос женщины:* Роза, Роза, ты все ему показала?

*Служанка (кричит):* Да, кроме вашей комнаты!

*Голос женщины:* Приведи его ко мне на минутку, я хочу кое-что ему сказать.

Служанка ведет мальчика в комнату хозяйки.



Где-то за углом, в конце коридора, отчаянно кричит маленькая девочка, сидящая на горшке. 213

*Девочка (вопит):* Я уже сделала! Я уже сделала!

Но служанка не обращает на нее никакого внимания. Они проходят мимо полуоткрытой двери.

У комода душитесь одеклоном высокий господин лет пятидесяти с седыми, гладко зачесанными волосами, в коричневой тройке. Заметив проходящих мимо мальчика и служанку, он подходит к двери своей комнаты. Улыбается.

*Синьор:* Разрешите представиться. Я Ланди. Марко Ланди. Узнаете?

*Мальчик:* Конечно...

*Синьор:* Я начинал у Камерини. Много работал с Дженнаро Ригелли. Обычно я играю жуиров. В «Сердцебиении» выступал в роли мажордома.

Он показывает висящие на стене фотографии, которые проблескивают глянец в темноте комнаты.

...Вы журналист, не так ли? Если хотите, я могу дать вам интервью.

И снова призыв.

*Голос женщины (жалобно):* Роза! Где же ты?

*Служанка:* Идем!

*Синьор:* В любое время я в вашем распоряжении. Я всегда здесь. У меня много замыслов. Обсудим их.

*Мальчик:* Да, да, конечно!

И идет вслед за Розой...

...в комнату синьоры.

Синьора лежит в постели, это преждевременно состарившаяся женщина с черными кругами под глазами, на животе — бутылка с горячей водой.

Она долго смотрит на мальчика.

*Синьора:* Ах... какой молоденький... Какие красивые глаза... Необыкновенный мальчик. И вот увидите, вот увидите, вам тут будет хорошо! Ваша мама написала мне, бедняжка. (*Розе*). Ты показала ему комнату?

*Служанка:* Сейчас, сейчас!

*Синьора:* Идите... Только я хочу сказать вам... Посмотрите мне в глаза!

Мальчик смотрит на синьору и встречает ее гипнотизирующий, строгий взгляд.

...Никакого разврата в доме! Запомните это.

Наконец мальчик остается один в своей комнате.

Кладет на кровать чемодан, но не открывает его. Оглядывается по сторонам.

Как и вся квартира, комната захлавлена вещами — кресла,

- 214 стулья, маленький письменный столик, стены завешаны картинками (пожелтевшие фотографии умерших родственников, живой и яркий морской пейзаж, изображение святого Антония, репродукция «Снов» Коркоса);  
 ...на стене настоящий памятник прошлой войне: каска, противогаз, два скрещенных ружья.  
 Мальчик вздыхает, идет к окну и открывает его.  
 Окно выходит...

**Сцена 7**  
**ДВОР КИНОТЕАТРА С КУПОЛООБРАЗНОЙ КРЫШЕЙ. НАТУРА — ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР**

...во дворик, уже темный. Наступает вечер.  
 В окнах дома напротив движутся тени. Неожиданно доносится пение.  
 Вероятно, поет прислуга. Голос жалобный, тягучий, пронзительный.

*Женский голос:* Любовь дружочка  
 Краше цветочка...  
 Маргаритка, малый цвет,  
 Ох, не мил мне белый свет...  
 Цветок вербены —  
 Беда да измены<sup>1</sup>.

Песенку заглушает неожиданный грохот.  
 Внизу, во дворе, медленно и шумно открывается раздвижной купол кинотеатра.  
 Из образовавшегося отверстия вырывается облако сигаретного дыма — это курят зрители.  
 В клубах дыма битком набитый зрительный зал кажется зыбким и расплывчатым...  
 На сцене группа танцовщиц исполняет румбу.  
 Прожекторы высвечивают своими пыльными лучами мишурный блеск костюмов, медь духового оркестра.

**Сцена 8**  
**1938. РИМСКИЕ УЛИЦЫ В КВАРТАЛЕ ВРЕМЕН КОРОЛЯ УМБЕРТО. ТРАТТОРИЯ. НАТУРА. НОЧЬ**

На тротуары вынесены столики из тратторий и остерий,  
 ...кафе и кафе-мороженовых.  
 Наслаждаясь вечерней прохладой, за столиками сидят римляне.  
 Время ужина. Столы одного из кафе уже съехали с тротуара и оказались на мостовой, рядом с трамвайными путями.  
 Мощные растения в деревянных кадках, окрашенных в зеленый цвет, кажутся ненастоящими.

<sup>1</sup> Здесь и далее стихи в переводе А. Боброва.

В нерешительности останавливается мальчик, не зная, сесть ему за столик или пройти мимо. Заметивший это хозяин нарочито шумно и радушно обращается к нему.

*Хозяин trattории:* Сюда, красавчик, сюда, маменькин сынок, не бойся. (*Официанту.*) Подыщи хорошенький столик для этого пупсика, моего дружочка...

И тут же уходит с видом человека, у которого уйма дел, ...в то время как официант с услужливой и одновременно наглой ухмылкой усаживает мальчика за крошечный и неудобный столик.

Мальчик смущенно катает хлебные катышки и посматривает по сторонам, на другие столы.

Посетители кафе — тиличные представители мелкой римской буржуазии и простонародья: развязные и веселые,

...шумные и угрюмые, фамильярные и доверчивые,

...прожорливые и жестокие. Вот какой-то карапуз, зажав в руке полголовы барашка, с аппетитом грызет ее:

...сначала высасывает мозги, потом глаз и наконец съедает язык.

Юная, цветущая девица сидит перед огромной тарелкой с улитками,

...с печальным и меланхолическим видом она выковыривает их палочкой из раковин и жадно заглатывает.

Человек лет пятидесяти держит в поднятой руке тарелку с жареной тревухой — специально приготовленными телячьими внутренностями. Он во что бы то ни стало хочет, чтобы его мать, толстая и крепкая восьмидесятилетняя старуха с пышными усами, тоже попробовала это блюдо. А женщина упорно отказывается, закрываясь от него салфеткой.

*Мужчина:* Ну поешь потрошков, ма!

*Мать:* Говорю тебе, я наелась.

*Мужчина:* Маленькое местечко всегда найдется.

Какой-то человек, который тоже сидит за этим столом, говорит серьезно и рассудительно: Поешь — и покакаешь.

Улучив момент, сын насильно запикивает в рот матери несколько кусочков жаркого...

...под одобрительные возгласы присутствующих, как будто мать согласилась наконец принять спасительное лекарство.

Тем временем хозяин trattории несет на другой стол блюдо с абрикосами, гордо рекламируя свой товар.

*Хозяин:* Смотрите, какие абрикосы! Настоящие пасхальные яички!

Одна из стен trattории расписана яркими, шутивными фресками, на которых в стиле Петролини изображены древние римляне с бокалами вина в одной руке и бараньей ногой в другой.

В центр композиции вписан шаржированный портрет владельца trattории в лавровом венке императора. Лапидарная надпись

216 гласит: «Не обойди своим вниманием ресторан Джузеппе Маньи. Такого наготовил он, чего не кушал и Нерон».

Мальчик, которому принесли суп, ест, продолжая с любопытством наблюдать за окружающими.

На потолке он видит дешевые светильники с разноцветными лампочками;

...вывеску «ТАВЕРНА ДЕ НОАНТРИ».

Хозяин с трудом рассаживает новых клиентов.

Группу вновь прибывших он сажает за длинный стол, уже занятый другими.

*Хозяин:* Ничего, если я посажу вас сюда? Того пусть дьявол заберет, кто ужин свой один сожрет.

Новички неохотно садятся за уже занятый стол,

...«старожилы» смотрят на них с ненавистью и неприязнью, как на захватчиков.

С одного из столов кричат.

*Голос:* Принесут мне когда-нибудь эту курицу?

*Хозяин:* А как же? Вот только поймаем.

Шутки, которые на первый взгляд кажутся добродушными, в действительности довольно злые. Один из клиентов, похлопывая по затылку восьмидесятилетнего старика, говорит.

*Первый клиент:* Не смущайте беднягу, у него переходный возраст!

*Второй клиент (протягивая вишню своей девушке, с которой, очевидно, поссорился):* Держи, давай мириться.

Но как только девушка открывает рот, чтобы съесть ягоду, он сует ей в рот палец: Плевал я на тебя!

Какая-то простушка, которая хочет казаться синьорой, громко, чтобы ее все слышали, спрашивает у проходящего мимо хозяина.

*Женщина:* А бананы у вас есть?

*Хозяин:* Один остался.

*Женщина:* Принесите.

*Хозяин:* Вы с ума сошли! Как же я без него?

Возмущенная женщина вскакивает со своего места...

...под дружный смех окружающих. Некоторые даже подходят к ней и похлопывают по плечу.

Из-за длинного стола встает худенькая, черненькая, маленькая, но уже испорченная девочка лет десяти; она поет тонким, пронзительным голоском:

Эйтыогароксвечки,  
Чтоб утонул ты в речке.

Эйтызасаленнаяшляпа,  
Чтоб помер ты и твой папа.

Эйтыюгрызокпищцы,  
Чтоб помер ты и твоя сестрица.

Эйтыобмылокоткакашки,  
Чтоб дед твой помер от кондрашки.

Эйвывонючиеобъедки,  
Чтоб сдохли вы и ваши предки!

Между столиками идет хозяин с большим подносом, на котором лежат сырые красные и дрожачие бараньи мозги, демонстрируя клиентам их свежесть.

Тут и там смешки,

...крепкие выражения,

...рты, с аппетитом жующие...

...самые нежные части телят и барашков.

Обрывки случайных фраз, словно разрозненные сценки из спектакля.

Худой, угрюмый официант, похожий на могильщика.

*Официант:* Фаршированные тыквы.

Случайная, неизвестно кем брошенная фраза.

*Голос:* Пробитая голова, похожа на индюшачью.

*Женский голос:* Фу, какая гадость!

*Другие голоса:* Рыбу маслом не испортишь. Что вкусно, то и полезно. Если сам все съешь — лопнешь. Попробуй эти бобы, очень нежные.

И официанты, и хозяин, продолжая снова между столиками, присоединяются к этому грубому, веселому и вульгарному хору говорящих на римском диалекте.

Медленно приближается длинный, старый, непрерывно тренькающий трамвай,

...он проходит совсем рядом с трамторией, почти касаясь столов; это словно занавес, который опускается после окончания спектакля.

## Сцена 9

РИМ. УЛИЦЫ НА ОКРАИНЕ ГОРОДА. 1938. НАТУРА. НОЧЬ

Глубокая ночь. Улицы обезлюдели.

*Голос за кадром:* Раньше мне казалось, что Рим на самом деле не существует. Пока я жил в маленьком городке, я надеялся, что Рим просто придумали, что это вымысел, миф, слово... Но на всякий случай я все-таки хотел проверить, так ли это, заранее уверенный, что именно так, что я сойду с поезда и увижу пустое место, черную дыру, пропасть и бог весть что еще, но никаких следов Рима. А Рим оказался на месте. Совершенно подавленный, я был вынужден признать, что он существует, и еще как существует! Я даже представить себе не мог, до какой степени он реален. Рим оказался Римом до самой

218 последней мелочи, детали, воссозданный с абсолютной точностью. И я был бесконечно разочарован. С этого дня мне предстояло постоянно присутствовать при этой форме жизни, смерти, любви и, может быть, самому в ней участвовать.

Пустые улицы, закрытые кафе, опрокинутые на столы стулья.

Из фонтанчика в форме головы волчицы капает вода.

У бровок тротуаров стоят пакеты с мусором и объедками, среди которых бродят одуревшие кошки.

Какая-то женщина медленно идет к дому, она явно чем-то расстроена.

За ней плетется пьяный муж, в руке он держит бокал с вином и все время предлагает ей выпить, думая ее этим утешить.

С грохотом, напоминающим канонаду, закрывается тяжелая дверь: вернулся домой запоздалый гуляка.

Все предметы вокруг обретают удивительную четкость.

Маски на фонтанах, вперившиеся пустыми глазницами в темноту,

...плиты с латинскими надписями на углах улиц,

...статуи без рук и носов,

...барбчные порталы,

...арки, сложенные из квадратных плит, между которыми растет трава; и вдруг появляется перспектива,

...огромная, молчаливая церковь Сан-Джованни...

Всю площадку перед церковью заполняет стадо овец. Их ведет пастух с белыми собаками. Деревянное постукивание копыт, блеяние, лай. Пастух идет, низко опустив голову, торопливым шагом, как будто хочет как можно скорее вернуться в деревню.

Жарко.

Почти все окна открыты.

На балкон выходит совершенно голый человек, вдыхает свежий ночной воздух и уходит обратно.

Мальчика, героя этой ночной прогулки, не видно. Мы лишь угадываем его присутствие: все происходящее как бы увидено его глазами, но в слегка искаженных ракурсах и пропорциях — может быть, он немного выпил.

Римская мостовая, мощенная крупным булыжником, переходит в Старую Аппиеву дорогу, совершенно темную, освещенную только слабым светом месяца.

Надгробие, по которому медленно ползет таракан.

Целое кошачье семейство — мать и трое или четверо котят — удобно устроилось на пьедестале статуи, от которой остались лишь ступни ног.

Глаза кошек горят в темноте.

Кипарисы, высоченные пинии,

...темные силуэты вилл с погашенными огнями,

...могилы.

Вокруг начинаются поля. Стрекогут цикады, лают собаки, кричат ночные птицы.

В ореоле света из неизвестного источника между дорогой и полем неожиданно возникает огромная женщина в красном платье, сильно накрашенная, волосы собраны в конский хвост. Она тоже кажется надгробной статуей — скажем, скорбящей матери.

Невдалеке мелькает огонек разведенного из хвороста маленького костра.

Устремив взгляд в пустоту, проститутка медленно шевелит губами, как будто говорит что-то про себя. С трагическим видом она читает сонет Белли.

Вокруг нее угадывается какое-то движение — может быть, к ней приближаются люди,

...но в темноте они едва различимы; это мужчины, которые начинают к ней приставать,

...хихикать, нашептывать сальности.

Но женщина не обращает на них внимания, с печальным и отрешенным видом она продолжает читать стихи.

Мужчин становится все больше, они подходят все ближе и ближе, смеются, смакуют, комментируют,

...но это всего лишь безликие и бесплотные тени в красноватых отблесках огня.

Женщина все больше замыкается в себе, становится все более недоступной и продолжает читать, теперь уже сквозь слезы.

Ее лицо делается еще более отрешенным, она умолкает, остановившийся взгляд огромных глаз устремлен в бесконечность.

Бесплотные тени вокруг смеются, прыгают, кружат хороводом,

...но не решаются подойти слишком близко к этому величественному монументу.

## КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА

### Сцена 1

«АВТОСТРАДА СОЛНЦА». ПРОПУСКНЫЕ ПУНКТЫ. НАТУРА. ДЕНЬ. ДОЖДЬ

Идет дождь, непрерывно морозящий мелкий дождь, который может идти и три, и четыре дня.

Под дождем «Автострада Солнца» обнаруживает все свои недостатки и изъяны:

...неровности в асфальте наполняются водой, которая брызжет из-под колес машин;

...сбитые дорожные указатели и бордюрные кольшки разбросаны по всей дороге.

Пропускных пунктов очень много, но почти во всех из них горят красные огни, запрещающие проезд; движение осуществляется через те автоматы, которые отмечены зеленым сигналом. Их всего несколько штук, к ним выстраивается длинная

220 вереница машин, среди которых затесался и наш мощный «камеркар» с операторами. Он похож на автомобиль из какого-нибудь научно-фантастического фильма: выступающие платформы, железные крюки, тяжелое оборудование; люди на борту в касках, резиновых плащах, прозрачных целлофановых накидках. Они похожи на подрывников или космонавтов.

### Сцена 2

#### РИМ. КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА. НАТУРА. ДЕНЬ. ДОЖДЬ

Машина вырывается на кольцевую дорогу. Сквозь стекло кабины видны силуэты людей, голос в микрофон командует операторами.

*Голос:* Кольцевая дорога, запад... Снимайте асфальт... Слева, затем справа... тридцать шесть и сорок восемь...

Асфальт пестрый, как кожа змеи: одни пятна темные и шероховатые, другие светлые и гладкие, иные же все еще темные и мокрые.

Повсюду трупы сбитых кошек и собак — от них остались лишь шкурки, контуры тел, отутюженные сотнями колес. На обочине дороги стоит неизвестно откуда взявшаяся лошадь. Может быть, она потерялась — и теперь, до смерти напуганная, громко ржет, но не решается двинуться с места.

На дороге много ям; это и маленькие, незначительные неровности, на которых машины лишь подпрыгивают,

...и те, что уже обнаружены, обнесены ограждениями и отмечены красными лампочками;

...и, наконец, ямы, полностью блокирующие движение.

В одной из таких огромных ям, в которую сползли и защитные ограждения, затонул «фиат-500». Видна только крыша.

Из ямы, проклиная все на свете, вылезают люди, ехавшие в затонувшей машине.

На огромной скорости, обгоняя друг друга, проносятся грузовики всех видов и марок. Гигантские автопоезда с прицепами, большие автотрейлеры, юркие фургончики и какие-то грузовики-кибитки с вылинявшими, полуоборванными брезентовыми кабинами, которые лихо полощутся на ветру.

### Сцена 3

#### КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА. ГРУЗОВИК, ПОТЕРПЕВШИЙ АВАРИЮ. НАТУРА. ДЕНЬ. ДОЖДЬ

Немного дальше произошла авария. Движение почти прекращено. Машины едут со скоростью пешехода. Большой грузовик вылетел на обочину и перевернулся. Так он и лежит там, колесами вверх. Две другие машины врезались друг в друга: настоящая пицца. Продолжает гореть разлившийся бензин — по всей дороге образовались маленькие костры. Пожарники, полиция, «скорая помощь».



## Сцена 4

КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА. ДРУГОЙ ОТРЕЗОК АВТОСТРАДЫ.  
НАТУРА. ДЕНЬ. ДОЖДЬ

И опять костры.

Эти костры, разоженные проститутками, ярко горят, несмотря на дождь. Жгут старые автомобильные покрышки, от которых валит густой черный дым. Проститутки стоят тут же, под зонтиками и ожидают клиентов. Одна из них только что приехала и, сняв рейтузы, остается в крошечной мини-юбке, плотно облегающей пышные бедра.

С лотков продаются бутерброды с жареной свиной.

Двое водителей грузовиков с аппетитом поедают эти бутерброды, перешучиваясь с толстой, румяной продавщицей в огромных мужских сапогах.

Какая-то машина врезалась в разделительный бордюр и так там и осталась.

На большой скорости несется старый, плохонький фургон; неожиданно у него отваливается задняя часть, и вываливаются клетки с курами, которые с кудахтаньем разлетаются в разные стороны.

В кювете мирно догорает перевернувшийся и брошенный мотоцикл.

Вдоль дороги: мрачный фасад фабрики, производящей светильники; выставки-распродажи садово-паркового инвентаря, декоративных украшений вроде глиняных статуй, ваз, фигурок героев Уолта Диснея, фонтанчиков;

...фабрики с трубами, из которых вырывается дым и пламя;

...печи;

...сельские тракторы;

...мачты электропередач.

## Сцена 5

## КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА. НАТУРА. ВЕЧЕР. ДОЖДЬ

Кинооператор в нашей машине стреляет из ракетницы.

Взвывает ракета, за ней еще одна и еще.

В наступающих сумерках, в мороси дождя ракеты заливают ослепительным, волшебным светом обочины дороги. И мы видим...

...стойбище цыган. С десяток автовагончиков расположились кругом, как повозки первых поселенцев;

...на фоне бивачных костров медленно движутся темные, расплывающиеся силуэты людей, лошадей и собак.

Другой лагерь: бидонвиль, построенный из жестяных бидонов и кирпича. Здесь живут иммигранты.

Крошечный поселок, посреди которого, как река в каком-нибудь столичном городе, протекает грязный и мутный ручей, разлившийся от дождя.

Каркас строящегося дома с глубокими, черными оконными впадинами без окон и дверными проемами без дверей вполне может сойти за кладбищенское привидение.

Указатели, написанные на щитах или прямо на дороге, мелькают так быстро, что не прочтываются, так и остаются нерасшифрованными: «Тусколана», «Казилина», «Сеттебани», «Риети», «Центр», «Терни», «Л'Аквила», «Пренестина», «Салариа», «Номентана»...

и кажется, что уже не вырваться из этого замкнутого круга.

Те машины, которые ошиблись поворотом, медленно возвращаются задним ходом обратно на кольцо.

Почти по всей обочине дороги стоят автостописты с плакатами: «Флоренция—Неаполь—Болонья». Теперь они даже не утруждают себя знаком автостопа, а стоят неподвижно, полностью полагаясь на таблички и плакаты с соответствующими надписями. Бородатые парни и высокие худые девицы в шортах.

Возле парочки таких девиц крутятся несколько матросов; маленькие, черные, они намного ниже и subtilнее, чем эти две рослые северянки, но пытаются взять их на абордаж.

Возмущенные девушки вырываются от них и уходят; на их бело-розовых лицах написано явное отвращение.

Старый, облезлый автомобиль, на верхнем багажнике которого закреплена большая плетеная бутылка, тормозит рядом с двумя белокуроыми девицами. Они держат плакат с надписью «Неаполь».

В машине двое мужчин, которые что-то говорят девушкам.

Девушки садятся в машину.

Мы с любопытством следуем за ними.

И видим сквозь промытые дождем стекла, как двое мужчин лет сорока, ухватистых и тертых, заигрывают с девушками, смеются, обнимают их.

Девушки юные, глуповато-простодушные, в мини-юбках. Они тоже смеются и неуклюже пытаются избавиться от их ласк.

Тут-то все и начинается: мужчины становятся все агрессивнее, их приставания все более настойчивыми. Девушки смеются, пожалуй, слишком громко.

Машина едет зигзагами, потом останавливается.

По обеим сторонам дороги дикое поле, и на нем что-то вроде землянки или пещеры—может быть, вход в древнее жилище пещерных людей. Мужчины выскакивают из машины и бегут к пещере, таща за руки девиц, которые еще немного сопротивляются, но в общем уже смирились со своей участью.

Они исчезают в темноте.

Мы продолжаем свой путь.

Еще одна ракета высвечивает суперсовременную, черно-белую церковь, что-то вроде мотеля для католиков-автомобилистов.

Мы едем в Рим. Обгоняем длинную колонну машин с карабинами. Они сидят по обе стороны кабины, друг против друга, с карабинами в руках.

Отчаянно сигналив, откуда-то выныривает старенький, но стремительный рейсовый автобус с номерными знаками Неаполя. Он набит болельщиками неаполитанской футбольной команды. Они машут из окон флажками с цветами любимой команды,

плакатами с надписями «Даешь Неаполь», «Осел тебя сделает», «Все римляне — педики», «Осел победит 5:0». На борту автобуса тоже надпись — «Даешь Неаполь».

В самом автобусе движение и суматоха: болельщики поют, беснуются, делают непристойные жесты и выкрикивают оскорбления в адрес других участников движения.

Один из них в костюме Пульчинеллы.

Другие в смешных, нелепых беретах;

...в окне голова ослика.

### Сцена 6

КОЛЬЦЕВАЯ ДОРОГА. НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ С ТЕЛЯТАМИ. НАТУРА. ВЕЧЕР. ДОЖДЬ

Еще один несчастный случай: сбили телят. Дорожная полиция регулирует движение на месте происшествия. Непонятно, откуда появились здесь эти телята. Ясно только, что их нарочно сшиб очень мощный, суперсовременный грузовик. Телячьи туши чернеют на мокрой от дождя дороге, среди пятен крови.

Медленно и зловеще, со скрипом и скрежетом...

...движутся два танка и несколько броневиков.

Мы не собираемся обгонять их, наш «камеркар» сворачивает на дорогу с надписью «Салариа».

## АВТОМОБИЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В РИМЕ

### Сцена 1

ДВИЖЕНИЕ НА РИМСКИХ УЛИЦАХ. НАТУРА. ВЕЧЕР. ДОЖДЬ

Центр Рима, морозящий дождь, адское уличное движение. Жалобные и протяжные сигналы клаксонов служат постоянным звуковым фоном в этой сцене. Нарастающее напряжение принимает все более агрессивные формы.

Какой-то водитель выскакивает из своей машины и набрасывается на владельца «фиата-600», который мешают ему проехать: в полном бешенстве он стучит кулаками по крыше его машины.

Девушка за рулем спортивного автомобиля, явно пижоня, выезжает на полосу встречного движения, обгоняя всю неподвижную вереницу автомобилей,

...и тут же оказывается вынуждена вернуться задним ходом назад, в самый конец очереди.

Регулировщик пыгается открыть дверцу стоящей машины, которая мешает движению, чтобы перегнать ее в другое место.

Но в машине сидит огромный лохматый пес, который угрожающе рычит и лает,

...и страж порядка уходит в нерешительности.

Две машины, ехавшие друг за другом, что называется, поцеловались.

Из них тут же, как будто только того и ждали, выскакивают водители и, даже не подходя друг к другу, издали, начинают ругаться:

- Не видишь, куда едешь?
- Сам не видишь!
- Ослеп, что ли?
- А ты бы еще дольше спал!
- Я тебя в тюрьме сгною!
- А я тебя — в психушке!

Отыграв эту коротенькую сценку, оба возвращаются в свои машины и уезжают с чувством исполненного долга.

Среди застрявших в пробке машин идет уличный торговец, обвешанный орудиями на полную мощность транзисторами.

Он предлагает свой товар сидящим в бездействии водителям.

*Продавец:* Зажигалки! Радио! Шестидесятиминутные диски! Сан Кристофери!<sup>1</sup>

Наш «камеркар» тоже попал в пробку; своей громоздкостью он раздражает других автомобилистов, становится постоянным объектом угроз, ненависти и оскорблений.

Продвигаться приходится рывками, «короткими перебежками». Кроме дороги и машин мы снимаем все, что попадает в поле зрения: фрагменты памятников,

...фонтаны, фасады домов, статуи, Коллизей, Алтарь Отечества.

Из старой, на ходу разваливающейся машины высовывается безобразный священник в коричневой рясе и в очках.

*Священник (хриплым голосом):* Ах ты, сукин сын!

*Голос за кадром:* Рим не приспособлен для дождя: он сразу намокает и раскисает, как хлебный мякиш, губка или замок из песка. Повсюду появляются трещины, начинаются наводнения, в дело вступают пожарники. Гаснет свет. И хотя дождь явление достаточно частое и неизбежное, он всегда оказывается неожиданным и сопровождается серьезными разрушениями. Стены отсыревают и покрываются пятнами, с потолка сыплется штукатурка. Город гибнет буквально на глазах, он беззащитен перед лицом этого природного бедствия, его бы стоило как-то укрепить, но как это сделать? Дождь застает его врасплох. С каждым новым дождем он становится все более желтым из-за вымываемой глины.

Несколько регулировщиков в черных непромокаемых плащах меланхолически наблюдают с угла улицы все перипетии этого устрашающего дорожного затора, как генералы на поле проигранной битвы.

За автобусом останавливается повозка и не может двинуться ни взад, ни вперед.

---

<sup>1</sup> Сан Кристофери, или святой Христофор, считается в Италии покровителем автомобилистов.

Возчик, пользуясь случаем, подставляет лошади мешок с зерном.

Лошадь производит неприличный звук.

Двое парней на «веспе»<sup>1</sup> смеются.

*Парень:* Вот так музыка!

*Возчик (внушительно и серьезно):* Это похоронный марш для твоей отлетающей души, чтоб ты сдох!

С адским треском и воем сирен несутся полицейские мотоциклы, расчищая путь для больших черных машин с номерным знаком «S.C.V.», направляющихся в Ватикан.

В первом автомобиле мы видим старого, совершенно высохшего кардинала; он едет вместе с китайским дипломатом, который все время улыбается. В других машинах тоже едут монсеньоры и китайцы. Пользуясь случаем, в образовавшийся проход устремляются и другие машины — фургончики, мотоциклы, в том числе и уже знакомая нам «веспа» с двумя мальчишками, которые мчатся с радостным воем, подражая завыванию сирен. Карета «Скорой помощи» оказывается зажата между двумя автомобилями, как соломинка во льдах. Она тоже воем тоскливо, потерянно и беспомощно.

## ВИЛЛА БОРГЕЗЕ

### Сцена 1

#### ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. НАТУРА. ДЕНЬ

В верхней части Виллы Боргезе, то есть в той ее части, что расположена между Порта Пинчиана и галереей Боргезе, пожилая изящная венецианская синьора, которая все время приветливо улыбается прохожим, пишет маленькие картинки в примитивистском стиле. Одна картинка стоит на мольберте, другие прислонены к деревьям. На них очень яркие, бесхитростные, но точные пейзажи Виллы Боргезе. Свой рассказ пожилая аристократка сопровождает куртуазными улыбками в старинном духе.

*Венецианская графиня:* Вот уже сорок лет, как я живу в Риме... Рисовать я начала, когда мне было пятьдесят восемь... Я всегда пишу Виллу Боргезе... Почему? Потому что она мне нравится... Вот... вход в зоологический сад...

Графиня показывает разные картины.

...галерея Боргезе... Собачий дол. Его называют так потому, что владельцы приводят сюда собак, чтобы они поиграли и побегали среди деревьев... Долина Джулии, английские садики... Муру Торто с защитной сеткой от самоубийц... С этой стены бросались вниз. Я всегда прихожу сюда, каждое утро. Даже когда идет дождь. Приношу с собой зонт и рисую. Немного воды маслу не повредит.

<sup>1</sup> «Веспа» (оса — *итал.*) — марка мотороллера.

226 Наивные картинки, нарисованные графией, довольно точно и в то же время образно воссоздают пейзажи Виллы Боргезе, которые естественно и почти незаметно...

**Сцена 2**  
ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. НАТУРА. ДЕНЬ

...переходят в настоящие пейзажи, плоские и неподвижные, как на картинах Руссо. Огромные пышные деревья, балюстрады, статуи, зеленые, но безлюдные и безжизненные луга.

И вдруг они оживают: по лугу вслед за мячом пробегает девочка и тут же исчезает; так же быстро проезжает маленький мальчик на педальной машине. Они кажутся ненастоящими.

**Сцена 3**  
ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ПИНЧИО. НАТУРА. ДЕНЬ

Полнокровный, шумный кадр: на маленькой площади Пинчио оркестр карабинеров, которым управляет полковник-дирижер. Он машет руками как одержимый. Вокруг — типично итальянская воскресная толпа: дети, влюбленные, продавцы воздушных шаров, пенсионеры, солдаты.

*Венецианская графиня (за кадром, понизив голос):* Но сюда приходит столько странных людей... Плохих людей, которым нечего делать...

На зеленой скамейке молодая женщина с материнской улыбкой кормит грудью младенца. С противоположной скамейки, делая вид, что читает газету, за ней подсматривает тощий и лысый пожилой мужчина.

Кукольный театр. Пульчинелла и дьявол что есть сил лупят друг друга палками.

Дети наблюдают за ними с некоторым испугом. Один маленький мальчик даже начинает плакать.

**Сцена 4**  
ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ШОССЕЙНАЯ ДОРОГА. НАТУРА. ДЕНЬ

Одна из шоссежных дорог на Вилле Боргезе; быстро проносятся автомобили, дымя выхлопными трубами.

Невдалеке, на зеленом пригорке, пристроилось позавтракать небольшое семейство;

...они с аппетитом поедают содержимое принесенных с собой кастрюлек и пакетиков.

**Сцена 5**  
ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ПРОСПЕКТ МУРО ТОРТО. НАТУРА. ДЕНЬ

Проспект Муро Торто. Вид сверху.

На дороге мертвое тело, прикрытое газетами.

Рядом стоит полицейская машина; полицейские столпились возле тупа, и издали кажется, что они просто мирно беседуют.

На стене сидят любопытные мальчишки и комментируют происходящее.

### Сцена 6 ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ПЛОЩАДКА ПИНЧИО. НАТУРА. ДЕНЬ

Автобус с иностранными туристами выезжает на площадку Пинчио.

Из него стремительно выпрыгивают пожилые американки в голубых, серебряных, зеленых париках.

С мышиным писком они начинают фотографироваться и снимать друг друга увесистыми любительскими кинокамерами.

В стороне стоит старенький «фиат-1100» с проржавевшими и подкрашенными крыльями. В машине сидит загорелый узколобый парень лет девятнадцати. Он курит.

Затем выходит из машины...

...и идет к американкам.

Одна из них, самая старая, оторвалась от остальных и с восторженным видом любуется панорамой.

Юноша подходит к ней, предлагает сигарету.

Польщенная старуха улыбается, берет сигарету,

...прикуривает. Ее пальцы немного дрожат.

Юноша и старуха, улыбаясь, смотрят друг на друга.

Она настоящая развалина, молодящаяся с помощью косметических ухищрений.

Юноша обращается к ней голосом нежным, как звук флейты.

*Юноша:* Do you like Rome?<sup>1</sup>

У старухи, напротив, голос чудовищно хриплый и грубый.

*Американка:* Oh yes, wonderful!<sup>2</sup>

Юноша берет ее за руку, унизанную кольцами и браслетами, ...мягко, но настойчиво тянет к машине.

Она, смеясь, показывает на своих подруг, на автобус;

...вероятно, говорит, что не может пойти с ним, но позволяет себя увести, семена и подпрыгивая на каблуках-шпильках.

### Сцена 7 ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. САД У ОЗЕРА. НАТУРА. ДЕНЬ

Сад у озера. По озеру медленно плывет одинокая лодочка с парой влюбленных.

Другие парочки сидят на скамейках или просто стоят, обнявшись.

Недалеко от них, на маленьком огорожке, рядом со вторыми воротами, крестьянин рвет лук.

<sup>1</sup> Вам нравится Рим? (англ.)

<sup>2</sup> О да! Это изумительно! (англ.)

228 **Сцена 8**  
**ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ДРУГАЯ ШОССЕЙНАЯ ДОРОГА. НАТУРА. ЗАКАТ**

Закат. На одной из шоссежных дорог Виллы Боргезе опять появляется уже знакомая нам машина и останавливается.

В ней страстно целуются юноша и американская старушка.

Их прощальные объятия смешны и трогательны одновременно.

**Сцена 9**  
**ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. НАТУРА. ВЕЧЕР**

Наступает вечер. Какая-то безумная старуха, растрепанная и оборванная, медленно бредет от одного мусорного ящика к другому. Ее сопровождает сорокалетний сын, у которого тоже вид буйнопомешанного. Они с жадностью роются в отбросах и перекладывают их в два огромных мешка.

**Сцена 10**  
**ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ЧАСЫ ПИНЧИО. НАТУРА. ВЕЧЕР**

Стрелки часов Пинчио остановились и показывают неправильное время.

Немного в стороне кабинки уборных.

Здесь большие гулянья педерастов всех возрастов и типов. Они курсируют взад и вперед,

...приглядываясь друг к другу, пытаясь разобраться, кто есть кто,

...принимая позы, как манекенщицы во время показа мод, а потом еще оборачиваются, чтобы посмотреть на произведенный эффект.

Круглые матовые фонари высвечивают грязные листья деревьев.

На обочине дороги стоят подростки в ярких, экстравагантных нарядах.

Как только останавливается какая-нибудь машина, они срываются с места и наперегонки бегут к ней. Глубокая ночь.

**Сцена 11**  
**ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ТЕРРАСА. НАТУРА. ДЕНЬ**

На одной из террас Виллы Боргезе несколько человек, опершись на перила и вооружившись биноклями, рассматривают простирающиеся перед ними поля, влюбленные парочки, одиноких девиц, сопровождая увиденное похабным смехом и грязными комментариями.

Медленно подъезжает величественный «роллс-ройс» и останавливается.

Из него выходит пожилой прихрамывающий господин, одетый как английский лорд.



Шофер передает ему мощный бинокль. Старик тоже принимается разглядывать влюбленные парочки,  
...в то время как невозмутимый шофер решает кроссворд.

### Сцена 12

#### ВИЛЛА БОРГЕЗЕ. ЗООПАРК. НАТУРА—ИНТЕРЬЕР. ОТ ЗАХОДА СОЛНЦА ДО ВЕЧЕРА

Зоопарк после закрытия. Молодой ветеринар, худой и нервный, в развевающемся белом халате и в сопровождении двух рослых санитаров, совершает обход зоопарка, стремительно переходя от одной клетки к другой.

Он все время оборачивается как бы к невидимому спутнику и говорит в кинокамеру.

*Ветеринар:* Конголезский лев страдает от бессонницы, ему надо дать успокоительное.

Один из санитаров погружает кусочек мяса в ведро, наполненное жидкостью.

Затем, нанизав мясо на большую вилку, он просовывает его сквозь решетку в клетку льва.

Лев неохотно съедает кусок мяса.

Ветеринар торопливо идет к другой клетке.

Готовя шприц, он бормочет с ласковой улыбкой.

*Ветеринар:* Витаминная инъекция для тапира.

И передает шприц санитару, который входит в темную клетку, приближается к животному — мы видим лишь какую-то темную тушу, похожую на большую черную свинью. Медбрат делает укол, раздается душераздирающий вопль боли.

Теперь ветеринар идет медленно,

...мимо пустых запертых клеток,

...заброшенных павильонов.

Повсюду кучи мусора и куски отвалившейся штукатурки.

*Ветеринар:* В последнее время интерес к экзотическим животным сильно поубавился. Животных становится все меньше, они умирают, и никто не думает заменять их новыми. И потом, эти мальчишки... Они бросают в клетки тряпки, бумажки, всякую дрянь. Недавно задушили окапи — очень редкого, очень дорогого... Где мы возьмем другого окапи? Фондов, которые выделяет нам коммуна, недостаточно... И потом, животные так страдают от загрязнения воздуха и смога, уже не говоря о шуме, превышающем количество децибелов, которые может вынести, например, ягуар или антилопа. Отсюда неврозы, конфликтные ситуации, фрустрации. Мы держим их на успокоительных... У гиппопотама депрессия...

Мы оказываемся у павильона толстокожих млекопитающих; произнося эти слова, ветеринар указывает на бассейн с гиппопотамом; из воды выступает лишь часть спины неподвижно лежащего животного. И вот мы снова на улице, идем по

230 темному, опустевшему зоопарку. Вой, пронзительные и злоеющие крики. Но самих животных почти не видно.

*Ветеринар:* Раньше этот зоопарк был мал для того количества зверей, которое у нас было... Какое оживление... Сколько посетителей, веселье, смех... Животные были благодарны людям, приходившим посмотреть на них, а люди с радостью несли им гостинцы: бананы, бисквиты, орехи... Конечно, только то, что можно... Теперь этот зоопарк стал слишком большой! Он опустел, обезлюдел. (*Ветеринар понижает голос.*) Здесь, как видите, спят родственники сторожа... Это запрещено, но... столько свободного места...

Ветеринар указывает на одну из клеток.

Там, в бывшем логове какого-то зверя, мы видим распростертые на подстилке человеческие фигуры. Люди ворочаются и стонут во сне.

## ТЕАТР «БАРАФОНДА»

### Сцена 1

РИМ. ТЕАТР «БАРАФОНДА». 1943. СЦЕНА И ПАРТЕР. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Театр «Барафонда» в 1943 году.

На сцене разыгрывается представление в стиле варьете. Римский комик, толстый и пошлый, конферирует серию номеров из шоу «Час дилетанта». Задник представляет собой какой-нибудь стандартный экзотический пейзаж. Надпись: «Час дилетанта».

*Комик:* Тот, кого я хочу вам представить, только что прибыл из приюта для подкидышей! (*Смех в публике.*) Ради бога, не ломайте мне его, я должен вернуть сиротку в «Святое семейство» в целости и сохранности! Для вас поет певец-сочинитель Витторио Анджелони!

Под свист и бурные издевательские аплодисменты на сцену выходит молодой человек в плохо пошитом фраке и в цилиндре.

Он исполняет песню «У меня камушек в башмаке» и, пытаясь подражать Фреду Астеру, неуклюже танцует «тип-тап» в паузах между куплетами.

Взвинченная публика никак не может успокоиться.

Какие-то парни перепрыгивают через стулья, чтобы пробиться вперед, поближе к сцене.

Появляются еще несколько молодых людей,

...один из них бросает пиджак на свободное место, чтобы занять его. Какой-то человек с большим газетным свертком вытаскивает из него трубочку со шпинатом и, не отрывая глаз от сцены, начинает жадно есть.

Тем временем певец заканчивает свой номер под жидкие аплодисменты и свистки зрителей.

На сцену возвращается комик. Изображая бурные овации, он из всех сил стучит друг о друга ногтями больших пальцев.

*Комик:* Bravo! Если тебе удастся добраться до дому раньше, чем тебя отловят собачники, ты спасен! А теперь перейдем к следующему номеру. По порядку он третий. Трио Физа... Я сказал—Физа! А не то слово, о котором подумали вы, грязные подонки!

В публике смеются.

Вообще публика ведет себя довольно странно.

Одни просто разговаривают между собой, другие, приходя в возбуждение, хлопают себя по голове. То тут, то там слышатся крики, напоминающие звериный вой.

Какой-то парень, вихляясь как марионетка, вспрыгивает на стол и выкрикивает фразу, предназначенную кому-то, кого мы не видим, и намекающую на что-то, чего мы не знаем.

*Парень:* А вот так, стоя на столе, ты пил?

На сцене появляется трио Физа—две девушки и юноша; девушки с аккордеончиками, юноша с гитарой.

Может быть, брат и сестры, так как все трое очень похожи.

Юноша поет проникновенным голосом.

*Юноша (поет):* Колокол звенит: дин-дон-дан,

А петух кричит: кукареку.

Они исполняют попури, в котором звучание мужских голосов противопоставляется звучанию женских. За «Любовью пастушка» следуют «Морская луна», «Это весна», «Небесная серенада», «Серебряная звезда», «Карусель».

У одного из зрителей начинается эпилептический припадок; его уносят.

Ребенок лет двух все время хнычет.

Мать, огромная толстуха; спускает его на землю, и он мочится прямо в проход между креслами.

Теперь на сцене появляется субретка—толстая девица с огромным задом. Комик обращается к ней, как к маленькой девочке, сюсюкая.

*Комик:* Как тебя зовут, куколка?

*Девушка:* Роза.

Комик, тоже изображая из себя младенца, показывает на ее огромный зад.

*Комик:* Это все тебе одной? А мне дашь поиграть?

Публика смеется.

И опять странная реакция в зале.

Другой парень, вскочив ногами на сиденье, вопит скороговоркой.

*Парень:* Раз-два-три, вот попробуй удержи.

Раз-два-три-четыре-пять, не могу его сдержать.

Иди с миром, я тебя отпускаю.

Какой-то старик заснул с разинутым ртом и храпит. Комик, ущипнув девицу за зад, облизывает пальцы, как будто потрогал что-то сладкое.

*Комик:* Вкусно!

Оживление в зале. Бессмысленные выкрики превращаются в звериный рев.

Среди зрителей уже знакомый нам мальчик, он немного испуганно, хотя и с интересом, озирается по сторонам. Сюда он пришел с приятелем, который много старше его и похож на старого актера: с длинными седыми волосами и мушкой на подбородке.

Приятель толкает его локтем.

*Приятель:* Ну что я тебе говорил? Как в цирке Массимо, только еще большая дичь...

Рядом с мальчиком, только с другой стороны, сидит кокетливый старик с бело-седым локоном посреди плешивого черепа. Он снимает свой фуляр, при этом размахивая руками так, чтобы коснуться сидящих рядом мужчин.

Мальчик, чувствуя, что его трогают, бросает насмешливый взгляд на старика,

...который, делая вид, что увлечен спектаклем, говорит вполголоса и как бы про себя.

*Старик:* Мамма миа, бедняжка... Как же они ее мучают... Бедная девочка! Что с ней теперь будет? Шестнадцать лет... Лучше бы она оставалась посудомойкой...

Потом достает пачку сигарет и, обращаясь к мальчику, спрашивает: У вас есть спички, молодой человек?

Мальчик дает ему прикурить.

*Старик (продолжая говорить как бы про себя):* Я не могу видеть подобные сцены! Я такой чувствительный!

Мальчик переглядывается со своим приятелем, оба хохочут. Девушка на сцене поет хриплым голосом.

*Девушка:* Гоп-гоп скачет лошадка, топ-топ бежит вороная.

Актеры за кулисами равнодушно и скептически наблюдают за происходящим. Комик корчит свирепые рожи.

В глубине сцены, на втором плане, стоят несколько балерин и два актера. Один из них в форме «балиллы», другой одет моряком, остальные актеры в нелепых, гротескных нарядах: накладные носы, котелки, натянутые на уши, пиджаки с невероятно длинными рукавами. Один загримирован под дядюшку Сэма. В целом группа выглядит злоеще.

Представление продолжается. Один за другим следуют номера из «Часа дилетанта». Какой-то толстяк с бычьей шеей поет «Песню подводников»;

...кокетливая девушка с бантиками, жеманясь, исполняет танец, и, делая пируэт, падает в оркестровую яму;

...пожилой человек в плоской соломенной шляпе а-ля Нино Таранто исполняет комический куплет «Как тяжела мне эта шляпа»;

...частушечник, лет двадцати трех, поет песенку: «Если хочешь пожить по-настоящему, приезжай в деревню».

Снова возвращается комик.

*Комик:* Ох! Наконец-то мы избавились от этой банды малолетних психов. Давай, маэстро, жарь!

Оркестр с шумом и грохотом исполняет классическую песенку «И не говорите!».

К комику присоединяются актриса и партнер, втроем они поют.

*Комик:* Философом, философом Платон, ребята, был...

*Двое других:* ...А уж умен был, старикан, хоть и давно он жил.

*Комик:* Но взгляды странные имел на женский пол Платон, В любви, скажу, ребята, вам, не много смыслил он.

*Все трое:* Что вы говорите? И не говорите! Лучше помолчите.

*Комик:* О том, что он еще любил, нам лучше помолчать...

Ребята, эй, а ну без рук, девчонок не щипать!

*Все трое:* И композитору пора спасибо нам сказать

За то, что он сподобился все это написать.

Какой-то пьяный парень с красным лицом поднимается со своего места и швыряет на сцену...

...дохлую кошку.

Зрители кричат, смеются, улюлюкают.

Комик берет кошку за хвост.

*Комик:* Эй! Зачем ты подбросил мне свой обед?

И швыряет ее обратно в зрительный зал.

*Комик:* Держи, сам ешь эту вонючку, она смердит, как ты!

*Один из зрителей (без видимой причины впад в агрессивность, орет):* Не забудь о рогах твоей матери!

*Комик:* А ты о педиках своего деда!

Оркестр исполняет проигрыш из песни «Товарищ Рихард».

Субретка в мундире альпийских стрелков (или берсальеров?), спускаясь по лестнице, поет.

*Субретка:* Товарищ Рихард, добро пожаловать!

Давай свой мешок, спускайся к нам...

Публика постепенно стихает, как море после бури.

С тупым вниманием и уважением, преисполненные страха, зрители взирают на субретку, которая, отчаянно кривляясь, скачет по сцене.

Неожиданно воздух наполняется воем сирен.

Воздушная тревога.

Оркестр перестает играть.

Зрители вскакивают со своих мест.

Нарочито спокойный голос диктора объявляет в репродуктор.

*Голос диктора:* Просим зрителей спуститься в бомбоубежище, соблюдайте спокойствие...

Расстроенные и притихшие, но не испуганные, зрители идут к выходу.

## Сцена 2

### БОМБОУБЕЖИЩЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Бомбоубежище — просторный подвал со множеством коридоров, закоулков, комнат, погребов, есть даже ванная комната с цементным полом. Помещение слабо освещено несколькими настенными лампами. Люди сидят прямо на полу или опершись о стену; одни одеты, другие в халатах и полосатых пижамах. Некоторые с противогАЗами. Дети спят. Здесь царят тишина и уныние. Люди смирились и изверились. Они больше ни во что не верят: ни в войну, ни в победу, не верят даже в бомбежку. Они верят только в постель, с которой им пришлось встать, чтобы прийти сюда, и которая их ждет.

Мальчик теперь один, его приятель спит, свернувшись калачиком.

Он с любопытством и интересом оглядывается по сторонам.

Медленно идет по коридорам, стены которых источают влагу.

Перепрыгивает через спящих людей, рассматривает какую-то девушку, которая зевает.

Входит в ванную комнату, моет руки водой, капающей из крана.

Потом оборачивается и видит...

...служанку, которая стоит, прислонившись к стене.

Он улыбается ей.

Служанка тоже робко улыбается в ответ.

*Мальчик:* Вы курите?

И предлагает ей пачку сигарет, но девушка отказывается.

*Служанка (почти возмущенно):* Что вы! Мне еще рано курить.

Мальчик самоуверенно закуривает сигарету, полагая, что это придает ему мужественный вид.

*Мальчик:* Ну, в наше время... Современные девушки курят...  
Вы из Рима?

*Служанка:* Нет, нет.

*Мальчик:* А откуда вы?

*Служанка (смущаясь):* Из провинции Кьети...

*Мальчик:* Кьети...

И одобрительно кивает головой.

Тем временем в других углах бомбоубежища полусонные люди переговариваются между собой.

*Разные голоса:*— Кто знает, сколько это еще продлится...

— Наверно, уже скоро кончится...

— А я оставила свет на кухне...

— Здесь нам нечего бояться. В Рим они не придут. В Риме

Папа.

— Не скажите, с американцами ничего нельзя знать заранее.

— А русские? Им вообще плевать, они же атеисты.

Какой-то старик недовольно ворчит.

*Старик:* Эх! Мне так было хорошо в постели... И вот... Все из-за него.

В разговор гневно и решительно вмешивается какой-то человек лет пятидесяти с противогазом через плечо. По виду — типичный фашист.

*Фашист:* Простите, что вы сказали? «Все из-за него»?

Испуганный старик, встав по стойке «смирно», пытается оправдаться.

*Старик:* Я? А что такое я сказал?

*Фашист (агрессивно):* Кто это «он»? Что вы хотели сказать? Что вы имели в виду?

*Старик:* Я? А что я сказал?

*Фашист:* Некоторым людям должно быть стыдно. В то время как вся страна борется, верит в победу... нам приходится слушать всяких пораженцев. Стыдитесь!

Наступает зловещая тишина.

*Теперь фашист выкрикивает лозунги:*— Да здравствует фашистская Италия! Дуче! Вот наша вера! Победа! Да здравствует дуче!

Несколько человек неуверенно подхватывают:

— Да здравствует!

« — Да здравствует дуче!

Какая-то женщина крестится, как будто дуче — святой.

И вновь наступает еще более тяжелая, еще более гнетущая тишина.

В ванной комнате мальчик целует испуганную служанку, которая пытается его оттолкнуть.

*Служанка:* Нет, ты плохой, ты... Не делай этого... Нет... И убери руки...

*Мальчик (тихо, ласково):* Знаешь, какая у тебя красивая грудь... красивая грудь...

*Служанка:* Пусти меня!

В этом углу они одни, никто их не видит, никто им не помешает.

*Мальчик (вполголоса):* Как тебя зовут?

*Служанка (так же):* Тереза.

*Мальчик:* Терезина, красавица...

Их силуэты растворяются в темноте.

Звучит сирена отбоя воздушной тревоги. Люди в бомбоубежище собираются домой, начинают говорить громче, идут к выходу.

### Сцена 3

РИМ, УЛИЦЫ. 1943. ОКРАИНА. НАТУРА. РАССВЕТ

На улице люди, вышедшие из убежища в халатах и противогазах, расхотели идти домой спать. Серое небо перерезала сиреневая полоска: наступает рассвет.

Из домов доносятся различные звуки, голоса, шум воды.

*Голоса:*— Улетели...

— Кончено...

— Черт бы их побрал!

— А как завтра вставать?

Кто-то, замерзнув, торопливо прощается, скрываясь в подъезде.

*Голоса:*— Спокойной ночи, синьора Анни!

— Бог даст, завтра увидимся!

Приятель мальчика зевает, смотрит на небо, заворачивается в плохонькое пальтишко и бормочет.

*Приятель:* Вот упрямая твердыня, почему бы тебе не разверзнуться?

Женщины тащат домой хнычущих детей.

Фашист тоже уходит, отсалютовав всем на прощание.

Улица постепенно пустеет...

...и вот становится безлюдной. Ни одного человека.

Все заметнее рассвет.

Первые, еще пепельные лучи раннего солнца удлиняют тени от фонарей и деревьев.

И вдруг становятся слышны далекие разрывы бомб, в небе появляются короткие ослепительные вспышки. Воздух наполняется глухим жужжанием самолетов. Но все это как бы приглушено расстоянием.

Какой-то человек, то ли в майке, то ли с обнаженным торсом, выглядывает из окна.

Велосипедист в шлеме, с прикрученными к багажнику свертками останавливается, оглядываясь по сторонам.

*Голос невидимой женщины (жалобный и плаксивый):* Что там такое? Что случилось?

С тоскливым воем стремительно проносится мимо карета «Скорой помощи». На больших скоростях пролетают автомобили. Появляется «тополино»; он едет медленнее, притормаживая



на поворотах. Встревоженный мужской голос спрашивает из окна. 237

*Голос:* Что случилось?

*Голос из «тополино» (тоже взволнованный):* Бомбили Сан-Лоренцо!

Внезапно тишину взрывает новый, еще более мощный и страшный вой sireны воздушной тревоги.

На горизонте появляются огненные вспышки, грохот разрывающихся бомб соединяется с треском зениток противовоздушной обороны. Ощущение конца света и вселенского ужаса.

## МЕТРОПОЛИТЕН

### Сцена 1

РИМСКИЕ УЛИЦЫ. ОКРАИНА. ВОСКРЕСЕНЬЕ. НАТУРА. ДЕНЬ

Лениво и небрежно, как настоящий римский прохожий, едет наш МдР по кварталам, улицам и площадям римских окраин, где с наибольшей очевидностью проявляются приметы воскресной жизни города: неподвижность, пустота, простор и одновременно ощущение тревоги, бессмысленности, суетности жизни.

Виа Тусколана, Новая Аппиева дорога, пьядца Ре ди Рома выглядят опустевшими, как во время воздушной тревоги. Никого. Где же люди? На футболе? За городом? Все еще сидят за столами? Спят? Ставни опущены, бары закрыты.

Перед кинотеатром, который с минуты на минуту должен открыться, собралась небольшая очередь — в основном солдаты и мальчишки. Мимо с оглушительным грохотом проезжает пустой трамвай.

Притихшие, обезлюдевшие парки (словно сквозь вату доносятся звуки радио, смех, голоса) открывают прохожему свои зеленые объятия: аллея F, аллея H, аллея V. Тут и там тонкие, как будто перетянутые в талии, пальмы, вазы с вечнозелеными растениями, сломанные заграждения из мирта. Кошки едят спагетти с соусом.

Уходящие в бесконечность перспективы прямых дорог, на которых, словно прибитые к тротуарам, стоят легковые автомобили, вереницы темных и неподвижных грузовиков. Опустевший трамвайно-автобусный парк: все машины разъехались, остался только старый, разбитый автобус, который, видно, постеснялся показаться на линии.

То же самое в домах: изредка мелькнет в окне голова старика или старухи. Их оставили дома — читать «Доменика дель корriere», или бормотать молитвы, или бесцельно слоняться по комнатам, в которые уже медленно вползают первые вечерние сумерки. По большим металлическим заграждениям мы понимаем, что где-то поблизости идет строительство, но, судя по

238 тишине и покою, временно приостановлено. А вот и вход — высокая деревянная калитка.

Мы открываем калитку и попадаем на строительство метрополитена.

## Сцена 2

РИМ. СТРОЙПЛОЩАДКА МЕТРОПОЛИТЕНА. НАТУРА. ДЕНЬ

На стройке, пустынной по случаю выходного дня, обстановка напоминает скорее забастовку, чем выходной. Инструменты свалены в кучу, деревянные сарайчики, в которых живут рабочие, больше похожи на военный лагерь.

У неподвижных кранов, землеройных машин и других механизмов угрожающий вид.

Внезапно это ощущение безжизненности нарушается: мы видим кинокамеру, маленькую съемочную группу, а навстречу из барака дирекции выходит главный инженер стройки.

*Инженер:* Здравствуйте! Мы вас ждали. Проходите, проходите. Пожалуйста сюда, в дирекцию.

Вежливо улыбаясь и живо поблескивая стеклами очков, инженер приглашает съемочную группу пройти в барак.

## Сцена 3

БАРАК ДИРЕКЦИИ МЕТРОПОЛИТЕНА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Барак буквально забит странными предметами — не только рабочим инструментом, но и тем, что было найдено во время рытья котлованов: огромный бивень мамонта, несколько разбитых амфор, мраморная голова смеющейся девочки, большие черные плиты, на которых что-то написано, мраморная шахматная доска.

Инженер предлагает им воспользоваться вешалкой, на которой висят желтые резиновые плащи и шлемы. На земле навалены целые груды резиновых сапог.

*Инженер:* На этот раз очередная остановка в строительстве метро произошла не потому, что не соблюдалась техника безопасности, а, так сказать, по археологическим причинам. Во время работы мы почувствовали полое пространство, пустоту... Я уверен, находка будет иметь широкий резонанс... Полагают, что это постройки III века... На этот раз приостановить работы нас заставило искусство.

Молодые люди слушают инженера крайне рассеянно, гораздо больше интересуясь плащами, касками, вообще спецодеждой.

Они начинают подшучивать друг над другом, дурачиться.

Один из них надевает каску, которая ему мала.

Девушка, наоборот, надевает пару сапог, которые ей страшно велики, и вперевалку, как утка, расхаживает по барaku...

...под дружный хохот окружающих.

Инженер рассеянно смотрит на них, думая о чем-то своем, и говорит тоже как бы про себя.

*Инженер:* Очень ценные находки. В культурном слое Рима. Восемь слоев. Трудно работать. К сожалению, захоронение глубокое... Вот прекрасно сохранившийся бивень мамонта. Все это уже запросил Капитолийский музей.

*Инженер (нежно поглаживает бивень мамонта, затем решительно командует молодым людям):* Идите за мной.

И уходит, не оборачиваясь.

Молодые люди поспешно сбрасывают с себя спецовки...

...и, подхватив осветительные приборы и кинокамеру, следуют за ним.

#### Сцена 4 СТРОЙКА МЕТРОПОЛИТЕНА. ТОННЕЛЬ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Тому, кто пришел сюда с солнечного света, тоннель метрополитена сначала кажется темным. Но как только глаз привыкает к слабому свету неоновых ламп, он начинает различать огромное сводчатое пространство, таинственное, как чрево кита.

Сверху капает вода; снизу тоже слышен шум воды.

На рельсах стоят вагонетки. Вокруг разбросаны инструменты, кучи мокрой глины.

Инженер садится в первую вагонетку; остальные следуют за ним; несколько человек, которым не хватило места, садятся во вторую.

Инженер включает рубильник;

...медленно, со скрипом вагонетки приходят в движение...

...и отправляются в недра земли.

Только теперь инженер выглядит спокойным, довольным, уверенным в себе. Исчезла и рассеянность. Он внимательно рассматривает съемочную группу и улыбается, как гостеприимный хозяин.

*Инженер:* Вы из кино? Телевизионщики уже приехали. Они ждут нас на месте. О, эта находка — огромное событие. Нашей заслуги, я имею в виду дирекцию, тут никакой. Мы просто хотели решить проблему с городским транспортом... Метрополитен на опорах, как в Монако или в Дублине. Но земля Рима всегда таит сюрпризы. И вот мы превратились в археологов, спелеологов. Древности, предметы старины стали нам наградой.

Вагонетка мчится в тоннеле, как в романах Жюль Верна; вход в подземелье остался далеко позади, виден лишь крошечный кусочек неба.

*Инженер (останавливает вагонетки):* Стоп. Одну минутку. Смотрите.

Все выходят.

240 Инженер показывает мощные стальные опоры, поддерживающие свод.

*Инженер:* Все это — сталь. Миллионные затраты. Грозил обвал: здания наверху дали трещины.

**Сцена 5**  
КОМНАТА В ПАЛАЦЦО ВРЕМЕН КОРОЛЯ УМБЕРТО.  
ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В полутьме, как бы в том же пространстве, в котором находимся и мы, с тем же освещением, светотенями и красками, возникает комната в палаццо, находящемся над подземным тоннелем. Это спальня. Какая-то старуха сидит в кресле, накрыв ноги пледом, и перебирает четки, щелкая деревянными костяшками.

Раздается сухой треск.

На землю падают куски штукатурки.

На стене появляется трещина.

Старуха испуганно поднимает глаза, а в дверях, привлеченный странным шумом, появляется мужчина, который, увидев трещину, в ужасе застывает на пороге.

**Сцена 6**  
СТРОЙКА ТОННЕЛЯ МЕТРОПОЛИТЕНА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Мы возвращаемся в тоннель. Вагонетки, напоминающие вагончики в луна-парке, возобновили свой бег.

*Инженер:* Если бы вы знали, сколько трудностей, сколько препятствий. При малейшей опасности вмешивается коммуна и прекращает работы. Появляется инспекция, и нужно слушаться пожарников, и идти в коммуноу, и разговаривать с чиновниками по делам зданий в аварийном состоянии.

**Сцена 7**  
КОРИДОР В УЧРЕЖДЕНИИ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Короткая сцена: длинный коридор в каком-то коммунальном учреждении, все стены заставлены стеллажами с папками и картонками. И множество лавок. На этих лавках в ожидании своей очереди сидят смиренные, павшие духом просители.

Какой-то человек, который сидит со шляпой в руке, внезапно теряет сознание и валится на землю.

**Сцена 8**  
СТРОЙКА. ТОННЕЛЬ. МЕТРОПОЛИТЕН (НЕКРОПОЛЬ).  
ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Вагонетки продолжают свой бег. Инженер показывает на стены, как бы иллюстрируя то, о чем говорит.

*Инженер:* Здесь справа мы обнаружили некрополь и четыреста скелетов... Третий слой! Три тысячи лет!

Появляется часть некрополя—что-то вроде штольни, заваленной скелетами вперемежку с землей. Инженер продолжает говорить.

*Инженер (за кадром):* Сейчас мы находимся прямо под Дворцом Правосудия.

### Сцена 9

#### ДВОРЕЦ ПРАВОСУДИЯ. НАТУРА. ДЕНЬ

Дворец Правосудия, увиденный снизу и в искаженном ракурсе, напоминает тюрьму на рисунках Пиранези.

Статуи, тяжелые колонны, лестницы.

*Инженер (за кадром):* Если прислушаться, то слева вы услышите шум подземной реки.

### Сцена 10

#### СТРОЙКА ТОННЕЛЯ МЕТРОПОЛИТЕНА (ВОДОПАД). ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Внутри большой расщелины бежит пенящаяся вода и мутным потоком падает вниз.

*Инженер (за кадром):* Здесь, прямо над нами....

### Сцена 11

#### ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЗАЛ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

*Инженер (за кадром):* ...популярный танцзал.

В просторном темном зале с низким потолком под громкую, грубую музыку мечутся длинноволосые парни и девицы в мини-юбках и шортах. Мягкий свет рисует на стенах причудливые тени.

### Сцена 12

#### СТРОИТЕЛЬСТВО ТОННЕЛЯ МЕТРОПОЛИТЕНА. «КРОТ». ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

И снова тоннель. Вагонетки останавливаются. Все выходят.

*Инженер:* А это землеройка, или, как ее называют, «крот».

Инженер с явным удовольствием демонстрирует большого, стального «крота», который вгрызся в землю.

Ребята из съемочной группы, с софитами и кинокамерами, карабкаются по этому сооружению, пытаются снять с разных точек чудовищный механизм, ощерившийся зубчатыми колесами и ножами, опасный, как спящий зверь.

Затем инженер ведет их в боковой проход, представляющий узкий коридор.

*Инженер (взволнованным голосом):* Пожалуйста... Отсюда начинается, так сказать, зона раскопок... Именно здесь мы

242 обнаружили наличие пустот... Очень любопытных пустот! Это вилла. Настоящая патрицианская вилла!

### Сцена 13

#### СТРОЙКА ТОННЕЛЯ МЕТРО С ПАТРИЦИАНСКОЙ ВИЛЛОЙ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Мы оказываемся на площадке, ярко освещенной телевизионными прожекторами.

Небольшая толпа приглашенных в нетерпеливом ожидании.

Фоторепортеры, журналисты,

...телережиссеры,

...высокие, ослепительно красивые фотомодели;

...епископ, несколько представителей коммуны, директриса музея древностей и изящных искусств;

...полковник карабинеров; старый ученый с седой бородой и в очках в золотой оправе;

...две пожилые старые девы, эксперты по археологии...

...и двое рабочих с киркой и молотом, которые должны пробить стену.

Инженер обменивается с гостями рукопожатиями, поклонами, взаимными любезностями и представлениями. Участники нашей съемочной группы тоже представляются, пожимают им руки.

*Гости (гул голосов):*—Итак, скоро мы увидим...

— Фрески, фрески—вот что самое ценное...

— Завтра институт по реставрации придет...

— И всем этим мы обязаны нашему прекрасному метро, нашему блистательному инженеру...

— Это седьмой слой. Не позднее третьего века. Или четвертого?

— Уникальное фото...

— Если все пройдет хорошо, через неделю они возобновят работы...

— А Христос тогда уже был?

— Конечно, синьорина.

— Может быть, какая-нибудь греческая статуя, кто знает!

— Пожалуйста, внимание, тихо!

Инженер поднимает руку, как судья на старте.

Рабочие поднимают кирку и молот.

Наступает величественная тишина.

Фотограф делает несколько снимков с модели, которая принимает соблазнительные позы на фоне стены.

Рабочие вежливо отстраняют модель и начинают бить стену.

Довольно быстро они пробивают большое отверстие. В тот же миг чей-то тонкий голос отчаянно вскрикивает.

*Голос:* Воздух! Свежий воздух!

Но рабочие продолжают делать свое дело.

Все присутствующие бросаются к отверстию.

В свете мощного прожектора любопытным взорам открывается...

...просторный триклиний с мифологическими фресками на стенах;

...статуя Венеры, дворцовая обстановка.

В глубине, у стены, стоит мертвый воин, весь закованный в броню, в шлеме и латах.

Он бросает последний, отчаянный взгляд из пустых глазниц.

И вот прямо на глазах вдруг все начинает таять и распадаться. Фрески темнеют и осыпаются пылью. Статуя Венеры разваливается на куски. И воин тоже рассыпается в прах — от него остаются только панцирь, шлем да кучка мусора.

## БОРДЕЛИ

### Сцена 1

#### ПЛОЩАДЬ ИСПАНИИ. НАТУРА. ДЕНЬ

На ступеньках лестницы вокруг фонтана Баркаччия неподвижно лежат парни и девушки.

Одеты они небрежно и неопрятно, но живописно, как одевается современная молодежь во всем мире: рубашки, расстегнутые на груди, сапоги, бусы; длинноволосые, бородатые парни; девушки одеты так же.

Многие лежат парами... Девушки прижимаются к своим спутникам...

Они обмениваются поцелуями и ласками, совершенно открыто и свободно проявляя свою любовь.

Полуголый ребенок ползает у ног какой-то пары; вероятно, это их сын.

Ощущение полной независимости и отчуждения от окружающего мира.

Взрослые взирают на них издали с возмущением, гневом и завистью.

Их окружают враждебность, непонимание.

Неподалеку дежурит грузовик с карабинерами: они неподвижно сидят на деревянных лавках. В темноте кабины едва различимы белые пятна лиц да блеск оружия.

Это тоже враждебная группа, которая таит в себе угрозу и ненависть.

Проходит супружеская пара — оба одинаково толстые, неуклюжие и навеселе. Они с презрением рассматривают ребят на лестнице.

А те невозмутимо и безразлично продолжают демонстрировать свою абсолютную свободу и раскованность.

*Голос за кадром:* Они живут совершенно открыто, им нечего скрывать. Проходя мимо, мы тоже приглядываемся к ним, и нельзя сказать, чтобы они были нам симпатичны. Но больше всего нас в них раздражает то, что они прекрасно обходятся без нас. Их совершенно не интересует наша жизнь, им не нужен наш

244 опыт, они ни о чем нас не спрашивают—ни о любви, ни о работе, ни о наших планах... Они вообще никогда не задают нам вопросов. Они не хотят знать, что мы думаем. Они отрицают нас всех вместе, оптом. И даже не так: не отрицают, а просто игнорируют. Но кто дал им право быть такими независимыми? Они живут жизнью, которой мы их не учили; они проросли не из тех семян, которые сеяли мы. Они любят, но не так, как мы, а по-своему, легко и свободно. Мы в их годы познавали любовь в темноте кинозалов, на кухне, на скамейках. Это была любовь укрдкой, торопливая, запретная любовь, робкая и греховная. Например, что знают эти ребята о публичных домах?

## Сцена 2 ПУБЛИЧНЫЙ ДОМ. НАТУРА. НОЧЬ

Фонарь, забранный железной сеткой, едва освещает темный, почти незаметный вход.

*Голос за кадром:* Что они знают об этом первом опыте... Об ожидании, о боязни войти...

С робостью посетителя, не решающегося войти, мы приближаемся к двери.

И вновь отступаем назад,

...оказавшись на тротуаре напротив входа. Пауза.

Из дверей публичного дома выходит мужчина лет сорока пяти, низенький, вульгарный; воровато озираясь по сторонам, торопливо переходит на другую сторону улицы.

Когда он проходит мимо нашей машины, мы замечаем, что у него потное лицо и недовольное выражение.

Он вытирает пот носовым платком.

## Сцена 3 ПЛОЩАДЬ ИСПАНИИ. НАТУРА. ДЕНЬ

Несколько человек, лежащих на ступеньках, подняли головы; такое ощущение, что они с интересом прислушиваются.

Обмениваются впечатлениями, улыбаются, как будто видели предшествующие кадры.

Грузовик с карабинерами стоит на прежнем месте.

Парень и девушка (он—бородатый, в очках, похож на молодого профессора; она—томная, с длинными распущенными волосами) приподнимаются—как бы для того, чтобы лучше слышать.

*Он:* Неужели они действительно существовали?

*Она (полусонно):* Что?

*Он:* Бордели. Не могу себе представить. Я слышал что-то об этих борделях...

Он смеется, но любопытство его уже задето.



Подбегает молодой американец-негр и ложится рядом, тоже, вероятно, чтобы послушать.

Высокий светловолосый парень, весь в бусах и браслетах, тоже подходит поближе вялой и развинченной походкой.

#### Сцена 4

#### КОРИДОР В ПУБЛИЧНОМ ДОМЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Очень длинный коридор, который начинается сразу от входа. В нем толпятся мужчины; они стоят почти неподвижно, спиной к кинокамере; их одежда потемнела и промокла от дождя.

Пол посыпан опилками. Можно подумать, что это нищие, или эвакуированные, или захваченные во время облавы,

...или стоящие в очереди за тарелкой супа. Равномерный гул голосов, напоминающий жужжание, в котором невозможно различить ни одного слова.

Темно. И вдруг полоска света, словно вспышка молнии,

...и раздвигается разноцветный занавес,

...и мелькает белокурая грива волос.

И тогда, как голодные, которым бросили кусок хлеба, или болельщики на стадионе, когда любимая футбольная команда забивает гол, все мужчины, столпившиеся в коридоре, одновременно испускают радостный крик.

#### Сцена 5

#### ПЛОЩАДЬ ИСПАНИИ. НАТУРА. ДЕНЬ

Число слушающих молодых людей увеличилось — появилась еще одна парочка...

...и девушка скандинавского типа со светлыми смеющимися глазами, рослая и крепкая, как молодая кобылка.

Все они смеются, как будто видели предшествующие кадры и нашли их невероятно забавными.

Особенно веселится негр: он с хохотом катается по земле.

#### Сцена 6

#### ПУБЛИЧНЫЙ ДОМ, НАПОМИНАЮЩИЙ ЛУНА-ПАРК. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

По контрасту со смешливым и жизнерадостным настроением этих молодых людей голос за кадром продолжает свое повествование печальным и немного смущенным тоном.

*Голос за кадром:* ...пускали только с 18 лет...

Старуха, закутанная в черную шаль,

...проверяет документы у ребят, столпившихся у входа.

На стенах висят плакаты, призывающие к личной гигиене, руководство, как избежать опасности заражения венерическими болезнями.

Внезапно открывается дверь, и мы оказываемся в просторном зале.

Это один из больших и многолюдных борделей, типа портовых.

Круглый зал весь в зеркалах, по стенам стоят мягкие диванчики.

Яркий свет отражается в люстрах и зеркалах.

Цвета грубые и яркие, напоминающие раскраску ярмарочного балагана.

Женщины в непрерывном и постоянном движении, ни минуты не стоят на месте: садятся, встают,

...прогуливаются взад и вперед,

...входят и выходят...

...и почти без умолку разговаривают между собой и сидящими вдоль стен мужчинами,

...перебрасываясь короткими фразами на непонятных северных диалектах...

...пронзительными или хриплыми голосами. Они производят впечатление не совсем нормальных, иступленных людей, одержимых манией вечного движения.

Автоматические жесты, невероятные наряды: сетчатые шали, халаты с огромными прорезями, широкие, как морские клещи, брюки.

Одна из девушек, рыжая и вся в веснушках, призывно облизывает губы, при этом отрешенно глядя в потолок и явно думая о чем-то своем.

Другая, в том же механическом ритме и с таким же отрешенным взглядом неподвижных глаз, сжимает и разжимает пышную грудь, как будто месит тесто.



Третья, выдерживая тот же ритм, демонстрирует бедра, задирая и одергивая мини-юбку.

Еще одна проститутка подмигивает и кивает, как бы приглашая пойти с ней, но делает это так механически, что кажется, будто у нее просто тик.

Две девушки прохаживаются взад и вперед, поддерживая друг друга за талии; они явно никого не видят вокруг, даже не разговаривают между собой, а просто торопливо ходят туда и обратно, как заключенные во время прогулки.

За кадром продолжает раздаваться хор диких звуков, как в зоопарке. Он складывается из фраз-приглашений, произносимых грубыми, пронзительными голосами проституток, шуточных ответов мужчин, дребезжания звонков, железного грохота лифта, снующего вверх и вниз, загадочных команд хозяйки.

*Голос хозяйки:* Занято! Свободно!

Лифт встроен в просторный холл рядом с салоном и все время находится в движении: одна пара выходит, другая входит.

Огромная проститутка в шерстяном набрюшнике входит в лифт...

...в сопровождении парня лет восемнадцати, который в два раза меньше ее и кажется ребенком.

Проститутка, напевая и думая о чем-то своем, нажимает кнопку нужного этажа, сверху вниз смотрит на своего клиента и улыбается ему сочувственной материнской улыбкой.

Приободрившийся юноша застенчиво улыбается в ответ. Протягивает руку...

...и, как ребенок игрушку, трогает ее исполнинскую грудь.

Лифт медленно поднимается и пропадает в тоннеле шахты.

По лестнице, возвращаясь из своих комнат, сходят девушки.

Вокруг клетки лифта оживление и толчея;

...девушки толпятся у кассы, меняя талоны, пересчитывая банкноты,

...просят внести соответствующие записи в регистрационный журнал.

*Голоса проституток:*— Это за первые полчаса, синьора.

— Я работаю в зале в роли «куколки».

— Марина, сбегай в аптеку!

— Ну что, пойдём?

Последняя фраза обращена к ожидающему солдату.

*Голос хозяйки:* Девочки, сюда!

Какая-то проститутка, слегка прихрамывая, идет по залу;

...присмотревшись, мы замечаем, что у нее одна нога тоньше другой.

Пышная, веселая и озорная девушка задевает задом сидящего на диване респектабельного господина, сбивая с него очки.

Слепой, который пришел сюда в сопровождении поводыря, чинно сидит на диване, ожидая своей очереди.

С книжками на коленях сидят студенты. Они переговариваются между собой, хихикая и украдкой показывая на девиц, словно озорные школьницы, которые издеваются над учителем.

Какая-то проститутка последними словами поносит сидящего перед ней мужчину. Неизвестно, что он сказал или сделал;

...он тоже красный, злой, но не решается ей ответить. Проститутка истерически кричит.

*Проститутка:* Понял? Катись на свой Везувий! На Везувий! Знаешь, где это? (С презрением.) В Неаполе! Вот так, мужлан неотесанный! Пусть тебе твоя сестрица это делает!

Пожилая проститутка, у которой очень бывалый и рассудительный вид, добродушно смеется и подзывает к себе девушку.

*Пожилая проститутка:* Ладно, Нивес... Иди сюда... Брось его... Ты не виновата, что он такой дурак.

В салон выходит красивая полуголая девица; одновременно поднимаются сразу два клиента;

...она уходит с тем, кто оказался ближе; другой снова садится.

Какая-то девушка страстно шепчет молодому человеку, сидящему рядом с ней.

*Девушка:* А ты знаешь, что у тебя красивые глаза? Ты по-настоящему красивый мальчик. Ну так что? Ты и сегодня не пойдешь со мной?

Молодой человек сконфуженно опускает глаза. Девушка пожимает плечами.

Высокая, статная девица обнимает и целует какого-то отвратительного старика, а он похотливо хохочет.

Все эти сценки должны быть случайными и очень быстрыми, как бы увиденными глазами мальчика, который потрясен и очарован одновременно.

Перед военным, ожидающим своей очереди, появляется девушка. Не сводя с него широко открытых глаз, она начинает медленно извиваться и постанывать, как будто в экстазе.

Военный хмуро и недоверчиво смотрит на нее.

Какой-то мужчина с индифферентным видом человека, который решил купить пачку сигарет, идет в номер вслед за девушкой в детском платье.

Но, заглянув ей в лицо, мы видим почти старушку.

Час пик: семь часов вечера. Приходы и уходы становятся все более судорожными,

...крики, приглашения раздаются все чаще и быстрее,

...царит суматоха.

Среди этого поистине сатанинского шабаша лишь бронзовый фавн, ласкающий нимфу, сохраняет невозмутимость и спокойствие...

...да персонажи висящего на стене гобелена — сатиры, нимфы, пастушки и пастушки, собирающие виноград, и сам Вахс с кистью винограда в руке.

## Сцена 7

## ПУБЛИЧНЫЙ ДОМ В ОДНОМ ИЗ ЗАКОУЛКОВ ЛУНА-ПАРКА. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Утро в холле маленького публичного дома, обставленного в стиле либерти, кажущегося семейным пансионом. Солнце с трудом пробивается сквозь закрытые ставни. На диване, прямо под зеркалом, сидит мальчик, который несколько испуганно, хотя и с интересом, рассматривает обстановку.

*Голос за кадром:* В зависимости от кварталов, где они находились, публичные дома были выдержаны в разных стилях... В мелкобуржуазных кварталах преобладали публичные дома типа пансионов.

В том же холле, только в противоположном от молодого человека углу, не обращая на него никакого внимания, сидят пять или шесть проституток...

...и болтают между собой, как в каком-нибудь добропорядочном буржуазном салоне.

*Проститутки:*— Опыт, дорогая моя, вот что имеет значение. Если у твоего сына есть опыт, с ним никогда ничего не случится, а если у него нет опыта, он обязательно влипнет в какую-нибудь историю. Кстати, ты пробовала эти инъекции?

— А ну их! Все это без толку. У меня все время боли и спазмы.

— Ты должна хорошо питаться: бифштекс, пара яиц. И здоровый образ жизни.

По лестнице, стуча каблучками, спускается еще одна девушка, она собирается уходить, но по дороге заглядывает в холл.

*Девушка:* До свидания, синьора... А где же она?

*Одна из девушек, сидящих в холле, устало отвечает:* Вышла перекусить...

Юноша наблюдает за ними. Медленно, с наслаждением курит, как бы вбирая в себя вместе с дымом воздух, атмосферу салона. Прислушивается. Из соседней комнаты доносятся звуки фортепьяно; кто-то играет Листа.

## Сцена 8

## ХОЛЛ В ФАШИСТСКОМ БОРДЕЛЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Небольшой холл в шикарном публичном доме—в тяжелых портьерах, обставленный мебелью в стиле Людовика XVI. Молодой человек, может быть тот же, сидит на диване и листает журнал, как в приемной у дантиста.

*Голос за кадром:* В богатых кварталах были свои роскошные публичные дома.

Поднимается полог, и появляются три девушки разных типов: одна—высокая, с пышными формами; другая—малень-

250 кая, инфантильного вида; третья—изысканно-порочная. Они выстраиваются в ряд возле портьеры...

...и пристально смотрят на юношу.

Юноша смущенно смотрит на них, явно не зная, что ему делать.

Постояв так несколько минут, девушки исчезают. И сразу появляются трое других—как во время полицейского опознания.

Они тоже не отрываясь смотрят на юношу, который теряется еще больше, у него краснеют уши.

Исчезает и эта троица, и сразу появляется новая,

...все так же вопросительно глядя на него. Ситуация становится все более напряженной.

### Сцена 9

#### ОГРОМНАЯ КОМНАТА В ДЕШЕВОМ БОРДЕЛЕ С БОЛЬШИМ УЛИЧНЫМ ФОНАРЕМ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Интерьер этого публичного дома выглядит так же, как на улице Капо ле Казе: много лестниц, лестничных площадок, коридоров и холлов. Клиенты (нет ни одной свободной девушки) стоят на разных этажах:

...кто на лестницах, кто на лестничных площадках,

...застыв в ожидании.

*Голос за кадром:* Этот народный воскресный публичный дом находился в квартале с кинотеатрами. Если в кино было слишком много народу, то шли в бордель...

Благоговейная тишина ожидания.

Мужчины стоят, уставившись в пол, прислушиваясь, не сойдет ли какая-нибудь девушка.

У многих покаянные выражения лиц, как в церкви.

Где-то наверху приоткрывается дверь. Пытаясь подражать римской интонации, проститутка кричит грубым, хриплым голосом с северным акцентом.

*Проститутка:* Кармелі! Принесешь ты мне когда-нибудь этот чертов кофе?

Старая служанка, высунувшись из какой-то дыры, как мышь из норки, кричит ей в ответ.

*Старуха:* А что я могу сделать, если бар закрыт?

Другая проститутка, которую тоже не видно, вмешивается в разговор, иронически комментируя происходящее.

*Проститутка:* Вот здорово! Прямо как на площади!

Клиенты поднимают головы...

...и смотрят вверх, пытаясь разглядеть обладательниц этих голосов.

Вновь раздается голос первой проститутки. На этот раз она не на шутку рассержена.

*Проститутка:* Ты что, дрянь, издеваешься?

И тут же следует стремительный грубый ответ второй проститутки, который она выкрикивает хриплым, прокуренным голосом на непонятном диалекте. Разобрать можно лишь несколько слов: стерва... катись...

И тут начинается настоящее светопреставление. Со всех сторон несутся злобные крики невидимых проституток,

...которые, сидя в своих комнатах, изливают душу в зверином визге, ужасных ругательствах и оскорблениях, доходя до настоящего пароксизма бешенства и безумия.

Как будто вспыхнул пожар, давно тлевший под спудом, и наружу выплеснулись коллективная ярость, неистовство, отчаяние.

На разные голоса проститутки выкрикивают слова и фразы, которые, нагромождаясь друг на друга, сливаются в хор ругательств на самых немыхлимых диалектах.

Мужчины испуганно прислушиваются, смотрят наверх, в пустоту.

И тогда появляется хозяйка — женщина лет сорока, высокая, в черном платье, похожая на тюремную надзирательницу или старшую медсестру в психиатрической лечебнице.

Она кричит зычным, командирским голосом.

*Хозяйка:* Синьорины, тихо!

И, нажав кнопку, звонит до тех пор, пока крикуньи не умолкают.

Хозяйка уходит, такая же спокойная и величественная; и вновь наступает тишина ожидания.

### Сцена 10

#### ПЛОЩАДЬ ИСПАНИИ. НАТУРА. ДЕНЬ

Парни и девушки, которых мы показывали раньше, больше не слушают нас, они занялись своими делами.

Одни встали и разговаривают между собой.

Другие просто уснули.

Негр развалился на ступеньках и курит.

### Сцена 11

#### НОМЕР В ПУБЛИЧНОМ ДОМЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Номер в публичном доме сразу после любовной сцены. Девушки нет, вероятно, она принимает ванну. Юноша еще лежит в кровати, но уже одет.

Он осматривает комнату.

На комодѣ восковая статуэтка святой Риты под стеклянным колпаком; довольно много фотографий какого-то ребенка.

На стене висит плакат: «Как уберечься от венерических заболеваний».

*Голос за кадром:* И любовь, настоящая любовь, тоже могла родиться здесь. Может быть, не любовь в высоком смысле

252 слова, но увлечение, влюбленность, во всяком случае, чувство. А в кого, собственно говоря, еще мы могли влюбляться, кроме тех единственных женщин, которых знали?

*Юноша:* Ты откуда?

*Голос девушки:* Из Брешии.

*Юноша:* Это твой сын?

Девушка возвращается в комнату, причесывается перед зеркалом. Одевается. Утвердительно кивает головой.

*Юноша (смущенно):* Красивый мальчик...

Вздохнув, он встает, подходит к девушке и отражается в зеркале вместе с ней: два лица рядом.

*Юноша:* Послушай... А давно ты...

*Девушка:* Здесь? Два года.

*Юноша:* Как ты могла?

*Девушка (без тени смущения):* А что мне оставалось делать? Я оказалась одна, и моя подружка сказала мне: пошли с нами, увидишь, тебе понравится, я тебя представлю... Так все и получилось... Мне грех жаловаться... Синьора относится ко мне хорошо... Я ни в чем не нуждаюсь. Пойдем, пора уходить. *(В дверях она его целует):* Придешь еще?

Юноша, несколько романтического склада, наивный и немного склонный к патетике, гладит ее по волосам.

*Юноша (голосом плохого актера):* Ты такая милая... Я мог бы влюбиться в тебя по-настоящему...

*Девушка:* Не смей меня.

*Юноша:* Давай встретимся в каком-нибудь другом месте. Когда ты бываешь свободна? Утром, когда хочешь... Назначь мне свидание, я бы хотел увидеться с тобой где-нибудь еще. Пожалуйста, назначь свидание.

## Сцена 12

КАФЕ «ЭСПЕРИЯ» (ИЛИ ДРУГОЕ, ТАКОЕ ЖЕ). НАТУРА.  
ДЕНЬ

Юноша сидит за столиком уличного кафе довоенной поры. Сразу видно, что он кого-то ждет.

На столике лежит номер «Марка Аврелия».

Юноша рассматривает проходящих мимо людей.

Вот рысью проезжает конная коляска; а вот провозят ручную тачку.

А вот пронесется автомобиль.

Движения почти никакого.

Проходит военный консул с женой и сыном.

К столику приближается официант.

*Официант:* Что будете заказывать?

*Юноша:* Попозже... Я жду одного человека...

Официант уходит.



Юноша берет номер «Марка Аврелия», открывает, пытается читать, но снова поднимает голову и с тоской всматривается в прохожих.

Торопливой походкой идет какая-то девушка, но не она.

Юноша начинает понимать, что его девушка не придет. Он смотрит на большие золотые наручные часы (такие носили в то время), снова берет журнал и раздраженно отбрасывает в сторону.

Затем со вздохом откидывается в кресле и подзывает официанта.

*Юноша:* Пожалуйста... порцию виски...

Он смотрит на небо. В небе порхают ласточки.

Их щебет. Облака, кроны деревьев. Как бы следуя за взглядом и мыслями юноши, мы медленно удаляемся от того места, где он сидит.

Летим над Тибром,

...крышами города,

...куполами церквей...

Он закуривает «Македонию».

Небо становится все более шумным от трепета крыльев и щебета улетающих ласточек.

## ШЕСТВИЕ

### Сцена 1

#### ДВОРЦЫ АРИСТОКРАТОВ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Роскошные интерьеры в старинных аристократических дворцах римских патрициев.

Сначала мы видим дворцы как бы необитаемыми — одни интерьеры, без людей:

...потолок и кессоны;

...другой потолок, расписанный Дзуккари;

...закрытые двери в залы;

...картины на стенах с традиционными для XVIII века сюжетами и образами:

...мощные развесистые дубы, ручейки с мостиками, пастухи;

...суровые темные портреты предков. На одной из картин изображен господин в черном берете, который сливается с черным фоном, и создается впечатление, что у человека на портрете отрезано полголовы;

...шкафы из орехового дерева,

...кресла «Савонарола»,

...часы с боем,

...мраморные бюсты у дверей,

...столики, которые буквально ломаются от серебра,

...коллекции безделушек: мраморные собаки, хрустальные фрукты.

254 Одним словом, беглый осмотр архитектуры и обстановки этих просторных, но мрачных дворцов.

Паркет с рисунком. Постепенно интерьер начинает обживать-ся людьми.

Стеклянная дверь ведет на кухню.

Бесшумно движутся силуэты поваров.

По роскошным коврам, повизгивая, бежит собачонка.

Слуга зажигает лампу под абажуром рядом с большим и длинным диваном.

Другой слуга раскладывает карты и фишки на зеленом сукне ломберного столика.

Спальня.

Слуга несет поднос с завтраком.

Большой серебряный поднос, на котором старинный кувшин, чашка, сахарница из дорогого сервиза и свежий номер «Мессаджеро».

Узкая, почти монашеская кровать.

В углу комнаты, над кроватью изумительной работы, коврик с изображением Мадонны.

Под одеялом шевелится человек.

Ванная комната.

Маленькая и холодная, с железной эмалированной ванной, по стенам идут трубы.

Из крана с шипением и клекотом течет желтая от ржавчины горячая вода.

Какой-то человек, не видно, мужчина или женщина, ставит рядом с ванной телефон, чтобы звонить во время купания.

Внутренний дворик, напоминающий монастырский, сырой, заросший травкой.

По краям маленького бассейна сидят голуби, которые улетают с приближением человека.

## Сцена 2

### ПОЛУРАЗВАЛИВШИЙСЯ ДОМ, В КОТОРОМ ПОСЕЛИЛИСЬ КОШКИ. НАТУРА. ДЕНЬ

По улицам одного из заброшенных кварталов старого Рима, мимо разрушающихся домов, мимо закрытых магазинов и домов с замурованными окнами, как во время эпидемии чумы, подпрыгивая на разбитом бульжнике мостовой, медленно движется роскошный черный «мерседес» старой марки. Останавливается, из него выходит шофер,

...который помогает выйти пожилой синьоре — высокой, стройной, одетой в черное.

Лицо синьоры сильно накрашено и напоминает зловещую маску. Один глаз дергается.

Шофер с трудом открывает большую, срывающуюся с петель дверь и пропускает синьору.

Мы оказываемся в просторном саду, заваленном кучами мусора и камней,

...оккупированном кошками.

Тощие кошки и огромные, толстые кошки на сносях, кошки всех пород, возрастов и расцветок; голодные, мяукающие;

...многие со следами былых драк — с рваными ушами, подбитыми глазами, висящей ключьями шерстью. Возбужденные приходом синьоры, они с душераздирающим мяуканьем бегут ей навстречу.

Шофер протягивает синьоре большой пакет с потрохами; серебряной вилкой она вытаскивает из него кровоточащие яства и бросает кошкам.

Появление нашей киносъемочной машины и режиссера вынуждает ее обратить на нас свое благосклонное внимание. Она улыбается нам доброй, полной достоинства улыбкой.

*Синьора:* Знаете, мне несколько не стыдно! Что тут плохого, разве они не божьи твари? И если я о них не позабочусь, никто о них не позаботится. Каждый день я прихожу сюда и приношу им легкие, требуху, немного мяса. Я помню, когда я была еще маленькой девочкой, приезжал мясник и продавал куски конины для кошек. А я привожу им телятину, свинину. Бедненькие, как они радуются, когда меня видят! Они узнают меня, видите, как ласкаются? Они для меня как дети. Мои дети выросли; к сожалению, они не смогли подарить мне внуков. Дом опустел. Я знаю в Риме столько домов, оставшихся без наследников. Уже угас род Дориа, Паллавичини, Альтьери... Каэтани, и мы тоже выйдем, а ведь вели свой род с времен Константина. Так устроен мир, что делать! Впрочем, умру я, и все умрет вместе со мной. Только смерть абсолютна, все остальное — относительно. Есть только душа, если умирает душа, что же остается? *(Смеется.)* Единственное, что мне не нравится во всем этом, так это то, что умирать мне придется в городе, который стал мне чужим. Мой Рим был совершенно другой: люди были добрее, уважали друг друга, и потом, мы все были хорошо знакомы. Барберини ходили обедать к Колонна, а Одескальки играли в карты с Орсини. Монсеньоры, кардиналы, сам папа были нашими друзьями и родственниками. А теперь нет больше дружбы с церковью! Безвозвратно ушли в прошлое те прекрасные вечера, когда кардиналы запросто расхаживали по дому, играли в тридцать семь, а в десять часов укладывались спать, так как свет стоил дорого. *(Неожиданно подозрительно и истерично.)* А что, собственно, вы хотите узнать? Какое вам дело до нас? Вот вы, синьор Феллини, совсем мне не нравитесь. Я ваших фильмов не понимаю — может быть, потому что слишком старая...

Она берет на руки облезлого кота с оторванным ухом и нежно его гладит.

...Этот самый хороший из всех: посмотрите, какой он миленький, какая мордочка. Он всегда позволяет другим забирать его пищу, потому что он самый добрый. Потрогайте — кожа да кости. Крыса слопает его за один присест.

Синьора вновь меняется: становится ироничной, недоверчивой, скрытной, говорит намеками.

...А я, знаете ли, поняла, почему вы приехали сюда, за мной. Не такая уж я дура. Старая — да, но не выжившая из ума. Целая съёмочная группа. Случайно! Ну и ладно, все равно это не могло оставаться тайной, но я никого не хочу видеть. Никого, кроме своих, из черной аристократии. Еще совсем недавно в нас воплощалась вся слава церкви, мы были ее спасением, а теперь... Не выпытывайте у меня ничего, не выпытывайте!

Глаза старухи неожиданно наполняются слезами.

...Конечно, наше время еще придет, и мы будем щедро дарить то, чем владеем. Мы всегда так и поступали, а нам плевали в лицо. Не спрашивайте — кто. И потом, все эти папы АЛИТАЛИЯ<sup>1</sup> — что они понимают в католической церкви? Мы хотим папу римского!

#### ИНТЕРЬЕРЫ В РАЗНЫХ АРИСТОКРАТИЧЕСКИХ ДОМАХ. ИНТЕРЬЕР — НАТУРА

Может быть, эти кадры следуют одновременно с заключительной частью монолога пожилой синьоры.

#### Сцена 3

#### СТОЛОВАЯ В ДОМЕ ПАТРИЦИЯ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Старый герцог сидит один за столом в столовой своего дворца. Над его головой висит огромная темная картина на религиозный сюжет — может быть, даже кисти Эль Греко.

Герцог закончил трапезу и поднимается из-за стола. Он очень высокий и худой, напоминает мертвеца, восстающего из гроба.

#### Сцена 4

#### САЛОН В ЗАБРОШЕННОМ ДОМЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Просторный, но запущенный зал: потрескавшийся потолок, куски штукатурки. Много римских бюстов, но они валяются на полу и столах в полном беспорядке, покрытые паутиной.

Множество старинных, потемневших от времени картин стоят у стены.

Мимо этого брошенного на землю богатства, еле волоча ноги, медленно и отрешенно бредет к выходу еще один старый аристократ.

#### Сцена 5

#### ЗАЛ С ЧАСАМИ В ПАТРИЦИАНСКОМ ДВОРЦЕ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Старая герцогиня медленно ковтыляет по залу, сплошь заставленному великолепными маятниковыми часами XVIII—XIX веков.

<sup>1</sup> Итальянское агентство воздушных сообщений.







РИМ

Феллини о Феллини



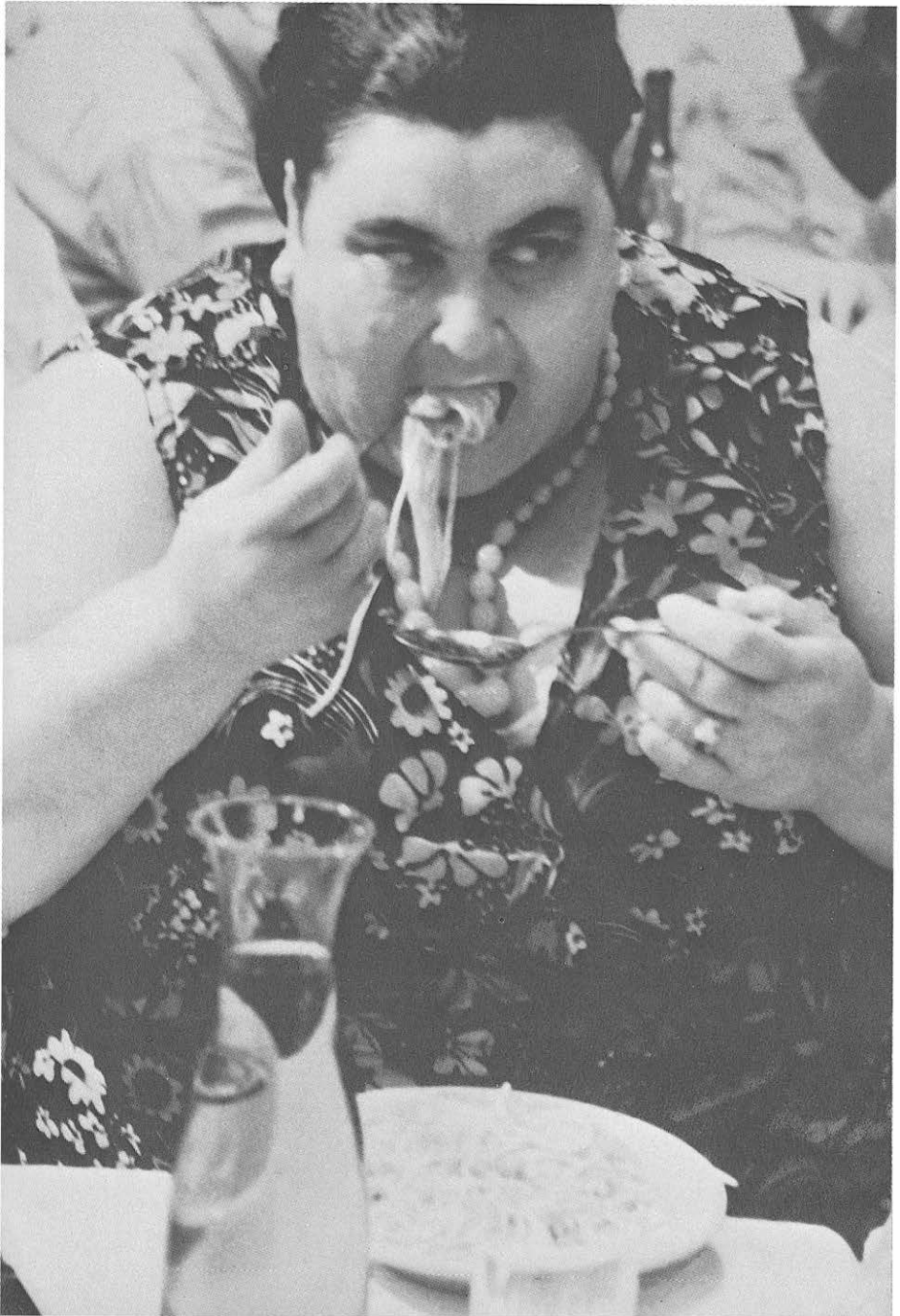




РИМ

Феллини о Феллини

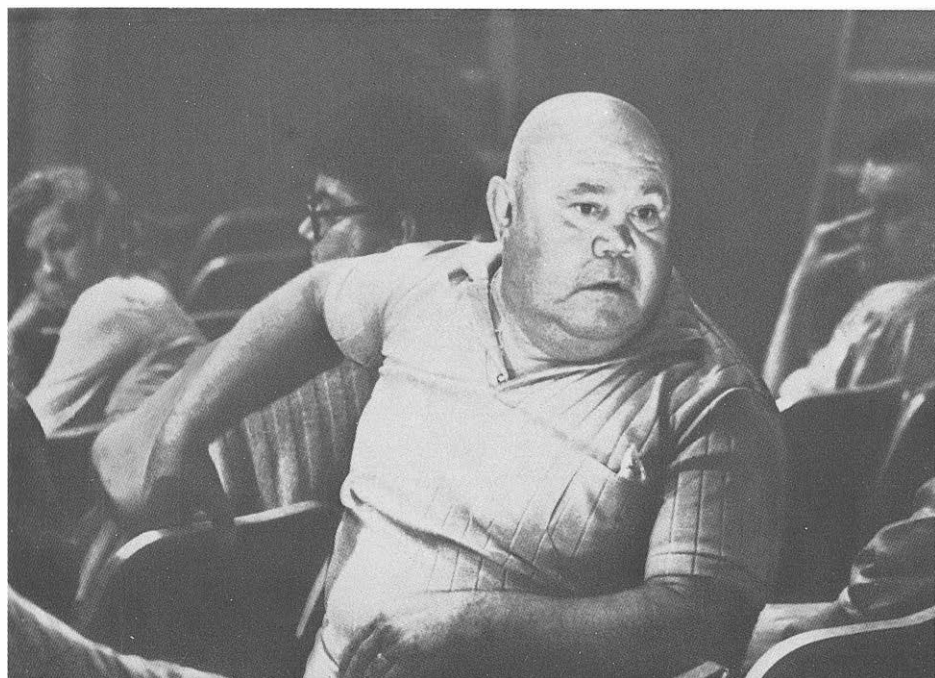




РИМ

Феллини о Феллини





РИМ

Феллини о Феллини

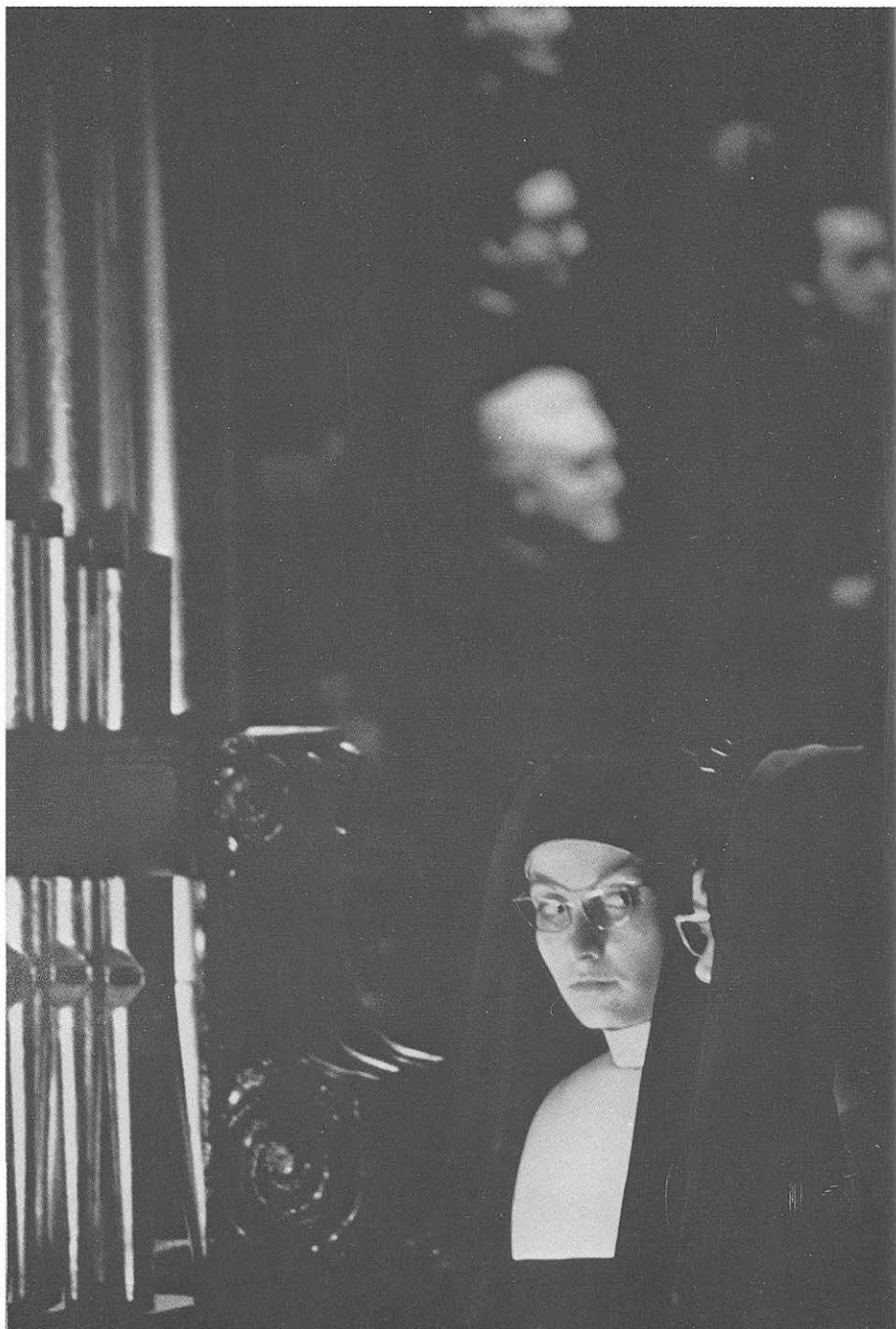




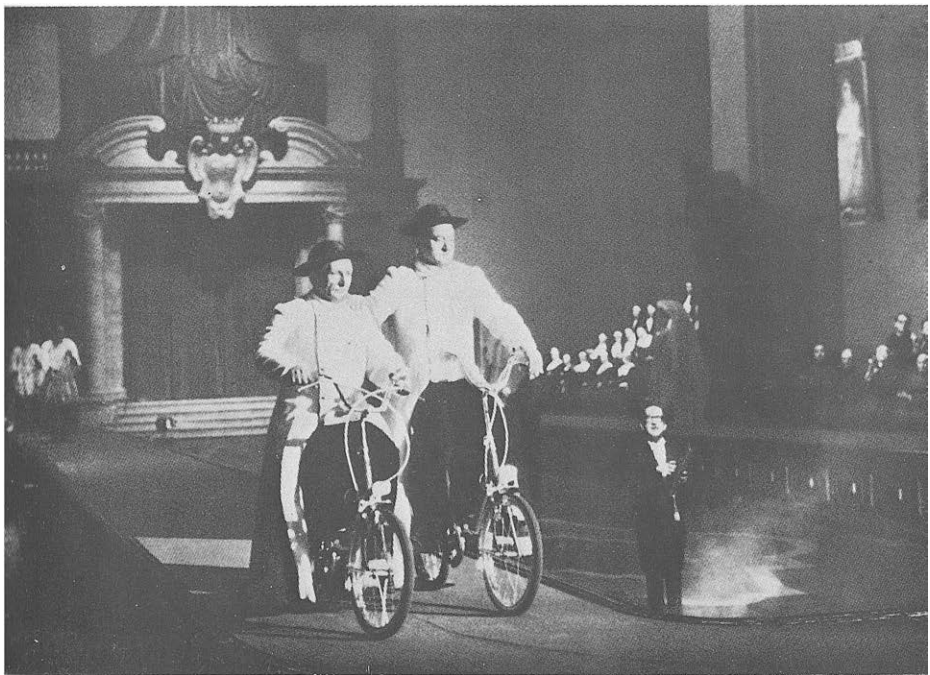
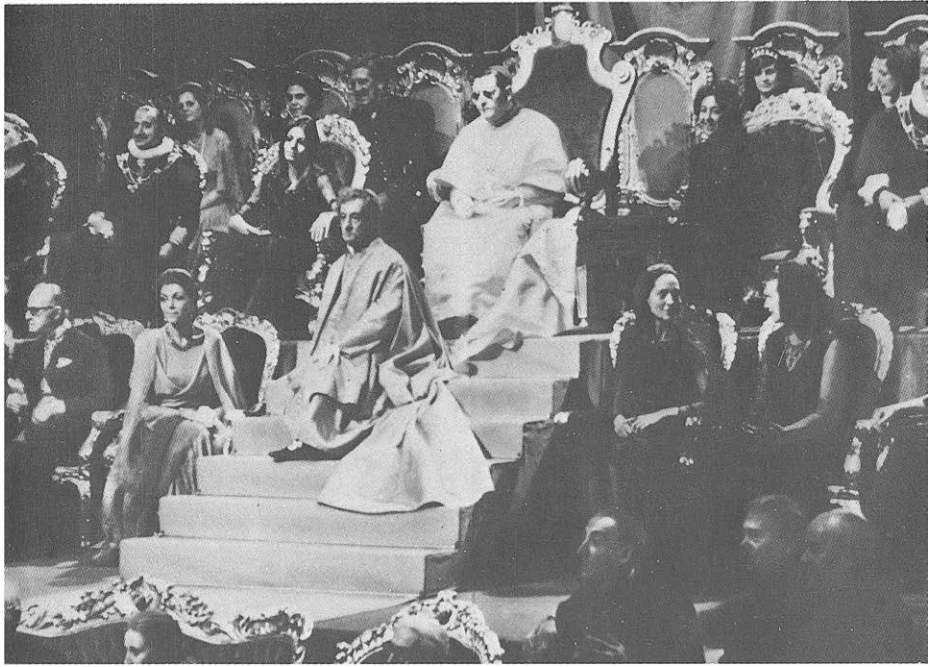
РИМ

Феллини о Феллини

---







РИМ

Феллини о Феллини





РИМ

Феллини о Феллини



Она заботливо заводит часы, открывая дверцы, подтягивая цепи и маятники. Старые, проржавевшие легкие часов издают хрипы и скрежет. 257

**Сцена 6**  
**РИМСКИЙ ПРИГОРОД. ОХОТНИЧИЙ ДОМИК**

Охотничий домик в стиле барокко в римском пригороде. На балкончике, в хорошо пошитом спортивном костюме, стоит герцог, который вполголоса напевает.

*Герцог:* ...тридцать четыре... тридцать пять... тридцать шесть...

Он пересчитывает...

...стадо овец, остановившихся как раз под балконом.

Пастух следит за тем, чтобы овцы не разбегались и хозяин мог их сосчитать.

**Сцена 7**  
**ПАТРИЦИАНСКИЙ ДВОРЕЦ. ГАРДЕРОБ**

Римские патриции собираются уходить. Один с помощью слуги надевает очень длинное черное пальто...

**Сцена 8**  
**АПАРТАМЕНТЫ В ПАТРИЦИАНСКОМ ДВОРЦЕ. САЛОНЫ. ИНТЕРЬЕР. ЗАХОД СОЛНЦА**

Синьора в меховой шубе...

...идет через анфиладу комнат к выходу; слуги торопливо распахивают перед ней одну дверь за другой.

**Сцена 9**  
**СПАЛЬНЯ В ПАТРИЦИАНСКОМ ДВОРЦЕ. ИНТЕРЬЕР. ЗАХОД СОЛНЦА**

Старик, сидящий в кресле, протягивает ноги в черных носках слуге, который надевает на него туфли.

**Сцена 10**  
**ЛЕСТНИЦЫ И ЛИФТ. ИНТЕРЬЕР. ЗАХОД СОЛНЦА**

В кабине медленного, шумного лифта спускаются два-три неподвижно стоящих человека.

**Сцена 11**  
**ДВОРЦЫ РИМСКИХ ПАТРИЦИЕВ. НАТУРА. ЗАХОД СОЛНЦА**

Открываются ворота дворцов;

...торжественно выезжает «роллс-ройс», или «мерседес», или просто «фиат», большой, черный;

...ворота вновь медленно закрываются.

258 **Сцена 12**  
**ДВОРЕЦ, В КОТОРОМ БУДЕТ ПРОИСХОДИТЬ ПОКАЗ**  
**МОД. НАТУРА. ВЕЧЕР**

Автомобиль подъезжает к роскошному дворцу, фасад которого освещен розоватыми светильниками, напоминающими старинные керосиновые фонари.

Мы словно попали на бал XVIII века.

Автомобили останавливаются,

...из них выходят знатные синьоры,

...входят во дворец.

Среди множества автомобилей закрытая черная карета. Несколько очень старых машин: «артена», «хиспано суица» и т. д.

На парадной лестнице пожилая герцогиня — та, которая кормила кошек, — встречает гостей.

*Герцогиня:* Его высокопреосвященство уже прибыл. Проходите.

Атмосфера таинственности, конспирации.

**Сцена 13**  
**ДВОРЕЦ, В КОТОРОМ ПРОИСХОДИТ ПОКАЗ МОД.**  
**ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ**

Просторный зал XVI века для торжественных приемов, украшенный с католической роскошью и барочной пышностью.

Бархатные портьеры ниспадают тяжелыми складками, как будто вырубленные из мрамора.

В центре — сцена, тоже декорированная тяжелым занавесом, поднятая на дубовый помост, напоминающий хоры.

Сверху свисает широкий балдахин.

В глубине готический барельеф с изображением Мадонны. Эта прекрасная старинная работа ярко освещена светом невидимого прожектора.

На сцене, с входом и выходом для актеров, стоит маленькая фисгармония. На ней будет играть молодая монашенка в очках в золотой оправе. Вокруг помоста несколько рядов красных кресел с высокими спинками, жестких и не очень удобных.

Мажордом принимает гостей и рассаживает их.

Несколько официантов кружат по залу с серебряными подносами, предлагая гостям вермут и маритоци.

На некотором подобии трона, возвышаясь над остальными зрителями и несколько завалившись на бок, как покосившаяся деревянная статуя, сидит старый кардинал.

На его лице застыла какая-то стертая, кривая улыбка, добрая и потусторонняя.

Мальчики и девочки, в бархатных черных и коричневых костюмчиках, целуют перстень прелата.

Кардинал бормочет монотонным, невыразительным и скрипучим голосом.

*Кардинал:* Молодцы, молодцы... Как тебя зовут? А как ты себя ведешь? Хорошо? Ты молишься? Я знаю, что ты не очень хороший... Ты хороший, только когда спишь... Правильно я говорю? Молодцы, молодцы... Господь вас благословляет, дети мои...

Детей уводит английская гувернантка.

Монахиня начинает играть вступление, в зале гаснут огни...  
...и зажигаются прожекторы, направленные на сцену.

*Голос из репродуктора:* Организаторы показа церковной моды приветствуют его высокопреосвященство и сиятельных гостей.

Из-за кулис выглядывает молоденький испуганный монашек; он торопливо пробегает по сцене и скрывается в противоположную дверь, красный и смущенный.

*Голос:* Классическая ряса францисканца... Модель для сурового климата.

Выходит другой священнослужитель, с более спокойным и даже просветленным видом, как будто собирается благословлять свою паству. Он в черном костюме, носках и сандалиях, через руку перекинут черный плащ.

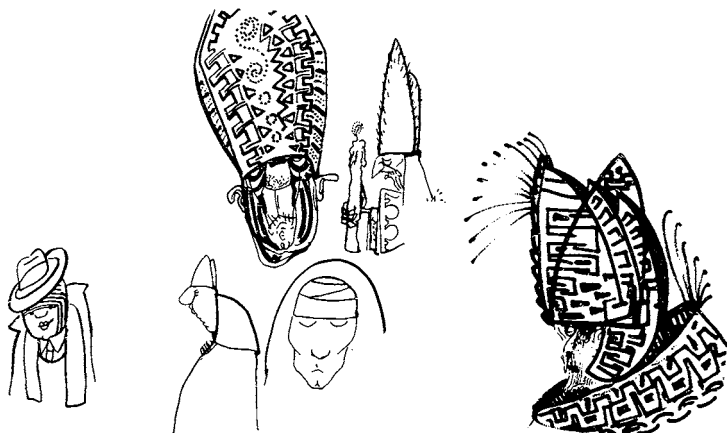
Решительным и ловким движением опытного бретера он набрасывает его на плечо.

Продемонстрировав свой наряд, он уходит.

Теперь наступает очередь юноши в клерджмене<sup>1</sup>.

Разумеется, это все профессиональные манекенщики, но они так хорошо обыгрывают свои наряды, что этот показ мод становится настоящей галереей различных типов священнослужителей. Постепенно увеличивается возраст манекенщиков.

<sup>1</sup> Пасторское одеяние — черный костюм с белым воротничком.



260 *Голос:* Американский клерджмен. (*Непроизвольно понижая голос.*) Одобрено епархией...

Выходят две монахини в белых рясах разного покроя.

*Голос:* Для монахинь-миссионерок был разработан специальный комплект из практичной, непачкающейся и немнущейся ткани... Верхняя накидка снабжена сеточкой...

Одна из монахинь, которая демонстрирует верхнюю накидку, улыбаясь, натягивает на голову нечто вроде капюшона с противомоскитной сеткой.

*Голос:* А теперь перейдем к спортивным моделям. Мы знаем, как важно для гармонии души здоровое тело... Особенно послушники и семинаристы, стесненные слишком длинными одеждами, нуждаются...

Стремительно выезжают на роликовых коньках семинаристы. Их одежда сделана так, что не стесняет движений и не раздувается ветром, фактически ряса переходит в широкие штаны. Они кружат по сцене, принимают изящные позы, к явному удовольствию присутствующих.

*Голос:* ...в одежде, которая не раздувается на ветру и не стесняет движений.

После того как фигуристы скрываются за кулисами, возникает ощущение ожидания, пустоты и одновременно внутренней собранности зрительного зала.

*Голос (сдержанно, с уважением):* Торжественное облачение священнослужителей... Оно тоже претерпело известную эволюцию...

Один за другим на помост выходят несколько священнослужителей, одетых в парадное облачение разных цветов и покроев.

...Одежды католических священников, например такие, как риза или накидка, изготавливаются сегодня из очень легких тканей, более ярких расцветок...

Парад священнослужителей продолжается по линии нарастающая все более ярких красок, украшений и орнаментов. Их одежды становятся все более роскошными, сияющими, ослепительными.

Входят три священнослужителя, облаченные для торжественной мессы; три монаха курят перед ними фимиам;

...сцена наполняется пахучим дымом, к звукам органа присоединяется хор.

Голос диктора, дрожащий от волнения, перекрывается этим все нарастающим крещендо.

*Голос:* Митры... тиара... головной убор папы римского.

И вот наконец появляются величественные епископы и кардиналы в огромных пурпурных мантиях, высоченных митрах.



Они обвешаны цепями, облачение сверкает алмазным шитьем, руки унизаны драгоценными перстнями и кольцами. Одни — высокие, костлявые, как скелеты, другие, наоборот, коренастые, толстые и нелепые в своих блестящих украшениях. Хор становится все более мощным; запах ладана, сверкание церковного облачения, как по волшебству, создают атмосферу праздничной службы — как будто вы присутствуете при торжественной мессе или при какой-нибудь другой, столь же величественной, религиозной церемонии в соборе святого Петра.

Наконец появляется высокий портшез, который несут на плечах четыре священнослужителя и сопровождают монахи с опахалами. В портшезе восседает прелат, одетый с роскошью папы римского. В вытянутой руке он держит золотую дароносицу, которая ослепительно сверкает в свете прожекторов.

Потрясенные зрители вскакивают со своих мест и бросаются к помосту;

...раздаются взволнованные крики, приглушенные рыдания.

Манекенщик-папа медленно выходит из портшеза,

...в то время как присутствующие падают ниц,

...хватают полы его мантии,

...целуют руки,

...туфли с крестами.

Псевдопапа раскидывает руки, как будто желая всех обнять.

Рыдания становятся все громче и отчетливее.

*Голоса:* — Он вернулся...

— Он среди нас... Это наш папа.

— Святейший, благослови.

— Прости прегрешения наши, святой отец.

Папа стоит неподвижно, раскинув руки.

На худом, застывшем, как у мертвеца, лице появляется торжествующая, снисходительная улыбка.

## ТРАСТЕВЕРЕ<sup>1</sup>

### Сцена 1

#### ТРАСТЕВЕРЕ. НАТУРА. НОЧЬ

Проспект Трастевере, который начинается от моста Гарибальди.

Светящиеся надписи: «ФЕСТА ДЕ НОАНТРИ»<sup>2</sup>, разноцветные гилянды, лотки с миндальными пирожными, хрустящим печеньем, сахарными фигурками, арбузами с табличкой «На вырез»; много гуляющих семьями и с детьми; в некоторых надписях перегорели лампочки; грохочущие по рельсам трамваи; кинореклама. Одним словом, дешевая мишура праздника для бедных, карнавала оборванцев. Мы медленно едем по переулкам, ведущим к церкви Санта-Мария-ин-Трастевере.

<sup>1</sup> Один из районов Рима.

<sup>2</sup> Римский карнавал; проходит в Трастевере в августе.

Столики из трапезных вынесены на улицу; много людей, много шума, звуки гитары.

В темных остерях, мирно беседуя, тянут вино старики.

В открытые окна мы видим потолок: с балками, расписанные поблекшими барочными фресками — остатки былой роскоши. А вот и современный потолок, покрашенный в красный цвет. И, как привидения, мелькают в окнах силуэты людей.

На углах улиц установлены маленькие часовенки с фигурками великомучениц,

...горящими лампадками,

...сухими цветами.

Под алтарями старые, полуоборванные плакаты предвыборной кампании — остались только злобные улыбки кандидатов.

Повозка старьевщика с разным хламом. Рядом, поджидая покупателей, стоит хозяин.

Старые сломанные стенные часы, облупленные деревянные статуэтки святых, разбитые мощи, испорченные картины, растрескавшиеся деревянные канделябры.

Несколько связок зачитанных, объеденных мышами книг.

На улицах настоящее вавилонское столпотворение. Всюду слоняются иностранные туристы; длинноволосые парни и девушки в мятых и бесформенных, как домашние халаты, одеждах: какие-то заспанные и отрешенные, они иронически взирают на окружающий их мир;

...семья: родители с детьми;

...уголовники, которые стоят в стороне с настороженным и угрожающим видом, словно в засаде;

...группа веселых, пребывающих в эйфории туринцев и миланцев;

...два мрачных, молчаливых карабинера;

...резвящиеся дети, которым давно пора спать;

...актеры и актрисы, их можно узнать по ярким, броским нарядам;

...в толстых шерстяных свитерах бродят с задумчивым видом небольшие группы интеллектуалов в очках: они изредка перебрасываются между собой остротами и колкими замечаниями;

...ловкие гарсоны развозят на велосипедах хлеб и рыбу для трапезных;

...стаяка сироток в форменной одежде поспешно перебегает улицу вслед за священником;

...рослые и цветущие, но угрюмые, издерганные родителями девицы;

...люди, живущие в этом квартале, и просто уличные зеваки;

...заблудившиеся солдаты, юркие уличные продавцы;

...пятидесятилетние скульпторы с седыми растрепанными волосами, обязательно курящие трубку; старые жизнерадостные американки и бледные, печальные дети с печатью смертельного недуга на лице; римские чревоугодники и психи, которые разговаривают сами с собой; старые пропойцы и огромные толстые женщины; внуки с прожорливыми бабушками и южане, приехавшие сюда попытать счастья.

## Сцена 2

ТРАСТЕВЕРЕ. ПЛОЩАДЬ САНТА-МАРИЯ-ИН-ТРАСТЕВЕРЕ.  
НАТУРА. НОЧЬ

Площадь Санта-Мария-ин-Трастевере, закрытая для автомобильного движения, словно аристократический салон, в который допустили простонародье. Торжественный, роскошный фон — и пестрая, случайная толпа. Но все вместе выглядит чрезвычайно колоритно.

*Голос за кадром (несколько неуверенный, как бы смущенный):* Трастевере — один из самых известных кварталов в Риме... Каждое лето здесь празднуется традиционная «ФЕСТА ДЕ НОАНТРИ»... это как бы своего рода обязательное место встречи всех живущих в Риме. Здесь царит атмосфера праздника, карнавала, любви и всепрощения. И вполне естественно, что в конце концов сюда попали и мы со своей кинокамерой, чтобы провести последние исследования, задать последние вопросы, выслушать мнения...

Толстый римлянин в очках сидит за столиком в ресторане. У него добродушный и самодовольный вид — он похож на негоцианта или адвоката. Показывая на церковь Санта-Мария, он говорит.

*Толстый римлянин:* Здесь у нас самая старая в Риме церковь: Санта-Мария-ин-Трастевере. В день рождения Христа здесь забил масляный источник... и все римляне сбежались сюда с бутылками и флягами... В церкви сохранились цепи, наручники, кнуты, которыми истязали великомучеников...

Общий план интерьера церкви. Идет ночная служба. Мощные звуки органа, хор чистых детских голосов — дети поют отчаянно и тоскливо.

Коленопреклоненные люди, над алтарем курится ладан.

Снаружи, у двери в бар, небольшая группа людей, угрюмых и настроенных, как кошки. Это воры, и в них есть свой шик. Они позволяют кинокамере приблизиться почти вплотную, индифферентно глядя в объектив и не меняя выражения лица.

Но вот один из них вдруг угрожающе вскидывается.

*Вор:* Чего надо?

Нам приходится уйти.

Писатели, художники, интеллектуалы рассаживаются за столики со своими иностранными гостями, по большей части американцами.

Среди них известный американский писатель, который живет в Трастевере.

*Американский писатель (в кинокамеру):* Я живу в Риме четыре года. Я из Чикаго, штат Иллинойс... Мне, как писателю, больше подходит Рим, чем Чикаго. В Чикаго мне все время предлагали работу. Реклама, телевидение, журналистика, радио, различные бюро... У меня было столько возможностей, столько

264 искушений—я попросту растрчивал себя. Деньги! Здесь, в Риме, деньги не имеют никакого значения. И никто их тебе не предлагает. И работу тебе никто не предлагает... Ты не размениваешься... Понимаешь? И я могу спокойно работать над своим новым романом... Который начал три года назад... Я уже написал две первые главы... Очень хорошо! Чао!

Писатель машет нам рукой и поднимает за наше здоровье бокал белого вина.

Какой-то землистого цвета, совершенно усохший, как жареный каштан, старичок говорит гнусавым голосом.

*Старик:* Здесь жил знаменитый художник XIX века. Бартоломео Пинелли из Трастевере! Он любил выпить. Не раз он возвращался домой пьяный и поколачивал жену и детей. А те давай плакать... Тогда Пинелли доставал бумагу, карандаш и рисовал их портреты...

За шикарно накрытым столом сидит какой-то крупный полицейский чин, может быть сам комиссар. Говорит он четко и внушительно.

*Комиссар (он сицилиец):* В последние годы в Риме возросла преступность; от простых воришек-карманников, что называется «гратта», мы дошли до краж, затем краж со взломом, и вот наконец в последнее время участились случаи вооруженного грабежа. *(Тонем человека, который делает доклад.)* И теперь мы спрашиваем себя: а существуют ли эффективные средства, способные остановить рост преступности? У нас спрашивают: что вы, полицейские, делаете для этого? Ответ прост...

Но ответа мы никогда не узнаем, потому что отходим от него...

...и приближаемся к столику, за которым сидит Марчелло Мastroянни; он ест...

...и, улыбаясь, отрицательно качает головой, давая понять, чтобы его оставили в покое.

В затемненной части зала празднуют первое причастие девочки, одетой во все белое.

Детей вообще много. Они устали и капризничают.

К девочке подходит гитарист...

...и аккомпанирует ей. Тоненьким, трогательным голоском девочка начинает петь.

*Девочка (поет):* Рим, будь сегодня хорошим,  
Помоги мне вымолить «да»...

По площади и улицам, как по залам и коридорам большого дворца, ходят торговцы мясом и рыбой, из трапторий в бар пробегают официанты, группа хиппи, как кучка пестрых лохмотьев. В воздухе гул голосов и криков, смеха, звуков гитары, перевернутых стульев, падающих тарелок. В стороне, за маленьким столиком, сидит Альберто Сорди с очень красивой девушкой.

*Сорди:* Что? Почему я живу в Риме? Да просто дело привычки. Я вообще человек привычек. Не то чтобы римляне были мне симпатичны... Скорее наоборот... они мне не нравятся. Когда я первый раз приехал в Милан—мне было всего четырнадцать лет,—то уже тогда обратил внимание, что римский диалект очень грубый. Он действительно некрасивый. Когда мне приходится говорить на нем, я чувствую себя не в своей тарелке. Как будто рыгаешь... Теперь, конечно, он вошел в обиход с помощью кино. Людям кажется, что говорить какие-то вещи можно только на римском диалекте. Но он некрасивый, все равно некрасивый. Рим мне нравится. Рим—это все и ничего, все и ничего... Он не похож на другие города. Хуже или лучше? Вот...

В другом ресторане со своими друзьями сидит Анна Маньяни.

*Анна Маньяни:* Федери... Смотри, если ты будешь говорить гадости о моем Риме, я тебе глаза выцарапаю!

И показывает, как это делает.

В другом ресторане какая-то важная шишка из римской коммуны, может быть сам мэр, обращаясь к своим сотрапезникам, среди которых и журналисты, говорит.

*Мэр:* Надо забыть о том Риме, каким он был когда-то... Сегодня перед нами гигантские проблемы на уровне Общего рынка... FAO хочет перестроиться, оно и понятно, слишком много проблем: стачки, административный хаос, различные движения... Рим—это мегалополис. Например, всеобщая забастовка в Милане—это факт итальянской политической жизни... А римские забастовки сразу получают международный резонанс; достаточно вспомнить статьи в «Ньюсуик» и в «Обсервер», чтобы понять, что в последние годы проблема туризма стала...

Непонятно откуда доносятся крики игроков в морру.

*Лающие голоса (за кадром):* Семь! Семь! Семь! Шесть! Девять! Девять! Девять! Семь! Три! Все! Все! Все! Девять!..

Какой-то толстяк, сидя за столиком второразрядной траттории, отдувается, пыхтит, обмахивается салфеткой. Сосед, решив освежить его, выливает ему на голову содержимое пол-литровой бутылки вина под хохот окружающих.

Две красивые девушки скандинавского типа в очень коротких шортах останавливаются на пороге ресторана, чтобы узнать, есть ли свободные места.

К ним выходит хозяин, приглашает войти. Причем одной рукой он делает приглашающий жест, а другой, как бы случайно, обнимает за талию одну из девиц.

В разговор решительно вмешивается итальянский писатель, сидящий за столиком со своими друзьями и красивыми женщинами.

*Итальянский писатель:* Рим? Это столица безнравственности. Город гладиаторов, которые избежали рекрутского набора.

266 Это единственный африканский город, в котором нет кварталов для европейцев. Что тебе сказать? Я люблю Рим и потому могу позволить себе говорить о нем плохо. Здесь рано ложатся и поздно встают. Это город падения нравов. Он не знает радостей, но не знает и раскаяния. Ему присущи все недостатки, кроме одного: ему не хватает фривольности, легкости. Не хватает остроумия и жизнерадостности. Рим гонит от себя веселье со всей силой своих ста тысяч колоколов. В самый неподходящий момент у тебя за спиной раздается похоронный звон: бон! бон! Что делать! Приходится подчиняться. Это город нереализованных возможностей.

За другими столами сидят другие важные персоны. Вот министр демохристианской партии, у него одновременно циничный и пронизательный вид.

*Министр:* Что я могу вам сказать? Рим — это совокупность всех наших ошибок. Даже можно составить их топографическую карту. Смотрите сами: центр перекрыт, левый поворот запрещен, срок завершения ремонтных работ не назначен.

Его соседи по столу преувеличенно громко смеются, как будто он сказал что-то невероятно смешное и остроумное.

Столик, за которым сидят спортсмены. Вероятно, футболисты или регбисты, во всяком случае, на всех надето что-нибудь желто-красное: майки, шейные платки или просто эмблема. Их тренер поднимает тост за победу.

*Тренер (голосом актера):* Еще раз крыло богини победы осенило ваши юные головы...

Молодые, здоровые парни слушают его с тупым выражением лица, мечтательно улыбаясь.

...О мифические наследники прославленных атлетов Эллады, Спарты и Рима! В честь священного города вы обновите лавровые венки прошлого, которые являются залогом будущих успехов, будущих триумфов, будущих... будущих... (*Не может подобрать слово и повторяет.*) Будущих триумфов, даже если сегодня вы проиграли со счетом четыре — ноль...

На лицах юношей появляются извиняющиеся и вороватые улыбки, как у школьников, пойманных на месте преступления.

Мы обращаемся к хиппи — он развалился у фонтана на площади Санта-Мария.

*Голос за кадром:* Тебе нравится Рим?

*Хиппи:* Нет.

Оживление достигает своей высшей точки: песни, звуки гитары, голоса, несущиеся из ресторанов, — все это сливается в единый хор, и возникает ощущение, что все присутствующие — добрые приятели, хорошо знают друг друга или, во всяком случае, друзья хозяев дома.

Сцена 3  
ПЛОЩАДЬ САНТА-МАРИЯ-ИН-ТРАСТЕВЕРЕ. НАТУРА.  
НОЧЬ

Неожиданно сцена пустеет.

Прошло несколько часов, и все разошлись.

Стулья поставлены на столы.

Неприкаянно бродят кошки.

Из фонтанчиков бьет вода.

Старинный внутренний дворик, мы видим его сквозь распахнутую дверь. Здесь стоит «фиат-600», который почти весь его и заполнил. Атмосфера несколько ирреальная, абсурдная, как в начале фильма, в сцене прогулки юного героя. И вдруг мы слышим далекий, пока еще легкий шум, который медленно нарастает по мере приближения к нам. Это шум полусотни тяжелых мотоциклов, которые несутся на огромной скорости. Их ведут юные смельчаки, и у каждого за спиной, крепко прижавшись к нему, сидит девушка.

Они едут по проспекту Трастевере,

...пересекают мост Гарibaldi,

...врываються в самый центр города.

Огромные фары сверкающими клинками стремительно режут темноту, выхватывая, словно прицельные мишени,

...величественные фасады домов, памятники, церкви.

Так же стремительно, словно вовлеченные в это вихревое движение, проносятся Капитолий, храм Весты, Алтарь Отечества, статуя Лукреции, виа дель Бабуино, площадь Навона и современные улицы: Корсо Франчия, Коломбо, ЭУР...

Персонификация зла, грубое насилие над беззащитным спящим городом, покой которого ничто не может нарушить.

Мотоциклисты лихачат:

...въезжают на тротуары,

...обходят друг друга справа,

...подсекают другие машины, заставляя их резко тормозить.

Город наполняется грохотом, вспышками света, ощущением тревоги.

Но Рим не собирается долго терпеть насилие.

Мотоциклисты уезжают; вновь наступает тишина.

И никаких следов нашествия.

Все остается по-прежнему. Кошки, фонтанчики, широко распахнутые, как бы потрясенные увиденным, ворота.

## РИМ И ФЕЛЛИНИ

Феллини звонит со своей виллы во Фреджене. Эти звонки сопровождаются ревом самолетов, которые как раз над его домом идут на посадку в близлежащий аэропорт Фьюмичино. Тихий голос Федерико прерывается паузами: «Подожди, пожалуйста, минутку, сейчас самолет пролетит...» После чего я слышу оглушительный грохот и вой, напоминающие о бомбардировках и вое сирен воздушной тревоги. Такая воинственная, космическая атмосфера меньше всего подходит Феллини: человек он очень мирный и совершенно не выносит ничего, что связано с войной, насилием и жестокостью.

Ночи, проведенные на этой вилле — а мне не раз случалось пользоваться его гостеприимством, — тоже связаны с определенными неудобствами. Несколько раз среди ночи просыпаешься с неприятным чувством, что на крышу дома свалился самолет. Правда, говорят (во всяком случае, так утверждают живущие во Фреджене), что спустя какое-то время к этим звукам привыкаешь и просто перестаешь их замечать — живут же клошары под железнодорожными мостами. Будто бы эти звуки, жужжащие в мозгу, как назойливые мысли, в конце концов начинают действовать умиротворяюще, как звуки труб пролетающих мимо ангелов. Может быть. И все-таки ни эта вилла, такая гостеприимная и комфортабельная, ни прелестные ужины, приготовленные Джульеттой Мазиной, ни даже добродушная болтовня Феллини не могут полностью изгладить в памяти гостя ужасное впечатление от пролетающих над головой самолетов.

Телефонный разговор продолжается, несмотря на паузы. Мы говорим о работе, о новых планах. Только что закончен фильм «Клоуны», и Феллини, который не умеет отдыхать, скучает и томится без работы, торопится начать новую картину. У нас так много замыслов, сюжетов, даже уже написанных сцен, но самой соблазнительной нам кажется идея фильма о Риме с простым названием «Рим». И поскольку мы только что говорили о телефоне, я хотел бы сразу высказать одно свое наблюдение. Телефонная мания Феллини давно известна: куда бы он ни пришел — сразу бежит к телефону. Считается, что так у него проявляется потребность в общении, желание постоянно держать друзей на привязи. А я думаю, что телефон нужен Феллини как раз для того, чтобы держать друзей на расстоянии, прятаться от них в телефонной кабинке, из которой можно позвонить далекому другу, тем более дороговому, что его нет рядом...

Сценарии мы пишем в разных местах — в зависимости от обстоятельств, времени года и просто соображений удобства. Обычно каждый период длится две-три недели: например, период отеля «Плаца», период дома Федерико, период у меня



дома, период Остии. Работа над этим фильмом начинается у меня. Феллини приходит часам к трем, просит стакан воды, кофе без сахара. Уютно устраивается у телефона и оглядывается по сторонам. Рассматривает обстановку, расспрашивает о домашних. Ему нравится снова видеть знакомые предметы, находиться в знакомой атмосфере. Ненавидит радио и всегда просит его выключить, даже если оно работает в дальней комнате.

Я вспоминаю роман Сименона, в котором Мегрэ, в связи с расследованием очередного дела, ненадолго приехал в провинцию и сразу завел постоянные привычки: ходил в одно и то же кафе, пил одно и то же белое вино — «фирменное» для этого местечка, к определенному часу шел к кому-нибудь на аперитив и т. д. Сименон говорит: «у Мегрэ были привычки». В этом Феллини похож на Мегрэ. Кстати, Мегрэ — его любимый персонаж. Но, кроме постоянства привычек, Феллини, как и Мегрэ, любит «копаться» в вещах и людских душах. Ему нравится «пробовать» не только незнакомые пищу и питье, но и незнакомую обстановку, незнакомых людей. По сути, все его фильмы — расследования, и, как мы увидим дальше, он прибегает даже к некоторым полицейским приемам и методам. С Мегрэ его сближает интерес к сомнительным, темным личностям, пристрастие к неожиданным визитам, пустующим гостиницам, к запахам швейцарской, к ущербным, ущемленным людям, людям со странностями и не от мира сего.

Смакование Убожества. Что такое Убожество? Это не уродство, не китч, не старомодность. Убожество — это нечто, что раз и навсегда остановилось в своем развитии, не вошло в общее движение, осталось в стороне, уклонилось и застыло в своем прежнем состоянии, величественное и неизменное. Это некоторые площади в Остии и Латине, некоторые пансионаты, в которых больше никто не живет, неудобные кресла и картины на аркадический сюжет, светильники вне стиля и вне эпохи, вне времени, слишком широкие проспекты, некрасивые церкви — все это работа Убожества, загадочного метафизического существа, которое указывает невидимыми пальцами и говорит: «Это принадлежит мне». И тогда предмет или вещь, которых оно коснулось, выпадает из общего движения, из времени — отныне не может устареть, но как бы теряет себя. Теперь это мертвая вещь, интересная археологическая находка, которая не поддается идентификации.

Когда мы с Федерико не работаем дома, то отправляемся на поиски Убожества. Чаще всего мы едем в Остию, и, конечно, зимой, когда огромные пансионаты безлюдны и меж ними гуляет злой, соленый ветер. Море черное и угрюмое даже летом. Мы сидим в беседке на берегу (мы единственные клиенты), ужинаем в большом, светлом, совершенно пустом зале. Это идеальное место для разговоров о Риме, так как здесь Рим перестает существовать реально, но в воображении является нам гораздо более конкретным и как бы опредмеченным...

«Я бы хотел провести съемку с вертолета. Взглянуть сверху, как образуются облака над Римом, заснять эти огромные,

270 разноцветные массы, которые сливаются вместе, распадаются в ключья, переливаются друг в друга».

И еще: «Понентино. Где зарождается этот знаменитый ветер? Откуда он берется? Мне бы хотелось захватить его с самого начала, проследить путь на Рим, заснять людей, ощутивших на себе его действие: в кафе, в кровати, на улице...»

Эти две идеи Феллини задают тон всему нашему документальному фильму. Конечно, это не настоящий документальный фильм, а фильм-символ, в котором должна воплощаться самая суть Рима, его квинтэссенция. Эти идеи, как рельсы, поведут нас по нашему пути, позволят ориентироваться в пространстве, отбросить ненужное и взять то, что действительно отличает эту фантастическую реальность.

Разумеется, Феллини так и не снял эти два эпизода, над которыми камень за камнем воздвигалось здание фильма. Просто они стали не нужны, и теперь их можно было отбросить, как пустую яичную скорлупу.

Мы ведем беспорядочные записи, предаемся воспоминаниям, делимся впечатлениями, взхлеб говорим о Риме или молча обдумываем следующий шаг—и все это в восхитительной атмосфере дружеского общения. Работа с Феллини кажется игрой: мы рассказываем друг другу анекдоты, придумываем сами или вспоминаем услышанные остроты, записываем сюжеты и факты, набрасываем словесные портреты людей, которых видели вчера и сегодня. Пространство фильма движется между двумя полюсами: довоенный и современный Рим, и, в соответствии с замыслами Феллини, выстраивается как наблюдение со стороны за странными, фантастическими персонажами. Таким образом, форма картины произвольна и неожиданна, как форма движения облаков, за которыми мы наблюдаем с вертолета. И хотя увиденное нами ужасно, Феллини сумел прикоснуться к чудовищу с любовью, деликатностью и безразличием ветра.

Но настало время спуститься с облаков и рассмотреть поближе героя этой истории—Рим...

Новый метрополитен многие годы лежит под землей, как огромное, таинственное животное, которое высверливает свои ходы, вызывающие обвалы и трещины в зданиях, находящихся над ним, и никак не может выбраться на поверхность, достичь своей цели—уже готовых станций. Требования пожарной безопасности, постоянные запреты властей, враждебность и недовольство жителей пострадавших кварталов, щупальца современных коммуникаций враждебного города—эти и тысячи других препятствий могут навсегда похоронить его заживо. На этот метрополитен, уродливый и гадкий, как крыса, живущая в сточной яме, мы решили посмотреть вблизи, начав со стройки в районе Сан-Джованни.

Нам выдают желтые резиновые сапоги и шахтерские каски. Игрушечный поезд с грохочущими вагонетками медленно везет нас в Тоннеле Страха среди заболоченных луж, под звуки капающей воды и шум далекой стройки.

Феллини знает, что я страдаю клаустрофобией, и избегает

смотреть на меня. Но и сам он выглядит бледным и притихшим. Слишком тесная каска и огромный желтый плащ придают ему маскарадный вид, и это действует на меня успокаивающе. Как всегда, присутствие Федерико ассоциируется с игрой, дает ощущение покоя. Нас ведет главный инженер, молчаливый человек в очках, похожий на доцента. У него таинственный и коварный вид. Лицо неопита или человека, который умеет, но не может говорить. Этакий улыбающийся Харон<sup>1</sup>, который чинно сидит напротив и украдкой поглядывает на нас, не столько для того, чтобы подбодрить, сколько чтобы насладиться нашим испугом. Не надо оборачиваться: просвет, который все больше сужается и скоро совсем исчезнет, может привести в отчаяние. Мы путешествуем медленно, с остановками. Сходим прямо в жидкую грязь. Эхо разносит удары молота. Бетонные блоки, рельсы, электрическая аппаратура, слабое мерцание редких лампочек, угрожающих погаснуть, как свеча на ветру.

Километры путешествия в недрах земли. И вот наконец мы приближаемся к цели. Тоннель кончается, и здесь, вгрызаясь зубьями в земляную стену, замер «крот», остановленный очередным запрещающим декретом римской коммуны.

«Крот» — так называют подземную землеройную машину — мощный механизм, гигантская стальная свастика в действии. Своими острыми лопастями она отхватывает огромные куски глины, которые конвейер вагонеток увозит к выходу. Он может двигаться очень быстро, проходя несколько метров в день, не останавливаясь даже на ночь. Но сейчас он неподвижен. Величественное животное, убитое бюрократией.

Мы с некоторым испугом разглядываем адскую машину, ее острые, как бритвы, лопасти. Инженер, который объясняет нам ее устройство, явно взволнован. Конечно, он любит «крота». Он строил плотины в Африке, нефтепроводы в Иране: инженерное дело — его религия, машины — божества, которым он поклоняется. Он хранитель их тайн, толкователь их знаков и символов. Но здесь, в папском государстве, он должен служить и подчиняться другим ревнивым божествам, для которых машины и технический прогресс — еретичество. В дремотное царство Папы запрещен вход неверным, и «крот» остановлен.

И это тоже Рим. А потом Феллини говорит: «Все это надо снять в Чинечитта».

«Что именно?»

«Метро. Здесь невозможно установить свет».

Освещение — один из самых важных элементов в стилистике Феллини. Это синтаксис его речи, а актеры — прилагательные.

Кроме того, Феллини, как новоявленный Люцифер, не приемлет мир, созданный Богом. Он хочет сотворить собственный мир, по своему образу и подобию. Он не принимает горы, реки, леса, луга, землю, не устраивают его и творения рук человеческих: дома, дороги. Его гордыня — сатанинский грех! —

<sup>1</sup> Харон — в греческой мифологии перевозчик умерших через реки подземного царства.

272 заставляет его все переделывать по-своему: он сам строит города, насаждает леса, насыпает холмы в своем театре марионеток.

И в этом тоже проявляется его инфантильность: инстинкт собственника, тяга к обладанию, ревнивое отношение к своим любимым игрушкам. Если игрушка чужая, она не радует ребенка, но он во что бы то ни стало хочет ее заполучить. Фильмы—это огромные бирюльки Федерико, и он никому не разрешает играть с ними. Однако жадность его настолько по-детски бессознательна, что сотрудники охотно прощают ему этот порок. Он присваивает себе и все то, что принесли с собой другие, сплавления свои и чужие идеи в собственный оригинальный и неповторимый стиль. И вот уже в павильонах Чинечитта рождается вымышленный Рим Феллини-Люцифера, как вызов настоящему папскому Риму. Конечно, это гомункул, дьявольское творение, созданное с помощью магии и колдовства на кухне ведьм, в отблесках адского пламени. Здесь, как в Дантовом аду, нет неба, нет воздуха, а замкнутое, удушливое пространство и бескрайние перспективы—всего лишь театральные задники. Дороги никуда не ведут, дома—вавилонские башни, предназначенные через несколько дней на снос. Вот почему фильм производит такое странное впечатление, он потрясает своей ирреальностью. Это жизнь какого-то города, который на что-то похож, что-то напоминает, с чем-то ассоциируется, но не Рим.

И метро, построенное на дне одного из карьеров в Чинечитта, производит большее впечатление, чем настоящее метро. Его воздухом невозможно дышать из-за «испарений». Статисты в касках и сапогах копошатся в болотистой жиже, как грешники в аду. И все эти механизмы, землеройные машины тоже кажутся больше и страшнее, чем на самом деле...

Чтобы получить кое-какие сведения, Феллини звонит старому романисту, одному из наиболее известных представителей той особой группы ученых мужей, которые создали культ Города и теперь с несколько старомодным и реакционным фанатизмом поклоняются ему в своих статьях, книгах и во время совместных сборищ.

«Я Федерико Феллини...»—скромно произносит он в телефонную трубку, и эта фраза открывает ему двери в любые министерства, учреждения, полицейские участки и частные дома: Федерико любопытен и хочет «пойти посмотреть» как можно больше мест и людей. Он умеет приспособиться к обстановке и очаровать того, кто его интересуется. Хотя бывают и исключения. Тогда он прибегает к крайним средствам: отправляет туда каких-нибудь своих статистов, у кого лица поплаксивее, чтобы они фальшивыми слезами разжалобили человека, который должен дать разрешение на съемку в музее или на запретной территории. «Если вы не разрешите, Феллини меня выгонит... У меня пятеро детей... Вы не знаете Феллини. Он шутить не любит! Я вас умоляю, разрешите! Подумайте о моих бедных детях!» И человек, сжалившись над ними, дает разрешение.

На этот раз не было никаких осложнений, старый профессор сразу согласился на наш визит. И вот на следующий день мы оказываемся в его доме на Авентинском холме, молчаливом, меланхолическом, в зоне монастырей и археологических раскопок. Квартира, в которую мы попадаем, тоже напоминает монастырь. В коридорах шкафы с книгами и газетами; прекрасное утро; время приближается к полудню. Профессор болен и сидит в кресле, в столовой. Запах готовящегося бульона, последний час занятий в школе; из кухни доносятся приглушенные звуки: прислуга, муж и жена, хлопчут по хозяйству. Федерико излагает свою просьбу: в фильме будет эпизод, посвященный Тибру. И, как это ни странно, о Тибре мало что известно: сведений никаких, или их трудно найти, никто специально Тибром не занимался. Не может ли профессор нам помочь, посоветовать какую-нибудь книгу, что-нибудь рассказать. Тишина. Феллини задал свой вопрос, но ответа не последовало. Профессор смотрит на нас немигающими глазами и молчит. Из кухни доносится легкий звон посуды. Знаменитый романист болен сильнее, чем мы думали. Так мы и сидим друг против друга, не зная, что предпринять, понимая, что он нам уже не ответит, просто потому, что не может ответить. По коридору, взад и вперед, ездит на велосипеде девочка, дочка супружеской пары, одетая Арлекином (это дни карнавала).

Нам на помощь приходит слуга, он тоже пытается задать какие-то вопросы, но безрезультатно. У нас один выход — обратиться к сыну профессора, которого в этот момент нет, но, будучи человеком чрезвычайно любезным, он предоставил в наше распоряжение отцовскую библиотеку и даже уже отобрал целую кучу книг на интересующую нас тему. Отныне я буду приходить сюда и штудировать их.



Среди этой россыпи книжных сокровищ и коллекций редких журналов я вновь ощущаю себя лицеистом. Делаю записи и смотрю на деревья в саду за окном. Профессор все так же сидит в своем кресле, слуги занимаются домашними делами и время от времени приносят мне кофе. Девочка, все еще одетая Арлекином, входит в кабинет, залезает под стол и говорит: «Ку-ку». Потом забирается в кресло и, не спуская с меня глаз, все время повторяет: «Ку-ку».

Я погружаюсь в давно забытые мифы. Оказывается, Тибр полон тайн и легенд, окрашен кровью зверски убитых. Как огромная, мокрая, смертельно опасная змея, он вьется среди домов, всегда готовый напасть. Богатые портовые магазины, рынки, как в Сиаме, сторожевые башни в малярийной бухте, где речные пираты поджидали торговые суда, странные ритуалы, припрятанные сокровища...

Я делаю записи в специально купленном для этой цели блокноте... Но девочка-арлекин своим «ку-ку» дает мне понять, что занятия мои бесполезны. Действительно, Феллини так и не снял эпизод с Тибром...

После бесконечных встреч и разговоров мы наконец пытаемся набросать сюжет: конечно, это всего лишь эмбрион, но зато теперь мы можем рассуждать и спорить уже о чем-то конкретном.

Город как человек, и, как к человеку, к нему можно подобрать тысячу определений. Есть города-женщины и города-мужчины. Рим — город-женщина, ослепительная женщина, вернее, множество женщин. Рим — и мать, и любовница. То он юный и свежий, как девочка после первого причастия, то сумрачный, капризный, сердитый и вялый. У него столько обличей, сколько у нас настроений, потому что его вид и возраст зависят от нашего восприятия.

Что означает слово «Рим» для тех, кто его не видел? Для провинциала, который представляет его себе с чужих слов или по школьным хрестоматиям, Рим — город классической античности, Цезаря и Нерона, капитолийской волчицы, вскормившей Ромула и Рема, величественный и помпезный, как в фашистской риторике. Но это и город мечты, в котором кипит жизнь, в нем можно попытаться счастья и добиться успеха. Это название, написанное на проносящихся мимо поездах, рассказы и воспоминания тех, кто в нем был. Это что-то «другое», что всегда влечет и притягивает. А для тех, кто родился и вырос в маленьком, провинциальном городке, Рим — это «дорога», бегство в неизданное, свобода...

...В круговерти воспоминаний, встреч и вымышленных образов сплетается ткань фильма, грезы-музыки-фантазии. Не столько документальный фильм о Риме, сколько страстное объяснение в любви городу, который являет собой грандиозное зрелище. Достаточно оглядеться по сторонам, чтобы увидеть уже готовые кадры — комические и парадоксальные, гротескные и сентиментальные или откровенно веселые и смешные.

...Рим — это город-женщина, великий и загадочный, как

женская душа, и портрет его складывается из непредсказуемой перемены настроений, неожиданных улыбок и таинственного молчания, как это бывает у женщин. Этот фильм — выражение страстной и нежной любви к Риму. Живописное, восторженное, скорбное, радостное, музыкальное вторжение в самое сердце города. Бесплодны поиски ответа на вопрос: что же такое Рим, потому что города вообще не поддаются определению. Вывода нет и быть не может. Нам остается лишь взирать на то, что неизменно и вечно: коррозированные улыбки на лицах древних статуй, античные строения на фоне лазурно-голубого неба, большие барочные облака, из тех, что проливаются теплым дождем или рассыпаются легкими, разноцветными хлопьями в закатном небе...

Комедия в комедии. В этом фильме, как во всех картинах Феллини, есть еще один фильм, сугубо режиссерский. Феллини — прирожденный режиссер (если бы он мог, то режиссировал бы всегда и везде: в ресторанах, на улице, переставлял бы с места на место людей, столики в кафе, памятники). Около него постоянно должны быть персонажи: типажные, колоритные, выразительные, всегда находящиеся в образе.

Нет, он не навязывает актерам и сотрудникам никаких ролей, они ведут себя совершенно естественно, в соответствии со своими характерами, но, однажды превратившись в персонаж, должны хранить верность образу.

...В кабинете Феллини собрана целая коллекция фотографий, которую он копил годами. Это характерные актеры и просто какие-то люди, которых он снимал или собирается снимать в своих фильмах. Всякий раз, как Феллини меняет свой рабочий кабинет — а случается это довольно часто, так как он ведет кочевой образ жизни, — главная трудность заключается как раз в перестановке папок с фотографиями из одних шкафов в другие. Это его друзья, которые всегда с ним. В папках фотографии молодых людей, старых людей, монстров. Одни весело улыбаются, другие пристально и серьезно смотрят в объектив, третьи корчат рожи. Здесь не только итальянцы, но и иностранцы, люди всех возрастов, красавцы и уроды, одним словом, целый город, город Феллини, в котором есть даже свое кладбище, так как многие из этих людей уже умерли, но продолжают весело улыбаться с фотографий. Они не могут измениться, они навечно остались такими, какими запечатлены здесь, и всякий раз оживают вновь, когда Феллини вытаскивает их фотографии из папок, раскладывает на столе, перебирает и рассматривает. Федерико любит своих персонажей, как художник любит краски. Он подолгу вглядывается в фотографии живых и мертвых: вот фотомодель из Турина, карлик из Неаполя, адвокат из Рима. Он даже беседует с ними, как Чичиков со своими мертвыми душами: «Где ты, красавица тардона<sup>1</sup>? А ты, карлик? Ты был так мне нужен в „Сатириконе“». На обороте некоторых фотогра-

<sup>1</sup> Тардона — молодящаяся женщина.

276 фий рукой Федерико написаны краткие комментарии: «Очень высокая, пышная красotka».

«Симпатичная, воровка».

«Ничего. Могла бы сойти за римлянку с дурным характером».

«Видел. Не годится».

«Похудела».

Часть этого фотонаселения, самая бедная и неимущая, непрерывно материализуется и преследует Федерико, прося «вдохнуть» в них жизнь, как шесть персонажей Пиранделло: «Хоть какую-нибудь роль, док! Дайте мне немного подзаработать». Феллини суров с ними, он гонит их прочь, но они снова и снова липнут к нему, словно мухи: что поделаешь, они — его дети, и он должен их содержать. Чаще всего он просто дает им немного денег. По улицам Чинечитта за ним всегда идет толпа каких-то «бывших» людей, калек, полубезумных стариков. Они знают, что являются частью его мира, и зывают к нему, умоляют, отстаивают свое право на жизнь. Что это: реальные люди или призраки? Фантазмы преследуют его всегда и везде. Мы сидим в кафе, говорим о своей работе, и вот из-за соседнего столика поднимается какая-то пожилая синьора и начинает поносить Федерико, упрекая его в том, что в Чинечитта ей не дают работу: «Есть же справедливость в этом мире, и вы, синьор Феллини, ответите за это». Федерико незаметно делает под столом рожки против глаза. Или какой-нибудь опустившийся, конченный актер, который как пес ходит за ним, пока Федерико не даст ему немного денег. Я думаю, что большая часть заработков Феллини уходит на поддержание жизни в этих его многочисленных креатурах, фотографии которых он постоянно носит с собой и которых все время встречает на своем пути. Может быть, поэтому тихими, спокойными вечерами он любит мечтать о «дешевом» фильме с двумя-тремя актерами, о невинном фильме, после которого не остается детей.

...Как должна выглядеть квартира, в которой будет жить молодой человек, приехавший из провинции? Феллини очень хорошо помнит, как выглядели дома, в которых сдавались квартиры в районе Сан-Джованни и Пьяцца д'Индепенденца. Широкие ступени, всегда сломанные железные лифты. Уродливые дома эпохи короля Умберто, которые построили пьемонтцы, собиравшиеся сделать из Рима большой Турин и оставившие самый черный след в истории римской архитектуры. ...Итак, какого типа будет квартира — более-менее ясно, но этого недостаточно. Федерико не признает примитивный реализм: любая обстановка, любая сцена должны иметь «ключ», который придаст всему смысл и выразительность. У нас есть несколько идей: полутемная квартира, населенная людьми-призраками, или мрачное, как кладбище, жилище, в котором пребывают странные и неожиданные персонажи.

...Фразы и реплики, которые произносят статисты и непрофессиональные исполнители, настоящие: мы сами с большой тщательностью отбирали и записывали их в тракториях Тресте-



вере. И разумеется, они придают соответствующим сценам еще большую естественность и жизненность. Они едят и пьют, шутят и смеются, не замечая, как превращаются в персонажей. «Смотри, как они едят,—говорит мне с отвращением Федерико.— Уже три дня они только и делают, что едят. Тонны лапши и макарон. Жрут весь день, а потом, когда мы закончим съемки, они заберут свои деньги и снова пойдут жрать». Впрочем, эта сцена нужна как раз для того, чтобы показать одну из характерных особенностей римской жизни: страсть к обжорству, к кровавым трапезам, когда с аппетитом пожираются самые нежные и «интимные» части животных: внутренности, требуха, мозги, даже глаза...

Большая окружная дорога не имеет конца и начала, как и положено кольцу. Езда по кольцевой дороге — своеобразная игра для автомобилистов: удастся найти правильный съезд или нет. Тому, кто ошибся, приходится делать еще один круг, или он может оказаться затертым среди тысячи других машин, едущих в противоположном направлении. ...Снимать на кольце невозможно. Чтобы повторить сцену (а каждый эпизод приходится переснимать по меньшей мере два-три раза), весь поток машин, включая поливальную, должен сделать полный круг. С другой стороны, рассказ о современном Риме может начинаться только с окружной дороги: такова единственная возможность правильно понять истинную сущность этого автомобильного города с его уличными пробками, из которых нет спасения, с его старческими тромбами и склеротичными сосудами, города, давным-давно закупорившегося в эгоизме, самодурстве, циничных и бюрократических замашках. Поэтому Феллини построил свою окружную дорогу длиной в пятьсот метров в Чинечитта. Очень скоро ее постигла та же участь, что настоящую окружную дорогу: покрытие разрушилось и провалилось...

«Пойдем посмотрим на кардиналов», — говорит Федерико. И вот мы в мастерской Желенга и его сыновей.

У художника Ринальдо Желенга один глаз залеплен пластырем, и каждое утро он лепит новый. Подобный, необычный в художнике «моноклизм» наводит на размышления. Я убежден, что Желенг мог бы прекрасно обойтись без этого подобия маски и что носит ее исключительно из бравады: он хочет показать, что может рисовать с одним глазом, так некоторые боксеры-профессионалы дерутся, привязав одну руку за спиной. Впрочем, он отличный художник, суровый, резкий, правдивый. И в том, что он работает с сыновьями, есть что-то от старинных мастеров. Атмосфера студии очень нравится Феллини.

Кардиналы — огромные портреты, подготовленные для эпизода церковного шествия, они будут украшать стены. Лица зловещие, угрожающие: ощущение такое, что они вот-вот бросятся на зрителя. На вульгарных и мрачных лицах написаны все пороки: вот Сладострастие или Похоть, Алчность, Жестокость, Ложь, Лицемерие. Пораженный странным подбором лиц, этим своеобразным музеем анти-Ватикана, я спрашиваю, кто послужил моделями для портретов. «Статисты Чинечитта,—

278 радостно объясняет Феллини, — мы отбирали их из моей папки „Страшные рожи“».

По закону контраста, которому он всегда остается верен, Феллини находит мясника на роль сенатора, хозяина остерии — на роль императора, вора — на роль кардинала. И это самый прямой путь к правде... А вот и живой кардинал, из плоти и крови, почетный гость торжественного смотра: старый актер на выходных ролях, которого Феллини в ожидании съемок «пас» целый месяц. Старик отказался сниматься в фильме, сказав, что очень болен и может с минуты на минуту умереть. Феллини сам поехал за ним, привез в Чинечитта, выбил врача и квартиру. Со скоростью черепахи бедняга доползает до съемочной площадки, отыгрывает свою сцену и возвращается в кровать. Но, глядя на него, понимаешь настойчивость Феллини. Нет и не может быть лучшего кардинала, чем он. Бледное лицо уже отмечено печатью смерти и разрушения, рот морщится в лицемерной улыбке. Толстый и величественный в своем торжественном красном облачении, он гладит детей по голове большими холеными руками и говорит с римским акцентом: «Ну, как ты себя ведешь? Хорошо? Да? Я знаю, ты хороший, только когда спишь». И еще: «Знаете ли, герцогиня, в детстве я был настоящим бесенком. Стащил бутылку розового вина». Умиравший аристократ и простой крестьянин, князь Римской Церкви, человек Ватикана, политик и реакционер, состоящий в родстве с высокой знатью, правая рука Пия XII, патрон сестер милосердия, яростный противник развода и контроля за рождаемостью. Римлянин эпохи барокко и Белли, он пришел сюда, чтобы возглавить этот шутовской парад религиозной моды, прирезившийся старой герцогине, которая тоскует об истинном папском престоле. Феллини, как настоящий церемониймейстер, взмахивает своим волшебным жезлом, и вот уже звучат первые звуки фисгармонии, появляются семинаристы на роликовых коньках, монахини-миссионерки, епископы. Роскошные наряды и украшения становятся все более неправдоподобными и нелепыми. Раздаются рыдания, но и Федерико взволнован. Разрыв с церковью в любом случае переживается как трагедия; и проход низвергнутых идолов — это и парад ветеранов, проигравших сражение. Монахини, священники, монсеньоры с наигранно-радостными улыбками, подпрыгивая и пританцовывая, навсегда уходят с арены истории.

Федерико не довольствуется своим архивом. На улицах, в барах он постоянно встречает интересные типажи, записывает адреса и телефоны. Но не думайте, будто все только и мечтают сниматься у Феллини. Одни просто не хотят, другие излишне подозрительны и отказываются, потому что не верят. Тогда Федерико приходит в ярость и запускает мощную полицейскую машину, пытается их принудить, выследить, уговорить. Теперь это уже не Мегрэ, но комиссар Нардоне. Так, например, для начального эпизода ему была нужна огромная проститутка, которая, подобно памятнику, стояла бы на старой Аппиевой дороге и читала бы сонет Белли (потом идея с сонетом отпала,

но женщина осталась). Торжественно-скорбная, почти мифическое существо, таинственное, вымирающее чудовище, символ падения Рима, но и былого величия. В предыдущих фильмах Феллини не было недостатка в подобных женщинах. Начиная с «Белого шейха» и кончая последним фильмом, он снял их не меньше тысячи. Поэтому найти новый, еще «не обнародованный» типаж, не похожий ни на Сарагину, ни на Ванду, ни на Энотею, словом, ни на одну из шлюх, густо населяющих фильмы Феллини, было делом почти безнадежным. Поэтому, когда Федерико встретил на улице женщину лет пятидесяти, двухметрового роста, с решительной походкой и замкнутым, надменным лицом, он пришел в восторг и тут же бросился в наступление. Но синьора, которая даже не узнала режиссера, чуть было не надавала ему тумаков, как в цирке.

Однако страстный коллекционер и не думал отступить. Ему попался очень редкий, отсутствующий в его коллекции экземпляр бабочки, и он должен был заполучить его любой ценой. Он преследовал ее до самой Остии, а там потерял из виду. Тайные агенты Феллини обнаружили, где она работает. Подкупленный швейцар дал ее приблизительный адрес. Указанный квартал тщательно прочесали, и женщина была снова найдена.

«Мне был нужен именно такой типаж,— рассказывает Феллини,— новый тип римской уличной женщины. Но ты, я думаю, представляешь себе, как порядочная женщина может отнестись к предложению сыграть в фильме шлюху». Федерико не вдается в подробности, но визит наверняка был прекомичный. «В конце концов нам удалось убедить ее прийти в Чинечитта на пробы. Я обращался с ней, как с актрисой, как будто она уже утверждена на роль. Велел загримировать и одеть. Не глядя, будто она манекен или неодушевленный предмет, отдавал распоряжения портным. И женщина оробела. Но главное, она поддалась обаянию искусства, игры, фантазии. Она явно увлеклась, вошла во вкус — и даже не воспротивилась немислимому декольте», — рассказывает Феллини...

После карнавала киносъёмочных дней, после всех этих людских толп, света, шума и экзальтации, наступает период раздумий, осмысления сделанного.

Царство монтажного стола. В темной комнате, пропахшей растворителями, между монтажером Мастоляни и помрежем Адрианой, восседает Феллини, просматривая кусок за куском отснятый материал. Отбирает, размышляет, бракует. Монтажный стол — это алтарь, на котором происходит церемония жертвоприношения и покаяния. Это злое, неподкупное божество, которое не знает жалости: оно дробит и перемальвает свою жертву, рвет на куски, выхолащивает и обесмысливает любое изображение, заезжает его до идиотизма, гоняя взад и вперед. Монтаж — это то, что превращает кино в абсурд и нелепицу по сравнению, например, с литературой. Если бы Стендаль сначала написал несколько тысяч страниц, а потом, сев за огромный письменный стол, принялся бы их резать, клеить, вычеркивать, выбрасывать и компоновать заново, и все это под скептическим

280 взглядом Руджеро Мастроянни,— не думаю, чтобы «Красное и черное» появилось на свет божий.

Во время своих экзерсисов за монтажным столом Феллини не терпит присутствия посторонних. Все-таки иногда я заглядываю к нему: невнятное бормотанье, священнодействующие тени, мне даже удавалось различить калейдоскоп разноцветных фигурок на маленьком экране: они то останавливались, то возобновляли свой бег, то стремительно бросались назад, имитируя человеческие крики. Там я увидел и узнал другого Феллини, который больше не склонен шутить, отрешенного, молчаливого, почти печального. И не удивительно: монтажная — вроде исповедальни, а исповедоваться — дело невеселое.

Шумные, яркие, полнокровные кадры здесь превращены в мозаичные осколки, коллекцию марок. На полу, как прозрачные конфетти, валяются обрезки с лицами священников, воров, каких-то старых синьор. «Какая возня с этим монтажом, уж скорее бы его закончить, больше не могу...» Этот взрыв означает, что мы находимся на третьей фазе работы: в начале фильма Феллини всегда испытывает чувство отвращения и тоски, к середине фильма успокаивается и веселеет, а под конец его вновь охватывает тоска.

...Бассейн с зеленой водой, пляжные кабинки, столы для коктейлей, удобные лежаки и качалки, плетеные кресла и беседки. Настоящий, профессиональный кинозал, комфортабельные, со вкусом обставленные салоны: светильники XVIII века, статуи, картины Де Кирико... Одним словом, идеальная вилла в самом начале Аппиевой дороги. Но Сорди редко принимает гостей. День за днем бассейн пустует, вода покрывается рябью, столики и кабинки ждут посетителей, которые все не приходят. Пылятся кресла в кинозале.

Здесь живет этот удивительный персонаж, жестокий и одновременно сентиментальный, с холодной и в то же время застенчивой улыбкой, робкий и наглый, ничинный и загадочный, религиозный и жадный, одним словом, неуловимый. «В двух ролях Альберто по-настоящему велик,— говорит Федерико.— Когда изображает человека униженного и сломленного, жалкого, как бездомная собака... И когда изображает сумасшедшего, вернее, маньяка, масштаба Калигулы или Гитлера...» В этих ролях он неподражаем. Дом Сорди большой и просторный, но неудобный. Мы сидим друг против друга: Сорди на жестком диванчике, прижавшись спиной к стене, я утопаю в глубоком кресле и могу смотреть на него только снизу вверх, да еще почему-то сбоку. Мы договариваемся об его участии в фильме: он должен сказать что-то о Риме и римлянах. «То, что я римлянин, я впервые понял, когда мальчишкой попал в Милан,— говорит Альберто.— Тогда Рим был не таким, как теперь, и Милан произвел на меня большое впечатление. Разноцветные огни, реклама... Люди, которые говорили не так, как мы... Только тогда я заметил, что говорю по-римски — раньше я этого просто не знал,— и чувствовал себя не в своей тарелке, стеснялся». Мы определяем тему его короткого интервью: друзья. Сорди будет

говорить, что в Риме самое главное — друзья, дружеские отношения между людьми. Говоря это, он как-то недобро улыбается, и его насмешливый взгляд как будто опровергает сказанное. Но он вполне искренен, а свирепый вид — лишь маска, прикрывающая типичную для римлянина неуверенность в себе.

Эту неуверенность в себе он продемонстрировал и во время съемок в Трастевере: взволнованный и растерянный, он был вынужден несколько раз переснимать сцену. Позднее он говорил мне, что никак не мог собраться, потому что был по-настоящему потрясен и счастлив. «Я ощущал себя, как во сне, — говорит он и при этом смеется искренне и добродушно. — Это было как раньше, в те времена, когда мы работали вместе с Федерико... Мне казалось, что я сплю!»

Сорди, Мastroяни, Маньяни — единственные актеры, которых Феллини решил ввести в свой фильм, как наиболее типичных римских персонажей. Марчелло Mastroяни, друг Феллини, согласился сразу. Он легко и быстро отыграл свое интервью, может быть, немного бестолковое, но прекрасно вписавшееся в эйфорическую и хмельную атмосферу эпизода. А потом уехал в Париж, в котором нашел вторую семью, вторую родину и вторую фасоль в масле, которую он страстно любит. Приветливый, меланхоличный, очень ленивый, но умный друг, о котором Феллини всегда говорит с большой нежностью. Он вызывает у него отцовские чувства, как, впрочем, и Федерико у Марчелло.

«Это Королева, — говорит Федерико. — Королева цыган, сказочная Королева, но Королева». И мы идем к Королеве.

Анна Маньяни сидит одна в комнате и смотрит телевизор. Она одета в простое черное платье: цвет траура и анархии... Федерико и я, мы чувствуем себя словно школьники, не выучившие урок: мы должны были предложить ей сниматься в фильме и придумать тему, но нам ничего не приходит в голову.

Федерико Феллини  
и Бернардино  
Дзаппони

Бернардино  
Дзаппони.  
Дружеский шарж  
Ф. Феллини



282 Лучше всего, как в школе, честно во всем признаться, рассказать об идеях, которые мы забраковали. В этом Феллини обнаруживает сноровку опытного гимназиста. А я не могу оторвать глаз от лица Анны: тела как будто нет вовсе, как у Буратино, но лицо — изумительная черно-белая маска — гневное, гордое, с выражением боли и нежности. «Весталка, колдунья, ведьма, символ Рима. Ты пытаешься отделаться от нас, улыбаешься, заходишь в дом, захлопываешь дверь... Заколдованный, спящий город, который невозможно разбудить», — говорит Феллини. Жгучие глаза Маньяни, как два каленых ореха, обведенные огромными черными кругами, загораются интересом. «Конечно, это можно... только нужно ли? Ты сделал такой хороший фильм... Понял Рим и римлян (Анна видела отснятые эпизоды), а зачем там мы — Мастроянни, Сорди, Маньяни? Получится как у американцев, когда в их картинах мелькают Фрэнк Синатра, Боб Хоуп...»

«Да, Анна, конечно, — Феллини растерян, таким нерешительным я его еще никогда не видел. — Но, понимаешь, в фильме о Риме я не могу обойтись без тебя. Ты и есть Рим, в тебе есть что-то материнское, скорбное, мифическое, разрушенное...»

На слово «разрушенное» Маньяни никак не реагирует. Действительно, ее лицо кажется смятенным, разрушенным бурей или каким-то стихийным бедствием. Это скорее пейзаж, чем лицо: на нем читаются тысячелетия страданий, смертей, переворотов. Серый оттенок — это цвет серого вулканического туфа или травертина<sup>1</sup>. Тожество Маньяни — Рим совершенно очевидно. Но откуда же тогда наша неуверенность, почему нам так трудно вести ее в фильм? Именно поэтому. «Она должна была спорить, протестовать, — бормочет Федерико, спускаясь по лестнице. — Ее появление должно было прозвучать как вызов, она должна была сказать, что я не понял Рим, что картину нельзя снимать... А теперь, когда Анна посмотрела фильм и он ей понравился, ее нельзя вести в качестве антагониста. Она просто впишется в пейзаж, как одно из римских лиц, или как колонна Траяна, замок Святого Ангела, а я старался избегать заезженных образов. Если в моем фильме нет колонны Траяна, почему в нем должна быть Маньяни?»

...В новом доме Феллини на виа Маргутта совсем мало мебели, и какие-то огромные свертки еще белеют в полумраке гостиной. Я пристраиваюсь на диване с магнитофоном и начинаю интервьюировать Федерико. Ощущение, честно говоря, странное, как будто мы решили подурочиться. Однако слушаем, что он скажет о фильме и Риме<sup>2</sup>...

«...Во всех своих прежних фильмах я ощущал, что их тема исчерпана, выжата до последней капли крови... А сейчас я чувствую, что так и не добрался до сути, даже не коснулся ее. Рим как будто остался в стороне от моего фильма. Я как всегда

<sup>1</sup> Травертин — белый итальянский известняк.

<sup>2</sup> Полный текст этого интервью вошел в книгу Ф. Феллини «Делать фильм» (М., Искусство, 1984, с. 154—161).

работал с увлечением, исколесил весь город вдоль и поперек, заглядывал в самые отдаленные уголки, но все эти места, люди, дворцы, грандиозные декорации, которыми, как мне казалось, я обладал... остались нетронутыми, непорочными. С удивлением я обнаружил, что Рим не принадлежал мне ни одной минуты. Более того, он показался мне еще более неуловимым и недоступным, чем раньше. И, разумеется, еще более удивительным и привлекательным. Как женщина: тебе кажется, что она была твоей, что ты все о ней знаешь, а потом встречаешь ее через неделю и видишь, что она совсем другая, не та, что принадлежала тебе. И у меня возникло желание сделать еще один фильм о Риме».





Феллини  
о Феллини



ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

---



# ДЖИНДЖЕР И ФРЕД Сценарий

*Авторы:*

**Федерико Феллини, Тонино Гуэрра и Туллио Пинелли**

*Запись по готовому фильму выполнена ассистентом режиссера Филиппо Ашоне*

## ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ВОКЗАЛ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

К пятой платформе вокзала Термини прибывает поезд из Санта-Маргерита Лигуре.

Носильщики спешат к вагонам. Из открывшихся дверей на платформу высыпает толпа пассажиров; все устремляется к выходу, оглашая крытый перрон гулом голосов, восклицаниями. Среди встречающих — девушка лет семнадцати. Она в красной вязаной шапочке, джинсах и с большой кожаной сумкой через плечо. Чавкая жевательной резинкой, она пытается приладить к палке какой-то плакат.

Вместе с другими пассажирами из вагона выходит небольшого роста женщина, одетая не без претенциозной элегантности — пальтецо-крылатка из шотландки, тирольская шляпка, переброшенное через руку белое меховое манто. Это Амелия Бонетти (сценический псевдоним — Джинджер). К ней направляется носильщик, чтобы помочь донести багаж.

*Джинджер:* Носильщик! Сюда! Эти белые — мои! И вон то тоже мое! Спасибо!

Джинджер оглядывается по сторонам, явно ища кого-то.

Девушка в красной шапочке равнодушно, со скучающим видом поднимает свой плакат, на котором написано: «*И вот перед вами*».

*Носильщик:* Нести к такси, синьора?

*Джинджер:* Нет-нет! Меня должны встретить! Ну да, видите, меня уже ждут.

Джинджер заметила плакат. Она вынимает из сумочки зеркальце и проверяет, как смотрятся ее улыбка, глаза, макияж. Поборов волнение, поправив шляпку и приосанившись, она с горделиво поднятой головой направляется наконец к девушке с плакатом — секретарше телестудии КТЦ (Космический Телевизионный Центр).

*Джинджер:* Здравствуйте!

*Секретарша КТЦ:* Опаздываем на час. Так это вы?

*Джинджер:* Да, я.

Девушка снимает плакат с палки, и обе в сопровождении носильщика спешат к выходу.

*Секретарша КТЦ:* Джинджер?

*Джинджер:* Да, это мой псевдоним. Настоящее имя — Амелия Бонетти. А куда мы идем?

*Секретарша КТЦ:* В отель.

*Джинджер:* Понятно! А Фред уже там?  
*Секретарша КТЦ:* Почему я знаю!

## ВОКЗАЛ, ЗАЛ ОЖИДАНИЯ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В забитом людьми зале всюду бросаются в глаза яркие рекламные плакаты типа: «Ты тоже станешь красивее, сильнее и богаче, если приобретешь...»

Джинджер и девушка пробираются сквозь толпу к выходу.

*Джинджер:* Хорошо, если мне попался настоящий носильщик, а? (*Смеется.*)

Тут ее удивленный взгляд останавливается на гигантском муляже свиной ноги<sup>1</sup>, ярко освещенном и подвешенном к стреле подъемного крана. Переодетый поваром зазывала предлагает транзитным пассажирам отведать дзампоне с чечевицей.

*Повар:* Наступило Рождество! И что же ждет вас здесь, прямо на вокзале? Дзампоне кавалера Фульвио Ломбардони! Сюда, люди, сюда! Дзампоне и чечевица — для всех! Бесплатно! Сюда, люди, сюда!..

Стоя за кольцеобразным прилавком, официантки раздают желающим порции традиционного рождественского блюда. Джинджер зачарована этим зрелищем и похожа на ребенка, увидевшего новую игрушку. Вдруг она замечает, что отстала от своей «попечительницы».

*Джинджер (кричит):* Синьорина! Синьорина! Минуточку, подождите! Синьорина!

Срезая угол, Джинджер пробирается мимо группы дзампонари — бродячих музыкантов, исполняющих на волынках приятную рождественскую мелодию.

## ВОКЗАЛ. НАТУРА. ДЕНЬ

На фасаде вокзала множество рекламных щитов и плакатов (некоторые из них — откровенно эротического толка) призывают всех «покупать и потреблять». У кромки тротуара бродячий торговец-араб размахивает пачками бумажных салфеток и носовых платков. Другой бродячий торговец рекламирует какую-то необыкновенную телеантенну, позволяющую принимать передачи по множеству каналов.

*Торговец-араб (кричит):* Салфетки! Бумажные платки! Гигиенические пакеты! Тысяча лир! Салфетки! Носовые платки! Тысяча лир!

*Продавец телеантенн:* Обратите внимание, господа, вот стационарная антенна. Цена от семидесяти до восьмидесяти

<sup>1</sup> Свиная нога — дзампоне — традиционное рождественское блюдо в Италии.

288 тысяч лир. Достаточно установить ее на крыше и правильно сориентировать. У нас шестьдесят шесть каналов в Риме и шестьдесят шесть ретрансляторов по всей территории Лацио...

Джинджер, секретарша и носильщик продираются наконец к микроавтобусу телестудии. Задняя дверца машины открыта. Шофер стоит рядом.

*Джинджер (шоферу, который хочет взять у нее из рук шляпную коробку):* Нет, нет, это со мной, там же все мои парики.

Шляпная коробка остается у Джинджер. Продавец телеантенн, демонстрируя достоинства своего товара, включает маленький телевизор. На его экране мы видим женщину, которая, принимая ванну, томно плещется в мыльной пене.

*Продавец антенн (продолжая завлекать покупателей):* ...в Монтекомпарти, в Монтекаво, все перечислить просто физически невозможно...

*Секретарша КТЦ (шоферу):* Ну, бери!

*Шофер:* Здравствуйте, синьора.

*Джинджер:* Здравствуйте. Вот еще два чемодана. Эти можете погрузить!

*Продавец антенн:* ...Когда начинаются какие-нибудь помехи, не можем же мы каждый вечер лезть на крышу и рисковать жизнью, чтобы изменить положение антенны. Сегодня римская электронная промышленность выпускает миниатюрную полукруглую антенну с углом действия в девяносто градусов. Можете убедиться сами: она принимает все каналы, а также передачи частных телекомпаний. Для ее установки не нужно вызывать телемеханика. Тут справится и ребенок — даже его сообразительности хватит. Вы только посмотрите, господа...

*Джинджер:* Ой, надо же заплатить носильщику!

*Секретарша:* Это наша забота.

*Джинджер:* Ну что ж, спасибо.

*Шофер (обращаясь к Джинджер):* Садитесь, синьора. Мы и так уже опаздываем.

## САЛОН МИКРОАВТОБУСА. ИНТЕРЬЕР. НАТУРА. ДЕНЬ

Джинджер забирается в машину, а секретарша КТЦ идет к другой дверце, чтобы сесть рядом с шофером. В салоне автобуса, в уголке, уже сидят два двойника Лючо Даллы<sup>1</sup>. Джинджер с веселым удивлением разглядывает их.

*Джинджер:* Двойники Лючо Даллы!

*Два двойника Даллы:* Здравствуйте, синьора!

Джинджер усаживается напротив одного из двойников, старательно протирающего свои старомодные очки.

*Джинджер:* Здравствуйте! Ну и ну! Сходство полнейшее! Может, вы еще и поете, как он?

<sup>1</sup> Популярный эстрадный певец.

Над лобовым стеклом шоферской кабины вмонтирован небольшой монитор, по которому сейчас идет рекламная передача. Главное действующее лицо — кукла, изображающая Данте Алигьери: он заблудился «в сумрачном лесу» и находит дорогу лишь благодаря часам новой марки с компасом.

*Голос «Данте»:* Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины. *(В кадре.)* Но с компасом часы его мне указали! «Битрикс-уотч»! *(На флорентийском диалекте.)* И вот я там, куда и направлялся!

Шофер захлопывает заднюю дверцу и садится за руль. Сняв фуражку, он прилаживает пару наушников. Автобус трогается. На тротуаре огромная куча мусора, а над ней — какой контраст! — на стене надпись: «Рим — город чистый».

Секретарша КТЦ связывается по радиотелефону с производственным отделом телестудии.

*Секретарша (в микрофон радиотелефона):* Космический Телецентр, вы меня слышите? Говорит Стефания из передачи «И вот перед вами». Мы направляемся с вокзала на проспект Христофора Колумба через Тормаранчу, чтобы захватить адмирала Ауленти. Разговор окончен, отключаюсь.

Джинджер с интересом прислушивается к тому, что говорит секретарша. Потом обращается к сидящему рядом с одним из двойников Лючо Даллы парню, одетому в женское платье.

*Джинджер:* Вы не знаете, с кем разговаривает синьорина? До чего ж все у них отлажено, черт возьми!

Переодетый отрицательно мотает головой.

Стоя на коленях на переднем сиденье между шофером и секретаршей, молоденькая журналистка пытается взять интервью у Переодетого, но его это раздражает, и он молчит.

*Журналистка (за кадром, Переодетому):* Ну неужели вы не ответите ни на один мой вопрос? Меня же за это уволят!

Журналистка открывает свой блокнот, отыскивает там какие-то нужные ей записи и, поднеся микрофон к Джинджер, начинает интервьюировать ее.

*Журналистка:* О! Амелия Бонетти, псевдоним — Джинджер. Вы замужем, синьора? Говорите, пожалуйста, сюда!

*Джинджер:* Ха, замужем! Да я уже бабушка, у меня двое чудесных внучат: Луизетта и Паолино. И обоих не оторвешь от телевизора.

*Журналистка:* О, так вы — танцующая бабушка. Поздравляю! Значит, вы и ваш партнер Альберт Лайт подражали знаменитым танцовщикам...

*Джинджер:* Стоп, стоп! Да будет вам известно, что Альберт Лайт — не настоящее его имя... Его звали *(смеется)*, его зовут Пиппо Боттичелла!

*Журналистка:* Но вы же подражали двум знаменитым танцовщикам — Фреду Астеру и Джинджер Роджерс?

*Джинджер:* Конечно! Это был коронный номер нашего шоу. И поскольку он очень нравился публике, импресарио решил, что на афишах должны стоять только эти два имени: Джинджер и Фред.

*Журналистка:* И... сколько лет вы уже не танцуете, синьора?

*Джинджер:* Ну, в общем...

Двойники Лючо Даллы одновременно скрещивают руки на груди и внимательно прислушиваются к ответам Джинджер.

*Журналистка:* Двадцать... Двадцать пять... Смелее, чем большую цифру вы назовете, тем больший успех вам обеспечен!

*Джинджер:* Ну что вы, уж меня-то уговаривать не надо. В свое время мы были ужасно популярны... Даже сегодня в Санта-Маргерита — я теперь там живу — меня останавливают иногда на улице: узнают.

*Журналистка:* Что побудило вас приехать? Вы не боитесь разочаровать своих старых поклонников?

*Джинджер:* По правде говоря, я и сама не знаю... Понимаете... захотелось сделать приятное внучатам: они так уговаривали... И друзьям... Ох уж эти сказки о телевидении! Всем нам кружат голову... Ну, в общем, я здесь. Рисковать так рисковать! Я не из тех, кто отступает. Вот и Пиппо говорит, что настоящий артист — он как волк... все в лес смотрит...

За окнами автобуса виднеются кучи мусора вдоль дороги и большие рекламные щиты: разрезанная пополам булочка с вложенной внутрь толстой колбаской; пара замусловатых туфель с каблучком в форме женской ножки; зубная паста, выдавливаемая из огромных туб на высунутые языки.

Автобус останавливается на проспекте Христофора Колумба рядом с человеком, наряженным Дедом-Морозом.

«Дед-Мороз»: Эй, так и задавить можно! Просто житья нет в этом Риме.

Шофер выходит на тротуар и оглядывается по сторонам, кого-то ища.

Джинджер из окна наблюдает за группой спортсменов в тренировочных костюмах, которые занимаются гимнастикой среди груд отбросов, в клубах едких испарений. За ними — опять контраст — виднеется рекламный щит «Духи «Элегантность» — итальянский стиль».

*Джинджер:* Уже приехали?

*Секретарша:* Да нет, что вы... Ждем нашего героя-адмирала.

*Джинджер:* Адмирала? А зачем? Что он такого сделал?

*Журналистка (открывает свой блокнот и начинает читать):* Что он сделал? Гм... Адмирал Атос Ауленти. Кавалер золотой медали. Рискуя жизнью, он спустился в покинутое матросами и уже обжаренное пламенем машинное отделение и спас

судно и весь его экипаж от взрыва, который мог, кстати, причинить огромный ущерб городу Таранто, где судно стояло на якоре, и унести немало человеческих жизней.

Вокруг машины снуют бродячие торговцы цветами, зажигалками, бумажными носовыми платками. Один из них стучит в окно, чтобы привлечь внимание Джинджер.

*Продавец цветов:* Живые цветы за тысячу лир! Дарите цветы любимым! Живые цветы за тысячу лир! Только утром сорвал. Да купите же вы эти цветы! Ну, кто тратит, тот наслаждается жизнью!

*Продавец зажигалок:* Платки! Зажигалки! Платки! Зажигалки! Одна зажигалка тысяча лир, две — полторы тысячи. Даром же отдаю!

Джинджер отрицательно качает головой.

Переодетый покупает букетик цветов для Джинджер.

*Переодетый:* Давай сюда.

*Продавец цветов:* Они совсем свежие, сегодня утром сорвал.

*Переодетый (с сомнением):* Возможно, возможно. (*Протягивая букетик Джинджер.*) Кажется, действительно живые цветы.

*Джинджер:* Как это мило с вашей стороны! Спасибо! Очень приятно!

Мужчина в костюме Деда-Мороза с заинтересованным видом подходит к шоферу и что-то говорит. Шофер рассеянно слушает его.

*«Дед-Мороз»:* Вы что, с телевидения?

*Шофер:* Да.

*«Дед-Мороз»:* А Дед-Мороз вам случайно не нужен?

*Шофер:* Нет, не нужен!

*Продавец цветов:* Живые цветы, тысяча лир букетик. Сегодня утром рвал.

Издали видно приближающуюся к машине группу; это престарелый адмирал и сопровождающие его молодой матрос и медицинская сестра, одетая как компаньонка.

Шофер указывает на них секретарше. Потом идет открывать для новых пассажиров заднюю дверцу.

*Шофер:* Вон он, идет. (*Обращаясь к адмиралу.*) Сюда, сюда, мы вас ждем! Садитесь!

Матрос помогает адмиралу подняться в машину. Джинджер снимает с сиденья свою шляпную коробку, чтобы освободить для него место.

Матрос садится рядом с Переодетым.

*Переодетый:* Здравствуйте!

*Матрос:* Здравствуйте. Доброго всем здоровья!

*Переодетый:* И вам также!

*Адмирал:* Мое почтение, синьора...

292 *Матрос:* Я вас не побеспокою, если сяду здесь? Нет?

*Переодетый лукаво улыбается.*

Молодая заботливая медицинская сестра устраивается рядом с адмиралом.

*Медсестра (энергично артикулируя и скандируя слова, как это делают, разговаривая с глухими):* Синьор адмирал, вам холодно. Дать одеяло?

*Адмирал:* Нет, спасибо. Мне совершенно ничего не нужно. Хороший сегодня денек, не правда ли?

*Джинджер:* О да, Рим, еще бы! Хотя сегодня... я бы не сказала... чтобы так уж...

*Секретарша (по радиотелефону сообщает на студию о дальнейшем маршруте автобуса):* Космический Телецентр? Адмирала мы взяли. Теперь направляемся в отель «Менеджер». Ага! Кафка прибыл? Прием.

*Журналистка (обращаясь к новому пассажиру):* Синьор адмирал, всего один вопрос! Вы знали, что станете героем?

Микроавтобус продолжает свой путь по проспекту Христофора Колумба.

*«Дед-Мороз» (отскакивая):* Эй вы, с ума, что ли, сошли? Если надумаете, я всегда здесь.

*Матрос (скандируя):* Господин адмирал, все эти дамы и господа — артисты.

*Адмирал:* Я знаю. Люблю артистов. Они благодетели человечества. О да, я люблю их, но сейчас, извините, мне надо немного отдохнуть.

Адмирал с протяжным вздохом закрывает глаза.

*Переодетый:* О господи, вам плохо?

*Матрос (делая ему знак помолчать):* Тсс!

## ОТЕЛЬ «МЕНЕДЖЕР». НАТУРА. ВЕЧЕР

Автобус въезжает во двор отеля «Менеджер» и останавливается под навесом, где его уже ждет носильщик с тележкой. Шофер открывает дверцу, пассажиры высыпают из машины и направляются к двери. Старый адмирал едва передвигает ноги, матросу приходится чуть ли не тащить его на себе.

*Матрос:* Осторожно, здесь скользко! Обопритесь на меня!

*Адмирал:* Где мой кефир?

*Медсестра:* Синьор адмирал, сначала нужно принять капли!

Одну минуточку...

*Шофер:* Чего он там просит? (Помогая секретарше выйти из машины.) Ну, приехали!

*Матрос:* Кефиру. Сейчас как раз время. Осторожно!

*Адмирал:* Я жду. Где мой кефир?

*Матрос:* Сию минуту, адмирал. Прошу вас!

*Медсестра:* Он у меня в сумке. Сейчас мы его достанем.

*Джинджер (недоуменно, но с любопытством секретарше):*



Простите, пожалуйста... но... что делает адмирал в нашей программе? 293

*Секретарша:* Так он же выступает с вами...

*Джинджер:* Как это — с нами? Мы танцуем!

## ХОЛЛ ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

У стойки два портье внимательно следят за ходом футбольного матча, который транслируется по телевидению.

*Носильщик (возмущенный тем, что происходит на поле):* По-вашему, это игрок?

Причесывающийся перед зеркалом актер из Неаполя, реагируя на слова носильщика, смеется.

*Режиссер (секретарше, возглавляющей группу прибывших):* А вот и наша Красная Шапочка.

*Секретарша:* Чао!

*Режиссер (имея в виду новеньких):* Это кто же?

*Секретарша (обращаясь к портье):* Сальваторе, вот еще двое...

*1-й портье:* Слушаю тебя!

*Секретарша:* ...адмирал и Джинджер.

Джинджер оглядывается по сторонам. Она немного растеряна.

Матрос усаживает адмирала на какой-то диванчик.

*Матрос:* Вот так, сядем сюда. Хорошо!

Медсестра, скандируя слова, напоминает адмиралу, что пора принимать капли.

У адмирала одышка.

*Медсестра (адмиралу):* Вот увидите, сегодня они уже не покажутся такими горькими. (*Повысив голос, метрдотелю.*)  
Стакан воды, пожалуйста.

*Метрдотель:* В какой номер прикажете?

К вошедшим направляются звукооператор и оператор, чтобы запечатлеть момент приезда. Но режиссер их останавливает.

*Режиссер:* Нет, это не они. Те придут позднее.

*Медсестра (твердо и с озабоченностью — метрдотелю):* Только не очень холодной, пожалуйста!

*Адмирал (с несколько ошалелым видом):* Где это мы находимся?

*Молодой матрос (наклоняется к адмиральскому уху и, раздельно произнося слоги, объясняет):* Мы в отеле «Менеджер».

*Адмирал:* А-а-а!

*Матрос:* «Менеджер».

Джинджер все порывается что-то спросить.

Старый адмирал, с которым медсестра обращается, как с младенцем, не хочет принимать капли.

*Медсестра:* Синьор адмирал, я сама зажму вам нос! Ну давайте же, а то синьора потом будет сердиться.

*Адмирал (отводя ее руку):* Не-е-ет.

*Медсестра:* Я обижусь!

*Адмирал:* Не-е-ет!

Матрос подходит к Переодетому и начинает галантно за ним ухаживать.

*Матрос:* Хороший отель, правда? Тебе нравится?

*Переодетый (раздраженно):* Опять он со своими вопросами!

Секретарша заполняет бланки и, попрощавшись с портье, направляется к выходу.

*Секретарша:* Вот, я все подписала! Может, подъедет еще кто-нибудь. Тогда ими займется Фьоренцо. Чао, Сальвато!

*Режиссер (подойдя к Переодетому, спрашивает не без издевки):* А, так это ты Эвелина Поллини?

*Переодетый (сдержанно):* Да, я.

*Джинджер (уже в дверях догоняет секретаршу и шофера):* Синьорина... да синьорина же, минуточку! Послушайте. А мне к кому обратиться? Что я должна теперь делать?

*Секретарша:* Что угодно. Хотите — поднимитесь к себе в номер. Вон там — обеденный зал. И вообще не беспокойтесь, обо всем позаботится Фьоренцо.

*Джинджер:* А кто такой Фьоренцо?

*Секретарша (уходя, бросает через плечо):* Помощник режиссера!

*Шофер:* Я сам его привезу. Попозже.

*Джинджер:* А где же синьор Боттичелла? Он уже здесь?

*Переодетый (разглядывая композицию из засушенных цветов, обращается к матросу):* Красиво, правда? Это канны.

*Матрос:* Тебе не жарко? А то прошлись бы немножко.

*Переодетый:* Что ты! Мне нужно написать письмо...

Джинджер подходит к портье, чтобы узнать номер своей комнаты, но тот, предупреждая ее вопрос, протягивает ключ.

*1-й портье:* Прошу, синьора. Номер триста шесть.

*Джинджер:* Хорошая цифра! Вы не знаете случайно, синьор Боттичелла уже приехал?

*2-й портье (поглощенный футбольным матчем, который транслируется по телевидению, носильщику):* Переживаешь... да?

*Носильщик:* Переживаю? Умираю просто!

*2-й портье (быстро просмотрев список постояльцев):* Боттичелла, говорите? Боттичелла... Боттичелла...

*Джинджер:* Да, Пиппо Боттичелла.

*2-й портье:* Нет, здесь он пока не значится!

*Джинджер:* Нет? Тогда, будьте любезны, как только он придет, скажите ему, пусть позвонит в триста шестой. Моя

фамилия Бонетти. Это очень важно! Так не забудьте, пожалуйста! 295

*Актер из Неаполя (режиссеру):* Послушайте же меня, наконец! *(Желая блеснуть, поет, размахивая руками.)* «Всякий раз, всякий раз, к тебе вернувшись, не хочу, не хочу я уезжать! Все на свете, все на свете я отдал бы, чтоб остаться здесь с тобою навсегда!»

*2-й портье (снова впившись глазами в экран телевизора, рассеянно отвечает Джинджер):* Да, да, да. Будет сделано. *(Носильщику.)* Багаж синьоры! Проводи ее. Давай-давай!

*Носильщик:* Ладно! *(Имея в виду игрока, который так его раздражает.)* Да прогоните его с поля, наконец...

*Джинджер (раздосадованная невнимательностью гостиничного персонала, носильщику):* Вон мой багаж: белый чемодан и несесер. Шляпную коробку тоже прихватите... Уйдем мы отсюда когда-нибудь? *(Недовольно фыркает.)*

Взглянув на неаполитанского певца, она следом за носильщиком направляется к лифту.

Неаполитанец продолжает петь.

В холле, рядом с лифтом, сидит на пуфе человек с «каучуковым» лицом и строит страшные гримасы критически разглядывающему его режиссеру.

*Режиссер:* Чудовища какие-то! Разве этим развеселишь публику? У беременных выкидыш может случиться!

Человек с «каучуковым» лицом продолжает кривляться.

Двери лифта автоматически открываются. Из него выходит элегантно одетый мужчина средних лет, а за ним две дамы в изысканных нарядах; одна из них чернокожая.

*Негритянка (щебечет):* Oh honey, you got such a filthy mouth!<sup>1</sup>

*Голоса обоих портье (за кадром):* Гол!!!

*Спутник двух дам:* Как, неужели все-таки забили?

*Носильщик (входя с вещами Джинджер в лифт, обращается к портье):* Не может быть!.. Не верю!!!

*1-й портье:* Маскарпоне! Смотри, уже лупят друг друга.

*2-й портье:* Головой забивает... Каждые пять минут!

*Спутник двух дам (взволнованный забитым голом):* Есть все-таки бог на небе! Сегодня всех угощаю шампанским.

*Неаполитанский певец (режиссеру, продолжаящему его игнорировать):* Господин режиссер, минуточку...

## КОРИДОР ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Носильщик и Джинджер у триста шестого номера. Носильщик ставит чемодан на пол, вынимает из кармана ключ и, открыв дверь, входит в комнату.

*Носильщик:* Вот мы и на месте! Позвольте...

<sup>1</sup> О дорогой, что за выражения! (англ.)

В дверях номера, находящегося по другую сторону коридора, появляется мужчина с усиками, в рубашке, выпущенной поверх брюк, и с сеточкой на голове. Чем-то этот человек напоминает актера Кларка Гейбла. Воспользовавшись случаем, он обращается к Джинджер.

*Двойник Гейбла:* Бетт Дейвис?

*Джинджер:* Что?

*Двойник Гейбла:* Вы двойник Бетт Дейвис?

*Джинджер:* Я? Нет, вы ошибаетесь! Ничей я не двойник!

Она отворачивается, чтобы войти в свою комнату, но странный тип снова обращается к ней, на сей раз галантно представившись и цитируя знаменитую фразу американского актера.

*Двойник Гейбла:* Frankly, my dear, don't give a damn!<sup>1</sup> С вашего позволения — двойник Кларка Гейбла.

*Джинджер (признавая сходство):* Однако!

На пороге рядом с первым двойником возникает еще один — двойник писателя Марселя Пруста.

*Двойник Пруста:* Куда ты девал мои туфли?

*Двойник Гейбла (обращаясь к Джинджер):* А это знаешь кто?

*Джинджер (сдержанно):* Нет.

*Двойник Пруста:* Пруст! Марсель Пруст!

*Двойник Гейбла:* Известный французский писатель!

*Джинджер:* А!

*Двойник Гейбла (двойнику Пруста):* Ну и чепухи же ты понаписал!

*Двойник Пруста:* Где туфли?

*Двойник Гейбла:* Да в чемодане они.

*Джинджер (кланяясь):* С вашего разрешения...

*Двойник Гейбла:* Минуточку, синьора... С виду-то я Гейбл, но что касается некоторых интимных деталей... (*Многозначительно.*) Тут я не уступлю и бронзовой статуе из Риаче!

*Джинджер:* Вот и отправляйтесь в музей. Ваше место там! Всего хорошего.

Джинджер уходит к себе в комнату и сердито захлопывает дверь.

## НОМЕР В ОТЕЛЕ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

*Носильщик (продолжая с огромным интересом следить за ходом матча):* Синьора, свет можете регулировать сами.

*Джинджер (за кадром):* Я вижу, спасибо.

*Голос телекомментатора:* На стадионе царит леденящая атмосфера поражения. Пора бы уже положить конец этому бессмысленному захваливанию игроков. Бессмысленному и глупому...

<sup>1</sup> Откровенно говоря, дорогой, мне на это наплевать! (*англ.*)

Джинджер кладет меховое манто на кровать и роется в сумочке. 297

*Носильщик (все еще переживающий горечь поражения):* Лучше я уйду, а то у меня сердце лопнет! Дорогая моя синьора, нет больше настоящих игроков в Италии!

С этими словами он протягивает руку за чаевыми.

*Джинджер:* Вот держите!

*Носильщик:* Спасибо. Посмотрите, я все поставил на место. Все в порядке... Ваши вещи...

Уходя, он все еще не отрывает глаз от телевизора.

*Джинджер:* Хорошо, хорошо! Идите же!

*Носильщик (в ярости лупит себя по щекам):* Чтобы их всех черти побрали!!

*Джинджер (раздраженная назойливостью носильщика, выталкивает его в коридор, закрывает дверь и облегченно вздыхает):* Теперь можно запереться!

Наконец-то Джинджер одна. Она прислушивается к голосу телекомментатора.

*Голос телекомментатора:* Отсюда мне видно, как у южных трибун начинается какое-то волнение, не сулящее ничего хорошего. Слишком велико разочарование. К сожалению, на поле начинается потасовка. Следует поблагодарить руководителей сил общественного порядка, которые своевременно приняли необходимые меры безопасности и установили внутреннюю телевизионную сеть; надо думать, это удержит хулиганствующих молодчиков, не позволит им распоясаться. Никаких надежд на победу больше нет. Матч развивается вяло. Скоро конец. Итак, еще на один год придется отложить мечты о победе.

Большая зеркальная дверца шкафа сама по себе медленно открывается.

Джинджер бросает сумку на кровать, снимает пальто и, насвистывая, отбивает перед зеркалом несколько степов. Затем вешает пальто на плечики. Смотрится в зеркало. Обеими руками подтягивает «лишние» складки на лице, словно желая проверить, можно ли еще что-нибудь сделать с увядающей кожей. Наугад тычет пальцем в кнопку переключателя телепрограмм. Сначала на маленьком экране появляется раненный в голову человек, потом реклама «ризотто», а в завершение — какой-то водолаз.

*ТВ — голос Таинственного Незнакомца:* Ты совершил ошибку, дорогой Реджинальд. Когда полиция найдет мое тело, ей уже будет известно, что убийца — ты.

Реклама «ризотто»

*Женский голос:* Вот и готово! А знаете, сколько минут на это потребовалось?

Реклама водолазного костюма

Джинджер кладет дистанционный переключатель и поворачивается к туалетному столику. Мы видим ее отражение в зеркале.

*Джинджер (обращаясь к фотографии мужа, которую она уже поставила на столик):* Дорогой Энрико, твоя Амелия все такая же чокнутая, правда?!

Реклама водолазного костюма

По телевизору показывают водолаза, медленно опускающегося на морское дно.

Джинджер, присевшая на кровать, разговаривает по телефону.

*Джинджер:* Будьте добры, Санта-Маргерита Лигуре.

*Голос телефонистки:* Номер телефона?

*Джинджер:* Пять, четыре, три, один, семь, три.

*Голос телефонистки:* Ждите.

*Джинджер:* Спасибо.

Она кладет трубку и снова устремляет взгляд на телевизор, стоящий напротив кровати.

Передают урок гимнастики для укрепления мышц лица. Ведет передачу пожилая косметичка, говорящая с заметным немецким акцентом.

Джинджер заинтересована, она поднимается с кровати, подходит к телевизору и повторяет упражнения, демонстрируемые ведущей.

*Голос пожилой косметички:* «Старости больше нет»; урок двадцать второй. На двадцать первый урок мы с вами выполняли упражнение «Рот большой рыбы». Помните? Открыть рот: уа-а-а, шире, шире, открывать шире! Закрывать! А теперь другое упражнение, его рекомендую делать не меньше десять раз в день: вытягивайте губы вперед, как для целования, потом быстро поворот вправо, влево, вправо, влево, вправо, влево, и кожа вашего лица будет такая свежая, как у меня. А теперь поднимать брови как можно выше. И... вверх, вниз, вверх, вниз, вверх, вниз...

Джинджер подходит к большому окну и, раздвинув пальцами планки пластиковой шторы, смотрит, что делается снаружи.

ВИД ИЗ ОКНА. НАТУРА. ВЕЧЕР

Перед глазами Джинджер — гигантская антенна Телецентра, вся в красных огоньках и с большим вращающимся прожектором на верхушке.

КОМНАТА ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Услышав звонок телефона, Джинджер подбегает к кровати, садится на нее, хватая трубку и снимает с уха мешающую ей

клипсу. Теперь она может спокойно разговаривать с дочерью. 299

*Голос телефонистки:* Санта-Маргерита на проводе.

*Джинджер:* Да, да, спасибо! Это я, Анна, привет! Вы сейчас за столом? А кто приготовил ужин? Ага! (*Смеется.*) Ну и как Луизетта с этим справилась? Ой, послушай, завтра сама получи заказанное по накладным и снеси все в склад, а я приеду и разберусь.

Яркий луч вращающегося прожектора телебашни всплшками освещает комнату.

Джинджер, забравшись с ногами на кровать, сбрасывает одну туфлю и массирует себе щиколотку.

*Джинджер:* Ты так и не решилась сказать им, что я поехала в Рим танцевать «тип-тап» для телевидения?! Да... Посмотрели бы они на меня лет двадцать—двадцать пять тому назад!

На телеэкране появляется мужчина, на лице которого написано отчаяние.

Джинджер продолжает восторженно рассказывать о передаче, в которой ей предстоит участвовать.

ТВ—мужчина с выражением отчаяния на лице

*Джинджер:* Говорят, завтрашний выпуск будет просто сногшибательным! Даже какие-то адмиралы выступят... (*Скандируя.*) Ад-ми-ра-лы! Ты не знаешь, что такое адмирал?! Ну как это при чем? Их тоже пригласили... Необыкновенные, выдающиеся люди, все очень важные персоны: я, мы, адмиралы... В общем, сами все увидите! Анна! Что? Фред? Нет, он еще не приехал. Да поезда тут каждый час приходят... приедет еще. Ну, я прощаюсь, меня ждет помощник режиссера. Позвоню позднее, чтоб пожелать вам спокойной ночи!

Джинджер опускает трубку, и по лицу ее видно, что она вдруг засомневалась.

*Джинджер (воздев руки к небу, исступленно шепчет):* И кой черт меня заставил это сделать?!

## ХОЛЛ ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Молоденькая телефонистка направляется к своему рабочему месту, пританцовывая под рок-музыку, которую передают по телевидению.

Из лифта выходит Джинджер.

Оба портье сидят за конторкой: один что-то пишет, другой разговаривает по телефону.

*Джинджер:* Здравсьте...

*1-й портье (в трубку):* Ресторан прекращает обслуживание в десять вечера.

Джинджер подходит к конторке. За ее спиной появляется директор отеля.

300 *Джинджер*: Послушайте, синьор Боттичелла уже, наверно, приехал, а?

*2-й портье*: Нет, синьора, он еще не приехал.

*Джинджер*: Как же так?

*2-й портье*: Как, как. Еще рано. Поезд приходит в одиннадцать.

*Джинджер*: В одиннадцать... Ну что ж!

*Портье (указывает Джинджер на человека, сидящего в углу холла)*: Ах да! Вон тот синьор ждет вас.

*Джинджер*: Кто это?

*2-й портье*: Синьор Фьоренцо, помощник режиссера.

*Джинджер*: А, ну да, конечно!

Джинджер направляется к синьору, которого она приняла за помощника режиссера.

*Директор (возобновляя прерванный разговор с портье)*: Итак, Роберто, продолжим!

Джинджер, не сомневаясь, что она имеет дело с помощником режиссера, подходит к молодому человеку, который, держа в руках скипетр, разговаривает с женщиной — двойником королевы Великобритании.

*Ассистент режиссера («Королеве»)*: У вас даже скипетр есть. Вы нам потом его подарите?

*Джинджер*: Вы — помощник режиссера, синьор Фьоренцо?

*Ассистент режиссера (указывая на сидящего неподалеку другого молодого человека)*: Нет, он.

*«Королева» (на апулийском диалекте)*: А сколько драгоценных камней на короне! Вы только взгляните! Вот видите! Look, look!<sup>1</sup> И еще у меня есть сапоги и красная униформа!

*Ассистент режиссера*: Только короля не хватает.

*«Королева»*: А горностаевую мантию вы мне дадите, а? Дадите мне мантию?

Джинджер обращается к молодому человеку, который сидит на пуфе, прислонившись спиной к мраморной колонне. Он что-то пишет и разговаривает с ней, не отрывая глаз от своих листков.

*Джинджер*: Добрый вечер. Вот и я! Амелия Бонетти, то есть Джинджер.

*Помощник режиссера (протягивая руку)*: Ваши фото.

*Джинджер (отдавая ему фотографии)*: Видите ли... Эти... гм... были сделаны во время рождественских праздников в театре «Маргерита»... в Милане! До чего же хорошая в Милане публика... Такие аплодисменты...

«Королева Великобритании» продолжает разговаривать с ассистентом режиссера.

*«Королева» (на апулийском диалекте)*: Ну, что еще? Ага,

<sup>1</sup> Смотрите, смотрите! (англ.)



вспомнила: нужны гранадеры! Двадцать четыре гранадера. Я как-никак королева Великобритании!

*Помощник режиссера (продолжая делать пометки в своих листках и совершенно игнорируя Джинджер, резко оборачивается к «Королеве»):* По правде говоря, я не вижу такого уж необыкновенного сходства.

«Королева» обижена. Она вынимает из полиэтиленового мешка корону, водружает ее на голову и, медленно кружась со скипетром в руке, начинает петь британский гимн.

«Королева»: Ты что, шутишь? Да ты посмотри на меня, когда я в короне! *(Поет.)* God save our gracious Queen... Long live our gracious Queen...<sup>1</sup> *(Внезапно гаснет свет.)* Ой! Что такое?

Директор отеля обращается к присутствующим и просит извинения за неожиданную помеху.

*Директор:* Опять! Третий раз сегодня гаснет. Сальваторе, фонари!

*Носильщик:* Сюю минуто, синьор директор.

*Директор:* Господа, я приношу вам свои извинения. Правда, пока еще не установлено, чья тут вина — наша или станции. Мы разбираемся.

*Носильщик:* Позвольте, синьора!

«Королева» *(носильщику):* Пожалуйста, проходите! Надо же, чуть не сбил с ног королеву!

Один из портье подходит с фонариком к сидящему в углу помощнику режиссера, чтобы посветить на фотографии, которые тот рассматривал.

*Носильщик:* Массимилья, сбегай-ка за свечами!

*1-й портье (подходя к помощнику режиссера):* Я посвечу вам, дотторе!

*Помощник режиссера:* Посветите.

*Носильщик:* Массимильяно, свечи!

*Помощник режиссера (читая дату на обороте одной из фотографий):* Тысяча девятьсот пятьдесят второй!

Джинджер, присев перед помощником режиссера, дает пояснения. Потом, достав из внутреннего кармана старую афишу, выпрямляется и с гордым видом протягивает ее молодому человеку.

*Джинджер:* Что поделаешь, никто не становится моложе. Нет, на этом снимке другой номер... Пасодобль... Фред был просто неотразим в своем казацко-цыганском попури: гибкий, томный, нежный, необузданный... Сейчас... Вот, смотрите, у меня сохранилась афиша! Вот! Мы были действительно...

Портье хочет отойти, но Джинджер его задерживает.

<sup>1</sup> Начальные строки британского гимна.

*1-й портье:* Простите, мне нужно...

*Джинджер:* Э, нет, погодите, а ему нужно отобрать фотографии! Да, так вот, как я уже говорила, мы славились главным образом как исполнители «тип-тапа», но наш репертуар, в общем-то, был разнообразным! К тому же надо знать, что чечетка и фламенко... очень схожи... у них общая основа! С вашего позволения... Одну минуточку, сейчас я покажу! Нет, здесь нельзя, здесь палас на полу. Ага, вот здесь!

Джинджер танцует, делая несколько па «тип-тапа» и фламенко.

*1-й портье:* Замечательно, синьора.

*Помощник режиссера:* А где же ваш партнер?

*Джинджер (сразу перестав танцевать):* Видите ли, я сама его жду, но, говорят, народ все прибывает, так что скоро и он, наверно...

*Помощник режиссера:* Разве вы не вместе приехали? (*Смотрит на часы, все еще не поднимая глаз на Джинджер.*)

*Джинджер:* Нет!

*Помощник режиссера:* Вы что, не женаты?

Джинджер смущена этим вопросом, очевидно задевшем в ее душе старые раны.

*1-й портье:* Прошу прощения. Роберто! Иди сюда и прихвати фонарь.

*1-й портье уходит, на смену ему приходит его коллега.*

*Джинджер:* Да нет. Я была замужем, но не за ним. Знаете, после стольких лет бродячей жизни—вечные разъезды, ни тебе настоящего дома, ни настоящей семьи... В общем, когда я встретила своего бедного Энрико...

*Помощник режиссера:* Жаль! Лучше, если бы вы были женаты.

*Джинджер:* Но... Я не понимаю—почему?

*Помощник режиссера:* Для вас было бы выигрышнее! Публике нравятся всякие сентиментальные истории. Всю жизнь вместе—и на сцене, и дома.

*Джинджер:* А, да, понимаю. Но так уж получилось...

*Помощник режиссера (взглянув наконец ей в лицо):* Значит, мы встречаемся завтра утром.

*Джинджер (потрясенная таким невниманием, таким безразличием молодого человека, протестует):* Как это—завтра утром? А когда же мы будем репетировать? Столько лет... мы не танцуем вместе! Разве можно давать наш номер прямо так, без репетиции?

*Помощник режиссера:* Двух часов за глаза хватит. (*Обращаясь к портье.*) В каком номере у нас адмирал?

*Портье:* В тридцать шестом. На третьем этаже!

*Джинджер:* Послушайте, уважаемый синьор помощник режиссера, у нас ведь тоже есть своя профессиональная гордость!

Но тот даже не слушает ее и исчезает в темноте.

«Королева» (ассистенту): Знаешь, что я тебе скажу?

Ассистент режиссера: Что?

«Королева»: Вели принести ужин мне в номер. Через полчаса, ладно?

Ассистент режиссера: Если будешь паинькой!

Джинджер (ассистенту): Эй, а фотографии пусть мне вернут! Слышите?

Ассистент режиссера: Потом, потом.

## ОБЕДЕННЫЙ ЗАЛ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Из ресторана выходит метрдотель и приглашает гостей к ужину в специально отведенный зал.

Метрдотель: Дамы готовы? Можно подавать первое? Вы от КТЦ, не так ли? Прошу.

Переодетый (любезно уступает дорогу Джинджер): После вас!

Джинджер: Спасибо.

Метрдотель (указывая им их места): Ваш стол в глубине слева. Прошу! Что прикажете — овощной суп, спагетти?..

Джинджер (усаживаясь): На первое, пожалуй, я съела бы только немного ветчины.

В небольшом обеденном зале всего с десятков столиков, народу немного. Есть приходится при свечах.

Среди ужинающих мы видим адвоката богатого промышленника, похищенного бандой преступников и выкупленного родными, и молодого журналиста, интервьюирующего его.

Журналист (тихо адвокату): Да, так что касается нашего дела... Прокурор сказал мне, что... в двух случаях...

Адвокат: Прокурор может говорить вам что угодно!.. Я — всего лишь адвокат, передавший выкуп похитителям, и на вопросы, которые вы мне задаете, не могу, да и не хочу отвечать! Задавайте их моему клиенту.

Джинджер протирает салфеткой свой бокал и прислушивается к разговору.

Переодетый (тихо, за кадром): Этого промышленника полгода продержали в заброшенном колодце.

Журналист (все настойчивее): Но он заперся у себя в комнате и никому не открывает. Двадцать миллиардов, подумать только! И еще палец ему отрезали!

Адвокат: Что вы говорите?! (Смеется.)

Джинджер (оборачивается на минутку, чтобы взглянуть на сидящую у нее за спиной пару, и говорит Переодетому): Что тут смешного?

Журналист: Адвокат, а вы сами видели этот палец?

Адвокат: Нет.

Переодетый (Джинджер): Между прочим, вы здорово танцуете. Жаль, что не довелось видеть вас на сцене, но в те времена меня еще и на свете не было.

304 Джинджер протирает второй бокал и разглядывает его на свет.

*Журналист:* Но что он вам рассказывал? Скучал ли он о своей семье? И как бы он себя повел, если бы его похитили снова?

*Джинджер (Переодетому):* Это я вам прощаю.

*Переодетый (раскладывая салфетку на коленях):* Можно открыть вам свою душу?

*Джинджер:* Ну конечно, говорите.

*Переодетый:* Я так страдаю, я так одинока, синьора Джинджер. Никто меня не понимает. Потому-то я и согласилась на это публичное выступление. Знаете, мой процесс будет ужасно скандальным.

*Джинджер (с любопытством глядя на Переодетого):* Какой процесс?

*Переодетый:* Вот, вы тоже ничего о нем не знаете, а знать надо. Через месяц в Болонье состоится процесс, и меня там назовут... ммм... не заставляйте меня произносить это слово, потому что вы настоящая дама... но вам и так ясно, надеюсь...

*Официант (подходя к столу):* Не угодно ли немного вина?

*Переодетый:* Да, спасибо! Выпью глоточек. Вы тоже, синьора Джинджер?

*Джинджер:* Ну конечно!

*Официант:* Сию минутку!

*Переодетый (вздыхая):* А кто позаботится об этих бедных мальчишках?.. Неужели о них никто не должен заботиться? Это несправедливо.

*Джинджер:* Простите, но, если я правильно поняла, вас заботит судьба покинутых детей?

Вспыхивает свет. В центре зала горделиво возвышается рождественская елка.

Двойник Кларка Гейбла поднимается и кланяется Джинджер. Рядом с ним двойники Пруста, Кафки и Фельдман, подражающей своей героине.

*Двойник Гейбла:* Приятного аппетита, мадам. А я здесь с Прустом, Кафкой и Марти Фельдман.

*Джинджер (холодно кивая):* Добрый вечер...

Внимание Переодетого привлекает концерт рок-музыки, который передают по телевидению (телевизор находится в соседнем зале). Потом он обращается к Джинджер.

ТВ — рок-ансамбль

*Переодетый:* Ммм! Вы только послушайте, какой рок! Жуть, как он мне нравится! Прямо мурашки по спине бегут!

*Джинджер:* У меня тоже!

Официант приносит ужин.

*Переодетый:* В чем моя беда? Как подумаешь обо всех этих молодых, здоровых, сильных, красивых ребятах, которым столь-

ко лет еще томиться в сырых и темных тюремных камерах... без любви. Разве можно так жить? Я ощутила в себе прилив сострадания или, лучше сказать, призвание... Существует же на свете призвание, правда?

*Джинджер:* О да, конечно.

Джинджер ест, испытывая явную неловкость.

*Переодетый:* Однажды ночью мне приснился молодой парень — красавец, брюнет; он пристально смотрел на меня из-за тюремной решетки и беззвучно молил, одними губами, вот так: «Помогите! Помогите!»

*Джинджер:* А вы раньше... знали его?

*Переодетый (патетически, клятвенно прижимает руки к груди):* Вот, смотрите, у меня и сейчас по коже бегут мурашки. Никогда раньше я его не видела, клянусь вам! Но вы только послушайте, синьора Джинджер, что было дальше. Иду я как-то со своим приятелем в тюрьму — у него там сидит брат, — и что бы вы думали? Происходит чудо! Стою себе — и кого вдруг вижу?

*Джинджер (округлив от любопытства глаза):* Кого же? Его?

*Переодетый:* Точно! Красивый, брюнет, именно тот, что мне приснился. Скажете, это не перст божий?

*Джинджер (согласно кивая):* Пожалуй... я, право, не знаю.

*Переодетый:* И думать нечего. Потом он, понятно, представил меня одному своему товарищу... и другим тоже... А теперь меня же еще судят за то, что я... приносила этим бедняжкам?!

*Джинджер (глядя в глаза Переодетому и тыча в него указательным пальцем):* Простите, пожалуйста, но... что именно вы им приносили?

*Двойник Гейбла (поднимается, подходит к их столу и грубым жестом изображает, что именно имеет в виду Переодетый):* Что он им приносил? (Смеется.) Да вот это, синьора. Такое уж призвание у нашего молодого человека! (Снова смеется.)

*Переодетый (тоже хохоча):* Смейся, смейся, приятель, а вот американцы — синьора, чистую правду вам говорю — уже делают опыты с пересадкой эмбриона, чтобы пережившие пол тоже имели возможность беременеть!

*Джинджер (потрясенная, перестает даже есть):* Но как...

*Двойник Гейбла:* Угууу!.. (Смеется.)

*Переодетый:* Теперь наконец и мы, если на то будет воля господня, сможем иметь детей — своих, кровных, выношенных в собственном чреве.

*Двойник Гейбла:* Эти американцы просто гении!

*Переодетый:* Один мой друг сейчас уже там, в Балтиморе.

*Джинджер:* О!

*Переодетый:* Ему еще кучу денег посулили! Вот он и решил попробовать. В один прекрасный день я тоже могу попытаться счастья, правда ведь, синьора? Как вы считаете?

*Двойник Гейбла (развязно):* Ребята! Приглашаю вас всех в

306 ночной ресторан. Здесь напротив есть подходящий, называется «Сателлит». Синьора, вы, надеюсь, с нами?

*Джинджер:* Я — нет.

*Двойник Гейбла:* Клянусь, мы там хорошо повеселимся.

*Джинджер (выходя из зала):* Я не могу уйти из отеля... мне должны позвонить. Спасибо!

*Переодетый (спиной к камере):* Не оставляйте меня одну, пойдемте!

*Джинджер:* Спасибо! Спасибо за приглашение. Желаю вам хорошо повеселиться.

*Двойник Гейбла:* Плачу за всех. Жаль, синьора, сегодня я в ударе. Кафка, Пруст! Я угощаю! И журналиста тоже.

*Журналист:* Прошу зарезервировать за мной право быть крестным отцом младенца этой мамочки!

1-й и 2-й двойники смеются.

## ОТЕЛЬ «МЕНЕДЖЕР». НАТУРА. НОЧЬ

Джинджер, одна, останавливается на пороге отеля, не зная, что делать. Потом, движимая любопытством и скукой, решает пройтись по саду.

Опережаемые падающими на стены отеля тенями, в кадре появляются Переодетый с двойником Гейбла, а за ними остальные.

*Двойник Гейбла (на фоне теней):* Разве это Рождество? Настоящее же лето! (*Переодетому.*) Эй, Рита, Рита Хейурт, иди сюда. Не оставляй меня. Дай я тебя обниму!

*Переодетый:* Да убери ты свои лапы (*в кадре*), сунь их в карманы. (*Смеется.*) Много о себе воображаешь!

*Двойник Фельдман (хихикая и кривляясь):* На помощь!..

*Двойник Гейбла:* Давайте сюда, жертвы аборта! Пусть этот вечер запомнится нам навсегда!

*Переодетый:* Чего я не терплю, так это усишек, особенно на таких физиономиях, как твоя. Почему ты их не сбереешь?

*Двойник Пруста:* В двенадцать я должен вернуться в отель, мне надо позвонить Лоле!

*Двойник Гейбла (присоединяясь к остальным, галантно приглашает Джинджер):* Синьора, мы все вас очень просим.

*Джинджер:* Я же вам уже сказала: я жду одного человека.

Издали доносятся звуки рок-музыки. Переодетый начинает лихо танцевать, увлекая и двойников.

Двойник Пруста хихикает.

*Переодетый (танцует, за кадром):* Вы прямо как тюлени! (*Смеется.*) Это танцуют вот так! Ну, давайте!

Джинджер смеется.

*Двойник Пруста:* Ох ты! Это ж вылитый Джон Травольта.

Джонни, посмеши нас, посмеши! Лучший плясун Пантеллерии<sup>1</sup>, вот полюбуйтесь! (Смех.)

Двойник Фельдман (кружась в танце, кривляется и выкрикивает): Крови жажду, крови! Transilvania Station<sup>2</sup>...

Двойник Гейбла (смотрит, как они танцуют, потом обращается к Джинджер): А знаете, меня этот псих (кивает на Переодетого) волнует. Никогда в жизни со мной такого не бывало!

Двойник Пруста (тоже пристаёт к Переодетому): Хватайся за меня, держись! Ну, цепляйся, я весь твой!

Группа двойников направляется к выходу из сада, а «Гейбл» на минутку задерживается возле Джинджер.

Джинджер: Вы только посмотрите!

Переодетый: Да здесь сплошные ямы! Куда вы меня ведете? (Кричит.) Отстань от меня, я сама пойду. Что у меня, своих ног нету, что ли?

Двойник Гейбла (хохотнув): Наверно, придется мне сесть в тюрьму: пусть придет меня навестить.

Джинджер: А что, неплохая идея!

Двойник Гейбла: Иди сюда, распутник! Эй, ненормальный, иди сюда!

## ПЛОЩАДКА ПЕРЕД ДИСКОТЕКОЙ. НАТУРА. НОЧЬ

Веселая группа направляется к дискотеке — строению, напоминающему по своему виду ангар, пристроенный к склону холма. Все возбуждены, танцуют прямо на покрытой грязью и рытвинами площадке перед входом. Джинджер, оставшись в одиночестве, тоже начинает пританцовывать, но тут на стену за ее спиной падает свет мощной, как юпитер, фары.

Внезапно на площадку врывается группа мотоциклистов; они начинают выписывать на своих мощных машинах путаные восьмерки, едва не врежаясь в танцующих.

Свет фар падает и на лицо Джинджер, которая с любопытством, улыбаясь, наблюдает за этой сценкой.

Двое мотоциклистов останавливаются в двух шагах от нее. Их лица забрызганы грязью так, что стали похожи на маски. Парни смотрят на Джинджер, и она в испуге отступает в садик отеля.

Откуда-то из-за кустов выходит высокий белокурый парень, явно накачавшийся наркотиками. На его лице печать тоски и отчаяния. Наркоман направляется к и без того уже напуганной Джинджер.

Наркоман (выходя из-за живой изгороди): Дай сотню лир.

Джинджер: Сотню?

Наркоман: Да, дай мне деньги. Завтра ведь и меня будут показывать по телевидению!

<sup>1</sup> Маленький остров в Средиземном море.

<sup>2</sup> Трансильванский вокзал (англ.).

Джинджер, отвернувшись, на ходу роется в сумочке. Наркоман следует за ней.

*Джинджер (спиной к камере):* Но как же... Почему?..

*Наркоман:* Дай сотню лир.

*Джинджер:* Да-да, милый, я же ищу... Потерпи минуточку.

*Наркоман:* Давай, мне очень нужно!

*Джинджер (испуганно оборачивается):* Вот, нашла, держи!

Фары внезапно подъехавшего к отелю микроавтобуса освещают лицо наркомана, и тот бросается прочь. Воспользовавшись этим, Джинджер тоже убегает, затем подходит к машине и останавливается у подъезда отеля. С нетерпением дожидаясь встречи с Фредом, она поспешно вынимает из сумки зеркальце и, послушив палец, подправляет брови.

Первым из микроавтобуса выходит рослый, широкоплечий мужчина в шляпе, с тростью и в наброшенном на плечи пальто. Это импресарио группы карликов из Неаполя.

*Импресарио (выйдя из машины, разминает затекшие ноги):* Ну, вылезайте!

Навстречу Джинджер из автобуса выходит секретарша КТЦ.

*Джинджер (узнавая девушку):* Эй, синьорина!.. Он приехал? Он тоже здесь?..

*Секретарша:* Не знаю. Их тут столько!

*Джинджер (заглядывая в машину, тихонько зовет):* Пиппо!

В автобусе она видит группу карликов. Те разглядывают ее. Но тут импресарио велит им всем выйти через заднюю дверцу.

*Импресарио (на неаполитанском диалекте):* Выходите, бандиты!

*1-й карлик:* Возьми меня на ручки, возьми. Так есть хочется...

*Импресарио:* Не спешите, осторожно, а то еще сломаетесь!.. Уверен, нас ждет здесь хорошенький ужин.

Джинджер проходит вдоль борта машины и останавливается перед дверцей, из которой высыпают карлики. Один из них здоровается с Джинджер. На голове у него наушники—он слушает музыку.

*2-й карлик:* Здравствуйте, синьора! И кто ж вы такая будете?

*3-й карлик:* Эй! Потише, потише ты! Мне вовсе не улыбается снова попасть в больницу!

*4-й карлик:* Добрый вечер, синьора.

*Карлица в оранжевом берете (восторженно):* Ой, какая елка! Смотрите, какая большая!

*Импресарио:* Вот мы тебя сейчас и повесим на эту елку!

*1-й карлик (ведя за руку другую карлицу):* Кукушечка ку-ку-ку, кукушечка ку-ку-ку...

*Импресарио (берет на руки одну из карлиц и вместе с остальными направляется к подъезду отеля):* Опля! Ох ты, моя невеста! Только не кусай меня за ухо, эй!



*Голос 1-го карлика:* Пизеллоне, давай сюда! Пизеллоне!

*Карлица в манто (с немецким акцентом):* Ну почему, почему этот отель не стоит рядом с вокзалом?

*Карлица (на руках у импресарио):* Я не хочу купаться, я хочу крем-брюле!

*Импресарио:* Погоди, ты у меня сегодня получишь головомойку!

*Карлица:* А вот и нет! Кукареку!

*Импресарио:* Бесстыжая!

## НОМЕР В ОТЕЛЕ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Джинджер в халатике, прикрывшись одеялом, разговаривает по телефону с дочерью. Она возбуждена, раздосадована.

*Джинджер:* Прямо плакать хочется от злости! Все, все противно. Сумасшедший дом, цирк какой-то... карлики, гомики... и потом, что это еще за адмирал? Я так толком и не поняла. Говорят, что будет выступать с нами... С кем это — с нами, хотела бы я знать! Пиппо же не приехал! Какое там! Еще нет! С кем же танцевать прикажете?.. Он еще с ума не сошел. Зря вы меня уговорили. Я как чувствовала, незачем было сюда ехать. Ну да, я уже едва не сбежала ночью, только подходящего поезда не было, но ничего, завтра утром уеду... С первым же. Я возвращаюсь, плюну на все и уеду, и пускай устраиваются как знают... Пусть адмирал им танцует. Да какое еще успокоительное, и кого оно может успокоить? Не волнуйся, это у меня пройдет. Вот посмотрю немножко телевизор и засну как убитая. Хорошо. Передай всем привет. *(Чмокает губами, изображая поцелуи.)* Спокойной ночи. Да, да. Чао, чао.

Во время этого разговора во весь экран показывают телерекламу; мы видим ее как бы глазами Джинджер: телевизор стоит напротив ее кровати.

### Реклама пиццы

Повара на кухне занимаются приготовлением пиццы.

*1-й повар:* Моццареллу — сюда!

*2-й повар:* Пуммариеллу — сюда!

*3-й повар:* А сюда анчоус!

*Повариха:* Вот это да! Обожаю пиццу!

### Реклама «Оливойл»

Юная красавица зазывным тоном рекламирует оливковое масло, вертя задом перед носом у телезрителей.

*Девушка, рекламирующая «Оливойл»:* «Оливойл!» Смотрите не забудьте! Мммм!

### Реклама соуса для макарон «Сприццуго»

Традиционный ведущий телевикторины объявляет о начале состязания.

310 *Ведущий:* Повторяю: на все отводится тридцать секунд. Сейчас вы услышите удар гонга. Участницы состязания за тридцать секунд должны угадать марку соуса, который сам, словно по мановению волшебной палочки, полетит в четыре миски, наполненные самыми лучшими в мире макаронами! Макароны кавалера Фульвио Ломбардони.

После удара гонга четыре участницы конкурса спускаются с высоченных «насестов» и спешат к устройству, из кранов которого начинает течь соус.

*Ведущий:* Руку на кран! Пускаем соус! Пускаем соус! Молодцы! А теперь пробуйте, думайте, решайте! Ну-ка, ну-ка! Остается двадцать семь секунд! Смелее! Моя дорогая ассистентка Эсмеральда, вы за кого болеете?

*Ассистентка:* За Кармелу!

*Ведущий:* А я—вон за ту синьорину! *(Смеется.)*

#### Рекламный ролик «Полиция США»

Одна за другой следуют сценки полицейского допроса «с пристрастием».

#### Ролик «Рецепт Збризолы»

Красивая девушка в меховом манто с откровенно эротическим придыханием сообщает публике... рецепт пирога «Збризолона».

*Девушка:* «Збризолона зимняя». Берем триста граммов муки грубого помола, триста граммов масла. Отдельно взбиваем яйца. Взбиваем, взбиваем, взбиваем...

Джинджер закончила свой разговор по телефону и с помощью дистанционного управления начинает переключать каналы.

#### Реклама соуса «Сприцуго» (часть 2-я)

*Победительница конкурса:* Вот он, этот соус! Вот он!

*Ведущий:* А вот и наша победительница—синьорина Кармела! Какая молодчина, поразительно! Скажите же нам, скажите, как вам удалось угадать, а?

*Ассистентка ведущего (пытаясь утешить одну из конкуренток):* Ну-ну, не падайте духом, не огорчайтесь, синьора!

*Победительница (растроганно):* Сегодня я видела во сне свою бедную мамочку!

*Ведущий:* Молодец!

*Победительница:* Она сказала, что я выиграю кучу денег! *(Плачет.)*

*Ведущий:* Что ж, денег действительно много. Целых двадцать миллионов. Ну а теперь поприветствуйте мэра. Так, умница. Ну же, ну! Наше время истекает. Поторапливайтесь!

*Победительница (плача, машет рукой):* Чао! *(Спиной к камере.)* Спасибо, я всегда пользуюсь этим соусом.

*Ассистентка (обращаясь к другим участницам конкурса):* Не стоит спорить! Главное ведь не победа, а участие. *(Кармеле.)* О-о-о! Позвольте же и мне поздравить победительницу! А знаете, Кармела, я просто почувствовала, что победите именно вы!

*Ведущий:* Радуюсь заслуженной победе синьорины Кармелы, мы с удовольствием на прощание еще раз напомним вам наш лозунг: «Пользуйтесь «Сприцуго» — радуйте друг друга!» А пока...

*Джинджер (разочарованная, выключает телевизор):* Да ну тебя!..

Бросив переключатель на кровать, она переставляет телефон на туалетный столик, снимает халат и забирается под одеяло.

Свет гаснет, и комната погружается в темноту.

Джинджер хочет заснуть, но сначала ей мешает свет вращающегося прожектора телеантенны, который проникает сквозь планки жалюзи, потом — могучий храп, доносящийся из-за стены.

*Джинджер:* О господи...

Храп продолжается. Джинджер резко садится на постели, несколько мгновений выжидает, потом стучит кулаком в стенку. Храп не прекращается.

*Джинджер:* Эй!

В ответ доносится какое-то ворчание, затем хриплый голос: «Кто там?»

*Джинджер:* Женщина, которая хочет уснуть!

Через пару минут невыносимый храп возобновляется.

*Джинджер (в отчаянии соскочив с кровати):* А-а-а! Это же невозможно!

## КОРИДОР ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Джинджер, надев халат, выходит из комнаты в полутемный пустынный коридор. Подойдя к двери соседнего номера, прислушивается и стучит. Из-за двери доносится низкий хриплый голос: «Да кто там еще? Ну и гостиница!»

*Джинджер:* Синьор, вы мне не даёте уснуть. Чувствуешь себя, как на аэродроме!

Джинджер, несколько смущенная собственной смелостью, делает шаг к своей комнате, но тут дверь соседнего номера открывается, и на пороге в ночной пижаме вырастает фигура еще не совсем проснувшегося мужчины лет пятидесяти пяти с носом выпивохи и с жидкими всклокоченными серыми волосами.

*Фред (кашляя):* Ну и что? Мне тоже спать нужно!

*Джинджер (потрясенно всматривается в его лицо и, не веря своим глазам, почти со стоном произносит):* Пиппо?! Это ты?!

312 *Фред (прислонившись к притолоке, смотрит на нее, ничего не понимая):* Вот это да! *(Смеется.)*

*Джинджер:* Но... когда ты приехал...

Фред зевает.

*Джинджер:* Я попросила там, внизу, чтобы они позвонили в триста шестой номер...

*Фред:* Ну а теперь пошли спать.

*Джинджер:* Да *(смеется)*, конечно.

*Фред:* До завтра! *(Смеется.)*

Смеясь, Фред отступает назад и прячет лицо за дверью.

*Джинджер (удивленно, растерянно):* Что с тобой?

Фред снова выглядывает из-за двери, протягивает руку и ласково гладит Джинджер по щеке.

*Фред (с горькой и растерянной усмешкой):* Амелия, я же тебя не узнал! *(Смеется.)*

С этими словами Фред, покачнувшись, закрывает дверь. Джинджер стоит окаменев, потом до нее доносится звук падающего тела.

*Джинджер (встревоженно):* Пиппо?!

*Фред:* Ничего, ничего! *(Смеется.)* Спокойной ночи! Спокойной ночи! *(Кашляет.)*

Джинджер, сунув руки в карманы халата, идет вдоль коридора, проходит мимо своей комнаты. На мгновение останавливается и возвращается назад. Она взволнована, плачет. Утирая слезы, возвращается к себе в комнату и закрывает дверь.

## ХОЛЛ ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В холле отеля толпится народ. Все это — гости КТЦ.

Инспектор производственной части — молодой толстяк — производит переключку присутствующих и предлагает всем занять места в автобусе.

*Инспектор:* Автобус отходит через десять минут. Где оба Даллы?

Стоя за спиной инспектора, двойник Вуди Аллена пытается привлечь его внимание и стучит пальцем по его плечу.

*Двойник Аллена:* Я насчет ванной комнаты!

*Инспектор:* Брижит Бардо, Марлен Дитрих... Рейган...

Из лифта выходит Джинджер. На ней все то же пальтишко-крылатка и «тирольская» шляпка. Одной рукой она волочит чемодан, вторая занята шляпной коробкой и несессером. На мгновение она останавливается, чтобы перевести дух. Инспектор продолжает переключку.

*Джинджер (отдуваясь):* Скажите, есть здесь носильщик?

*Двойник Рейгана:* А как же! Я к вашим услугам.

В одном из углов холла какая-то девушка с длинными темными волосами позирует перед женщиной-фотографом.

*Фотограф (обращаясь к девушке):* Поднимите волосы как два крыла...

*Инспектор (от которого не отстают двойник Вуди Аллена, обращается к двойнику Рейгана):* А почему ты не в ковбойском костюме?

*Двойник Аллена:* У меня номер без ванной комнаты!

*Двойник Рейгана:* Интересно, где мне его взять, этот ваш ковбойский костюм?

*Инспектор:* Ладно, мы дадим тебе сами. (Продолжая переключку.) Койак! Телли Савалас! У кого есть леденец на палочке? Дайте ему. Жозефина Бейкер...

В другом углу секретарша производственной части беседует с двойником Челентано.

*Двойник Челентано (секретарше):* Значит, я вспрыгиваю на стол и начинаю петь.

*Секретарша:* Да нет, сначала ты должен произнести свою реплику, а потом уже петь.

Девушка с длинными волосами медленно кружится.

*Фотограф:* Молодец, вот так... так! Вот-вот, поворачивайся ко мне... Хорошо... так... улыбайся, улыбайся... Прекрасно! Еще разок! Спасибо.

На экране телевизора — рекламный ролик.

#### Реклама шампанского

*Ведущая:* Шампанское — joie de vivre<sup>1</sup>. Приятный подарок, сулящий ночь любви!

Носильщик подхватывает вещи Джинджер, которая обращается за какими-то разъяснениями к одному из ассистентов режиссера.

*Ассистент режиссера (обращаясь к представителю производственной части):* Нет, этих мы можем вызвать и использовать в съемках только через полгода, в противном случае вступит в силу профсоюзный договор, и они сядут нам на шею навсегда.

*Джинджер (ассистенту):* Добрый день. Не скажете, где я могу найти помощника режиссера синьора Фьоренцо?

*Ассистент:* Здравствуйте. (Зовет секретаршу производственной части.) Лаурентина!!!

Секретарша производственной части Лаурентина стоит на коленях.

<sup>1</sup> Радость жизни (франц.).

*Лаурентина (раздраженно):* Ну что там еще?  
*Вторая секретарша — Патти (инспектору):* Микроавтобус тоже уже подошел!

*Ассистент (Лаурентине, за кадром):* Эта синьора...

*Лаурентина:* Какая еще синьора? О господи!

*Инспектор (Патти):* Револьвер у бутафора. Собери карликов и усади их в машину.

Невозмутимый двойник Вуди Аллена продолжает заседать на инспектора.

*Двойник Аллена:* Простите, но в моем номере нет ванной комнаты!

*Инспектор:* Чего ты от меня хочешь?

*Двойник Вуди Аллена:* Мне не дали ванной комнаты!

*Инспектор:* Ну и что? Значит, ты ее не заслужил! Наверно, все номера с ванными комнатами заняты.

*Двойник Аллена:* А как же мне помывться?

*Инспектор:* А ты не мойся. Будешь Вуди Алленом без ванной. (Продолжает переключку.) Джузеппе Верди... Ганди...

Джинджер старается не отставать от секретарши Лаурентины. Она не привыкла к такой сутолоке.

*Джинджер:* Куда я должна отнести свое концертное платье?

*Лаурентина:* На студию, куда же еще?!

*Джинджер:* А наш номер, синьорина... Когда мы будем его репетировать?

Инспектор продолжает переключку.

*Лаурентина:* Автобус уже у подъезда.

*Инспектор:* Нет Гарольда Ллойда! Где Гарольд Ллойд?

*Лаурентина:* Да что ты, Гарольд Ллойд здесь. Он в ресторане, сейчас я его позову.

*Двойник Челентано:* И тогда Адриано посмотрел на меня и говорит: «О-ла-ла, может, ты еще и поешь лучше меня?!»

Джинджер пренебрежительно фыркает.

*Двойник Рейгана:* Да я же по-английски ни бум-бум!

*Инспектор:* Но Рейган — американец.

*Двойник Койака:* Ты попробуй!

*Инспектор:* Неужели так трудно сказать: «Good luck everybody»<sup>1</sup>?

*Двойник Рейгана:* Но я ж из Гроттаферраты!

*Двойник Койака:* А вот у меня получается: «Good luck everybody American».

*Инспектор:* Ну, знаете, вам, пожалуй, лучше помолчать.

*Лаурентина:* Гарольд Ллойд! Патти, как зовут двойника Гарольда Ллойда на самом деле?

*Патти:* Менкаччи Миммо!

*Лаурентина:* Позови его.

<sup>1</sup> Желаю удачи всем (англ.).

Джинджер растерянно оглядывается по сторонам, словно ища кого-то среди спящих вокруг людей. Вдруг до ее слуха доносятся звуки фортепьяно, отдаленно напоминающие мелодию песенки «Let's Face the Music and Dance»<sup>1</sup>.

*Джинджер:* Синьорина!

*Лаурентина:* Что такое?

*Джинджер:* Наша музыка! Где это играют?

*Лаурентина:* Там, в малой гостиной!

Джинджер, словно замороженная знакомой мелодией, направляется в маленькую гостиную, которая расположена рядом с обеденным залом.

*Двойник Рейгана (безуспешно пытаясь произнести фразу по-английски):* Go o luck evri ai body. Ну как? По-моему, то, что надо!

*Двойник Койака:* Послушай, как я говорю: «Good luck everybody. Good luck everybody American». (Повторяет фразу несколько раз подряд.)

*Инспектор:* Да что вы лезете со своим английским, совсем сбили с толку человека! (Секретарше.) Эй, Лаурентина, поднимись-ка к адмиралу и скажи, что врач навестит его через полчаса. (Койаку.) Да замолчишь ты, наконец?

## ОБЕДЕННЫЙ ЗАЛ ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Джинджер словно во сне проходит через обеденный зал, оккупированный карликами.

*Патти (стоя спиной к камере, производит переключку):* Кукареку... где он?

*1-й карлик:* Я здесь. Это я!

*Патти:* Багонги!.. Пизеллоне! Гого! Чиччо Скальцо!

*Голоса карликов:*— К вашим услугам!

— Сейчас придет.

— Он в уборной.

Группа карликов собралась за одним из столов. С ними и их импресарио. Карлик Чиччо, вскарабкавшись на стул, угрожает импресарио ножом.

*Карлик Чиччо (импресарио):* Ах ты, сукин сын, я тебе сейчас распорю брюхо и выпущу кишки! Жадина, кровосос, да ты хуже Дракулы!

*Импресарио (жалобно, на неаполитанском диалекте):* Ну почему, почему ты так со мной обращаешься? Что я плохого вам сделал? Всю душу, кажется, в вас вкладываю!

Другой карлик пытается помирить их.

*Карлик Пачьере:* Чиччо, уймись. Сядь на место!

<sup>1</sup> «Была бы музыка: мы станцуем» (англ.).

316 *Патти (продолжает перекличку):* Соле Патриция! Голиаф! Скальцаполли!

*1-й карлик:* Откликнись, тебя ж назвали!

### НЕБОЛЬШАЯ ГОСТИНАЯ С ПИАНИНО. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Джинджер входит в маленькую гостиную. В глубине комнаты спиной к камере стоит Фред и беседует с молодым аккомпаниатором, сидящим за пианино. Обернувшись, он видит Джинджер.

*Фред:* Хрен ты чего-нибудь понимаешь в «тип-тапе», парниша! Тебе сколько лет-то? Ну вот! Когда великий Фред исполнял «тип-тап», ты еще писался в кроватке! Ты, конечно, можешь возразить, теперь, мол, в постель писаю я, ну и что? (*Смеется, за кадром.*) По правде говоря, иногда со мной такое случается... простата! Эй, Амелия, да мы с тобой, оказывается, имеем дело с любителями, дилетантами!

Рядом с пианино стоит пожилой, невысокого роста человек — представитель телекомпании. Он нервно реагирует на слова Фреда.

*Представитель ТВ:* Скажешь ты наконец, кто ты такой? Кто ты такой, я спрашиваю.

*Фред:* Вот кретин. Я — Пиппо Боттичелла, псевдоним — Фред. Имитатор — могу изобразить что угодно...

Джинджер тихо разговаривает с представителем телекомпании. В это время Фред, помогая себе руками и ногами, «выдает» несколько номеров.

*Джинджер:* Прекрасно! Прекрасно!

*Фред:* Вот поезд! Le chemin de fer!<sup>1</sup> А это пишущая машинка! (*Свистит.*)

Джинджер смеется.

*Фред:* Автомат!

По телевидению — в углу гостиной тоже стоит телевизор — крутят рекламный ролик.

*ТВ — голос чернокожей девушки:* Шубка такая мягкая, такая легкая! Только посмотревшись в зеркало, замечаешь, что она на тебе.

Джинджер узнает прежнего Фреда и глядит на него восхищенно. Представитель телестудии, прислонившись к пианино, наблюдает за Фредом; на лице его — скука и раздражение.

*Фред:* Классическая манера и модерн, медленные, спокойные и быстрые ритмы, стиль романтический, комический, комикоромантический, пасторальный, комико-пасторально-романтический. Vous comprenez?<sup>2</sup> Черные лакированные полуботин-

<sup>1</sup> Железная дорога! (*франц.*)

<sup>2</sup> Понимаете? (*искаж. франц.*)



ки... они же атмосферу создают! All right?<sup>1</sup> Сейчас, конечно... пороху поубавилось...

*Представитель ТВ:* Ну, если и пороху у тебя поубавилось, и в постели ты мочишься, то тебе, по-моему, лучше помалкивать. Правильно я говорю? (*Указывает на аккомпаниатора.*) А знаешь, кто у тебя за пианино сидит?

*Фред:* Ты про этого вот шибздика? (*Смеется.*) Ну, друзья, нельзя уж и пошутить! Все мы мастера своего дела.

*Аккомпаниатор (поворачивается и окидывает взглядом Фреда. Потом спрашивает с неаполитанским акцентом):* Послушайте-ка, переход от этого рефрена к песенке «Цилиндр» был выдержан в до мажор?

Фред подходит к инструменту и берет стакан виски. По телевизору в это время показывают потрясающий зад женщины, ведущей на поводке борзую.

*Фред (взглянув на экран):* Вот это да!

Рекламный ролик. Увешанная драгоценностями дама с собакой.

*Аккомпаниатор:* Вы помните, как там было, или нет?

*Фред:* Хорошему заду... душа рада!

Непристойные шуточки Фреда Джинджер не по душе, она укоризненно смотрит на него.

*Джинджер:* Ну вот, ты опять за свое!

*Фред (усевшись на пуф перед телевизором):* Вчера вечером я тут кое-что придумал. Удачно получилось! Говорю без лишней скромности.

*Джинджер (протягивает пианисту нотную тетрадь, которая была у нее в сумочке):* А у меня есть ноты. Это вы будете аккомпанировать нам в передаче «И вот перед вами»? Очень приятно. Я — Амелия Бонетти, Джинджер. Будем знакомы. Вот ноты, пожалуйста.

*Аккомпаниатор:* Ага! (*Ставит ноты на пюпитр и начинает играть.*)

*Фред (надевает очки и заглядывает в записную книжку):* Вот здесь у меня записано: женщина без ж... что суп без укропа. Not bad<sup>2</sup>, правда?

*Джинджер (отвлекает пианиста):* Это попури из американских популярных мелодий... Маэстро Фрустини аранжировал их специально для нас. Минуточку! Вот смотрите... этот пассаж надо повторить два или даже три раза: я должна успеть убежать за кулисы и молниеносно переодеться.<sup>3</sup> Сейчас я вам покажу. Итак... сначала я изображаю hésitation<sup>3</sup>, затем: раз-два-три...

Фред кашляет, снимает шляпу, кладет ее на стоящий рядом пуф.

<sup>1</sup> Верно? (англ.)

<sup>2</sup> Неплохо (англ.).

<sup>3</sup> Здесь: нерешительность (франц.).

318 Джинджер демонстрирует перед маэстро несколько па своего танца и, оказавшись перед телевизором, останавливается.

*Фред (кашляет и протестующе свистит):* Корнер!

*Джинджер:* Раз, два... Что такое?

*Фред:* В угол, please<sup>1</sup>! От телевизора!

Джинджер отходит и, подпевая себе, продолжает танцевать.

*Джинджер:* Ага-а-а! Итак, one-two-three-four<sup>2</sup>. И тут я ухожу. Потом он тоже разыгрывает hésitation, получается что-то вроде маленького шоу, вот так, я возвращаюсь, и мы вместе (*поет*) тата-татата-тата... (*Фреду.*) Помнишь, да?

На экране телевизора рекламный ролик: красивая женщина подносит ко рту здоровенный ломоть вареной колбасы.

#### Реклама колбасы

*Красивая женщина:* Нет, дорогой, я не ревнива. Можешь предпочесть ее, ведь это свиная колбаса Ломбардони!

*Фред (наблюдает за танцующей Джинджер, потом сам включается в танец):* Нет, не то.

*Джинджер:* Что значит «не то»?

*Фред:* Так я и знал! В этом месте ты всегда делала не так! Я имею в виду не танец, а the expression of the face<sup>3</sup>! Ну да, ты улыбаешься, а тут нужно совсем наоборот, о господи, да я же тебе тысячу раз объяснял! В общем, все здесь должно быть мягче. The melody<sup>4</sup>— обволакивающая, чарующая, как во сне— уже кончилась. Ты понимаешь меня или нет?

*Джинджер:* Кому нужны эти твои лекции? А? Маэстро хотел только узнать...

Аккомпаниатор между тем поднимается и вместе с представителем телестудии идет в холл.

*Джинджер (увидев, что он уходит):* Маэстро!

*Аккомпаниатор:* Да?

*Джинджер:* Разве мы больше не будем репетировать?

*Аккомпаниатор:* Надеюсь, вы все па помните? (*Уходя.*) Мне нужно было только узнать, в какой последовательности составлены куски. Потом я сделаю фотокопии.

Джинджер, потрясенная легкомыслием и необязательностью аккомпаниатора, опускается на стул перед пианино.

Фред между тем снимает ботинок и начинает массировать ступню.

*Джинджер:* Так-то оно так, но ведь сколько лет прошло, репетиция нам просто необходима! (*Фреду.*) До чего несознатель-

<sup>1</sup> Пожалуйста (*англ.*).

<sup>2</sup> Раз-два-три-четыре (*англ.*).

<sup>3</sup> Выражение лица (*англ.*).

<sup>4</sup> Мелодия (*англ.*).

ный народ пошел! У тебя что, судорога? Ничего себе, ты даже с 319  
места еще не вставал; что же будет потом?

*Фред:* Уй! Слушай, тебе деньги уже дали?

*Джинджер:* Деньги?

На пороге гостиной показывается секретарша производственной части.

*Лаурентина:* Пиппо Боттичелла!.. Амелия Бонетти!..

*Джинджер:* Да, да.

*Фред:* Я здесь!

*Лаурентина:* О, вы Фред, не так ли?

*Джинджер (вскакивает со стула и поднимает руку):*  
Джинджер!

*Фред:* Yes!<sup>1</sup>

К Лаурентине подходит помощник режиссера.

*Лаурентина:* Вот пара, которую ты искал. Значит, все в сборе.

*Помощник режиссера:* Наконец-то! Теперь порядок. Пошли, автобус ждет.

*Режиссер (телеоператорам, снимающим проход участников передачи):* Давай, давай! Помедленнее, так... так!

На экране телевизора — интервью со старичком из какого-то дома для престарелых.

*Интервьюерша:* В котором часу у вас подъем?

*Старичок (бормочет):* Да... не знаю...

*Интервьюерша:* В четыре утра?

Старичок хихикает.

*Интервьюерша:* Когда же вас укладывают спать?

*Старичок:* Кто его знает...

*Интервьюерша:* А как у вас с питанием?

*Старичок:* Ну-у! М-м-м...

*Интервьюерша:* Это у вас что — суп?

Гостиную пересекает группа карликов, высыпавших из обеденного зала.

Первый из них идет, подпрыгивая в такт доносящейся откуда-то музыке.

*Фред:* О'кей!

*Один из карликов (подбрасывая шляпу в воздух):* Гоп! Гоп! Гоп! Какой чудак наш Чиччо: только грозит выпустить из него кишки, но почему-то не делает этого!

*Карлица (с немецким акцентом):* Ох уж этот Чиччо, только хвастаться любит!

*Фред (приглядывается к карлице в оранжевой накидке, смеется):* Здравствуй! Амелия!

*Джинджер:* Да?

*Фред:* Ты видала? До чего она на тебя похожа!

<sup>1</sup> Да! (англ.)

320

*Джинджер*: Кто похож?

*Фред*: Оранжевая лилипуточка. Прямо вылитая Джинджер!

*Джинджер (обиженно)*: Неужели я встретила с тобой через тридцать лет только для того, чтобы услышать такой прекрасный комплимент? Наденешь ты наконец свой ботинок?!

Фред смеется.

## ХОЛЛ ОТЕЛЯ «МЕНЕДЖЕР». ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Носильщик на руках выносит из отеля одну из карлиц.

*Носильщик*: Эй кто-нибудь, прихватите еще парочку! У меня ж только две руки! (*Карлице.*) Маленькая, маленькая, а весишь как здоровенный чемодан.

*Джинджер*: Где же твой фрак?

Фред, насвистывая, указывает на какой-то пакет.

Женщина-фотограф, пятясь, не перестает щелкать затвором аппарата.

Фред подхватывает свой пакет и целлофановый мешок со складным цилиндром и направляется к выходу.

*Джинджер (шокированная)*: Он у тебя там?

*Фред*: Я уложил все аккуратно. Так он меньше помнется. Наоборот!

*Джинджер*: Наоборот... что? Послушай, ты опять начал пить, да?

*Фред (с удивлением смотрит на пару двойников — Койака и Рейгана, — выходящих из отеля. И, как водится, не может попридержать язык)*: Ха, Койак?! А ты — Сидящий Бык?! (*Амелии.*) Что? Пить? Да будет тебе, Амелия.

## ОТЕЛЬ «МЕНЕДЖЕР». НАТУРА. ДЕНЬ

*Толстяк инспектор (в мегафон)*: Внимание! Внимание! Господ карликов прошу в микроавтобус. Всех остальных — в большой. (*Опуская мегафон.*) Да ну его, лучше так скажу.

*Режиссер (женщине-фотографу)*: Во время передачи снимать тебе не разрешат...

В саду отеля царит неразбериха; участники телепередачи торопливо высаживаются по автобусам.

Поодаль стоит корова с восемнадцатью сосцами. Это гордость селения Боргосоле. Она тоже гость программы «И вот перед вами».

*Карлик Дэвид (остальным карликам)*: Кукареку, смотри, и впрямь у коровы двадцать сисек! Ты только взгляни! Помнишь нашу грудастую Кармелину?

Фред роняет целлофановый пакет с цилиндром.

Джинджер хочет его поднять, но Фред придерживает ее за руку.

*Фред:* Стой! Понимаешь... когда у меня падает что-нибудь, я, прежде чем нагнуться и поднять эту вещь, должен секундочку постоять и собраться с мыслями. С тобой такого не бывает? 321

Оба наклоняются одновременно и стучаются лбами. Фред поднимает пакет, поправляет шляпу и идет дальше.

*Джинджер (вскрикивая от боли):* Ой! А я как раз думала: может, нам лучше убрать из танца несколько фигур? Хотя бы ту, когда ты меня поднимаешь на руках! Меня как-то не привлекает перспектива оказаться на полу!

*Фред:* Пусть и на полу, но все-таки в моих объятиях!

*Джинджер:* Я не хочу сказать, что ты так уж постарел... разве что волосы немножко...

*Фред:* Твоя правда.

*Джинджер:* Ты теперь пьешь меньше? Да или нет? Потому что вчера вечером ты был хорош, ничего не скажешь.

*Фред (присвистнув):* Да нет, просто очень спать хотелось. Я всю дорогу простоял с ребенком на руках!

*Джинджер (живо):* Разве у тебя есть ребенок?!

*Фред:* Она мне говорит: «Простите, не поддержите ли вы моего малыша, пока я сбегаю на минуточку в туалет?» А сама просидела там три часа. И малыш ничего себе! Кило двадцать потянет.

Джинджер смеется.

Представители Боргосоло в живописных костюмах исполняют народный танец. Их снимает небольшая группа телерепортеров. В сторонке мэр Боргосоло беседует с помощником режиссера.

*Старая крестьянка (отбивает такт и выкрикивает на бергамском диалекте):* Выше, выше! Теперь поворот! Быстрее! Вот так, вот так!

*Мэр (помощнику режиссера):* Мой заместитель Бортоло представит меня, и я выступлю с коротенькой речью.

*Помощник режиссера:* Да нет, какая еще речь, никаких речей не надо. Вы только поклонитесь публике и представите вон того крестьянина с его феноменальной коровой.

Толстяк инспектор пытается успокоить администратора отеля, которого не устраивает присутствие коровы в его садике.

*Инспектор:* Это же отличная реклама для вашего отеля. Да будет вам известно, что передачу «И вот перед вами» смотрят двадцать пять миллионов человек.

*Администратор отеля:* Наш отель в рекламе не нуждается. Мы разрешили вам поставить здесь автобусы, а не корову, которая все тут изгадила. Смотрите, какое безобразие! Уберите ее прочь!

*Джинджер (удивленно, Фреду):* Еще и корова?! Ну, знаешь, я, пожалуй, не останусь! Что это за представление такое? Куда нас пригласили, в зоопарк?

*Фред:* Амелия, я подписал контракт на восемьсот тысяч лир

322 плюс расходы. Ты, наверно, можешь обойтись и без них, но я такими средствами, как ты, не располагаю.

*Джинджер (фыркая):* Да какие там средства, Пиппо!

Фред наблюдает за танцующей крестьянкой с пышной грудью.

Карлик от восторга кувыркается в траве.

*Фред (указывая на грудастую крестьянку, танцующую вместе с стальными):* Ты только посмотри на нее!

*Карлик Дэвид (глядя на корову):* Ух ты! У нее восемнадцать сосцов, и нас тут восемнадцать! Эге! На каждого по сосцу! Пошли сосать! Пошли сосать!

*Фред (обращаясь к грудастой крестьянке):* Какое изобилие! Я восхищен. Ого! Ты прямо как солнце—его тоже хватает на всех.

Муж крестьянки, продолжая танцевать, вмешивается в разговор и сурово одергивает Фреда.

*Крестьянин (мрачно, с угрозой):* Ну-ну, поосторожней! Это моя жена!

*Фред (крестьянину):* Поздравляю. Могу только позавидовать. Такие титьки в руки взять... есть что мужу подержать! Нет, не очень складно. Можно придумать лучше.

*Джинджер:* Ну и ну!

*Фред (крестьянину):* Послушайте-ка, милейший, неужели вы только один доите ее? Нет, нет, я имею в виду корову!

*Джинджер:* Да прекрати же! Нас зовут в автобус, пошли!

*Режиссер:* Мы поедем впереди на машине с телекамерой.

Джинджер и Фред, переговариваясь, направляются к автобусу телестудии.

*Джинджер:* А как твоя школа танцев? Ты все еще держишь ее?

*Фред:* Я уступил ее Хосе—тому самому, из Сарагосы, помнишь?

*Джинджер:* Да что ты! И чем же ты занимался потом?

*Фред:* Работал в драмтеатре, и не без успеха. Актерская братия меня уважала.

*Джинджер:* А теперь?

*Фред:* Теперь? Продаю в рассрочку тома энциклопедии.

Рядом с автобусом среди участников передачи мы видим пожилого синьора, грудь которого увешана множеством орденов и медалей. Он с гордостью демонстрирует их присутствующим.

*Пожилой синьор:* ...Вот это двойной крест Дельи Инкамминати, я получил его за монографию о графе де Сен-Жермен.

Помощник режиссера разговаривает с мэром Боргосоло.

*Помощник режиссера:* В нашем распоряжении только две минуты. Мы не успеем показать телезрителям, как ее доят!

*Фред (своим обычным насмешливым тоном пожилому синь-*

ору): Простите, я что-то не вижу у вас одной из самых престижных наград.

*Джинджер:* Пиппо! Оставь ты его в покое!

*Фред (смеется):* Нет, я серьезно...

*Джинджер (спиной к камере):* Вот вечно ты так!

*Инспектор телестудии (в раздражении стучит в окна микроавтобуса и кричит):* Что здесь делают карлики?.. Выходите. Все выходите. Давайте сюда. Это не ваш автобус, я же сказал: ваш — голубой! Быстро высаживайтесь!

Джинджер и Фред стоят лицом к лицу перед дверцей автобуса.

*Джинджер:* Да! Я все хочу тебя спросить. Как же это ты приехал один? Почему без жены?

*Фред:* Что? А!.. Она не захотела, впрочем... так-то оно и лучше, правда?

Секретарша Лаурентина поднимается в автобус в сопровождении увешанного наградами синьора, который на минутку задерживается, чтобы продемонстрировать Джинджер и Фреду свои трофеи.

*Двойник Койака (двойникам Синдоны и Рейгана):* Нет, волосы у меня еще отрастут. Они у меня жесткие, как щетина!

*Импресарио карликов:* У Голиафа подскочила температура. Он остался в постели. Позднее я сам за ним приеду! Вы слышали? Эй, мои маленькие артисты, скорее в автобус!

*Лаурентина:* Я сажусь сюда!

*Джинджер (Фреду):* А ты действительно вчера вечером меня не узнал?

Фред отдает честь синьору с наградами, потом знаком приглашает Джинджер подняться в автобус.

*Синьор с наградами:* Благодарю!

*Фред:* Да что ты, Амелия, родная! Как была девчонкой, так и осталась! (*Садясь в автобус.*) Черт побери, до чего же быстро пролетели эти годы!

## САЛОН АВТОБУСА. ИНТЕРЬЕР. НАТУРА. ДЕНЬ

Джинджер и Фред в автобусе.

*Джинджер:* А мне так не кажется. Знаешь, я ведь была замужем, у меня родилась Анна, потом муж умер... пошли внуки...

*Фред:* Вон там есть место, смотри. Чур я у окна.

Они занимают места впереди пожилой синьоры с сыном. Синьора — женщина в высшей степени утонченная. Она чем-то взволнована и плачет.

Джинджер, обернувшись, смотрит на нее.

*Сын (обращаясь к Джинджер):* Это слезы радости, синьора!

*Джинджер:* А что такое?

*Сын:* Произошло нечто, совершенно не поддающееся объяснению. Правда, мама? Мы записываем голоса, доходящие до нас с того света.

Джинджер и Фред с любопытством оглядывают их.

*Синьора:* Да, да (*сморкается в платочек*), с того света...

*Сын:* А? Представляете?

*Фред:* Но как они ухитряются...

На экране телемонитора, установленного в автобусе, мелькают кадры, запечатлевшие исполнительницу душещипательных романсов.

Автобус с участниками передачи выезжает из сада отеля на улочку, заваленную кучами мусора.

Небольшой кортеж, состоящий из коровы и фольклорной группы боргосольцев, следует за ним пешком.

Сын синьоры, записывающей голоса умерших, беседует с Фредом, который глядит за него во все глаза.

*Сын:* На этот раз один из голосов записался на ленту без микрофона. Мама записывает потусторонние голоса на магнитную ленту. По крайней мере мы считаем, что это голоса умерших... Она занимается ими уже много лет...

*Фред:* Но каким образом? Расскажите, пожалуйста, подробнее.

Джинджер тоже заинтересована и опять поворачивается, чтобы послушать новых знакомых.

*Сын:* Я же сказал: с помощью магнитофона! Надо оставить магнитофон с включенным микрофоном в закрытой комнате... Через какое-то время можно прокрутить пленку, голоса эти слышны потрясающе отчетливо.

*Синьора, записывающая голоса:* Но на этот раз не понадобился даже микрофон, понимаете? Все получилось без микрофона! Вот послушайте.

Молодой человек включает портативный магнитофон и подносит его чуть ли не к самому уху Джинджер.

*Голос инспектора (записанный на пленку):* ...Это не ваш автобус, я же сказал: ваш — голубой! Давайте, выходите скорее!

*Фред:* Простите, но ведь это голос того толстяка...

*Синьора, записывающая голоса:* Совершенно верно, подождите!

Ее сын перематывает ленту и снова включает магнитофон.

*1-й голос, записанный на пленку:* Я всегда видела его в конце аллеи (*вздохи*), аллеи... (*Жалобные стоны.*)

*2-й голос, записанный на пленку (с жалобным стоном):* Where is<sup>1</sup> Пиппо?

*Джинджер:* Что он сказал?

*Сын:* Ну как же? Он сказал: Пиппо!

<sup>1</sup> Где (*англ.*).



*Сеньора, записывающая голоса:* Этот голос мы знаем. Слышали его и раньше. Он все время зовет Пиппо! Почему? И что за Пиппо такой?

*Джинджер (напуганная и встревоженная, смотрит на Фреда):* Пиппо — это он!

*Фред:* А я совершенно ничего не слышал. Какое-то фрррр... шуршание, и ничего больше!

*Сеньора, записывающая голоса:* Да, но...

*Сын:* Совершенно верно! Все именно так, как вы говорите... шуршание... потому что здесь меняется длина волны... Вернее, их звуки переходят на нашу частоту...

*Сеньора, записывающая голоса:* Это отнимает у них столько энергии... Конечно!

*Фред:* У кого — у них?

*Сеньора, записывающая голоса:* У мертвых. Хотя они стараются, бедняжки, сделать так, чтобы мы этого не почувствовали, и всегда так веселы, приветливы, смеются. Слышали бы вы, как они заливаются!

*Сын:* К вашему сведению, все уже проверено. При специалистах и свидетелях, под их контролем! Поверьте, всякие передержки исключены.

При вторичном прослушивании запись звучит более четко.

*Голос, записанный на пленку:* Пиппо!

*Сеньора, записывающая голоса:* Слышали? Теперь он совершенно отчетливо произнес: «Пиппо!»

*Фред:* Весьма любезно с их стороны... Они хотят сказать мне «добро пожаловать»?

Джинджер и Фред отворачиваются от странной пары. Фред немного взволнован. В задумчивости он смотрит на мелькающие в окне дома. Джинджер старается разрядить напряжение. И хотя сама она порядочно напугана, все же пробует успокоить Фреда.

*Джинджер:* Ну ты что? Неужели это произвело на тебя такое сильное впечатление? Ты только подумай, сколько Пиппо на свете... миллионы... Очень нужен им именно ты! Ну... ладно, ладно...

*Фред:* Да, но... порой мне кажется... я чувствую, что скоро... (Присвистывает.)

*Джинджер:* Что?

*Фред:* Трудно объяснить, но... в общем, с некоторых пор мне кажется, что вещи... смотрят на меня как-то странно!

*Джинджер:* Кто на тебя смотрит странно?

*Фред:* Вещи... словно хотят сказать: прощай, Пиппо... Прощай, прощай, прощай, Пиппо!

*Сеньора, записывающая голоса:* А разве вам это неприятно? Значит, они вас любят!..

*Фред (подняв руки и скрестив пальцы, чтоб отогнать от себя нечистую силу):* Ну, знаете! (Свистит.)

*Сын:* Мама, оставь, пожалуйста!

На экране установленного в автобусе телемонитора появляется лицо молоденькой дикторши с лунообразным лицом.

*Голос дикторши ТВ:* Желаем всем нашим милым телезрителям счастливого Рождества и напоминаем, что ровно в 16 часов 30 минут мы начнем трансляцию специального выпуска передачи «И вот перед вами».

## ДВОР ЗДАНИЯ КТЦ. НАТУРА. ДЕНЬ

Здание КТЦ являет собой веерообразную конструкцию современного силуэта из стекла и металла.

Большой автобус, а за ним и маленький въезжают во двор и останавливаются перед входом.

Внимание пассажиров автобуса привлекает вой сирен: это по территории КТЦ проносятся две полицейские машины.

Секретарша Лаурентина разговаривает с сидящей рядом с ней женщиной-фотографом.

*Лаурентина:* Они нас опередили! Ого, сколько их...

Из машин выскакивают карабинеры с автоматами наперевес и выстраиваются перед входом в телестудию. Из автобуса в сопровождении Лаурентины выходит толстяк инспектор.

*Инспектор:* Эй, бригадир! Так и испугать можно!

Из машины два карабинера выводят хорошо одетого молодого человека в наручниках. Это один из представителей «нового поколения» мафии.

*Капитан карабинеров (обращаясь к мафиозо на неаполитанском диалекте):* Ну ладно, во время передачи наручники я с тебя сниму. За тобой числится столько грехов, что, думаю, ты не станешь валять дурака. *(Пожимает руку офицеру в штатском — комиссару службы безопасности КТЦ.)* Привет! *(Намекая на мафиозо.)* Наш Катандзаро приготовил даже песенку! *(Смеется.)*

*Комиссар:* Привет!

*Инспектор:* Ну и ну. Только парочки танков не хватает!

Приехавшие наблюдают за этой сценой из окон автобуса.

*Двойник Гейбла:* А что им здесь нужно?!

*Женщина-фотограф:* Вот дура, не взяла с собой телеобъектива!

Джинджер и Фред в растерянности переглядываются.

*Фред:* Мне знакомо его лицо: видел фотографии в газетах. Это... как бишь его...

*Двойник Койака:* Это Катандзаро, мафиозо, из каморры<sup>1</sup>.

*Двойник Рейгана:* Он и есть.

*Фред:* ...Катандзаро!

<sup>1</sup> Неаполитанская мафия.

*Двойник Челентано:* Настоящий босс преступного мира.

*Аккомпаниатор (сидящий впереди Джинджер и Фреда):* Ну да! Он под домашним арестом, но уже приговорен к тридцати годам тюрьмы!

*Джинджер:* А зачем его привезли сюда? Он что, будет выступать по телевидению?

*«Королева» (на апулийском диалекте):* В своем роде он тоже «звезда».

*Фред:* Ну-ну!..

*Сотрудник телестудии (полуобернувшись к Джинджер):* Мы получили особое разрешение от министерства юстиции. Он тоже участвует в нашем представлении.

*Фред:* Вот это да!

Карлики высыпают из задней дверцы микроавтобуса и направляются к бригадиру карабинеров.

*1-й карлик:* Пизелло! Тебя тоже ожидает такой конец.

*2-й карлик:* Простите, бригадир, не можете ли вы сказать, кто был этот синьор в наручниках?

Бригадир карабинеров смеется.

*Карлица в оранжевом берете:* Вот видишь! Бригадир, мы тут поспорили!

*2-й карлик:* Наверно, это какая-нибудь важная птица! Скажите же, кто он?

*3-й карлик:* Да какое наше дело?!

Вереница гостей проходит в здание КТЦ через застекленную галерею, которая просматривается телекамерами внутреннего телевидения.

Джинджер и Фред тоже выходят из автобуса.

Джинджер с трудом тащит свой багаж: чемодан, шляпную коробку, несессер.

*Джинджер (Фреду):* Да помоги же мне! Возьми хоть эту, она полегче!

Фред берет из рук Джинджер шляпную коробку.

## ЗДАНИЕ КТЦ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

На экране монитора видно, как Джинджер и Фред входят в галерею.

Переодетый дожидается их в вестибюле.

*Переодетый (указывая на монитор):* Синьора Джинджер, я видела эти штуковины и там, и еще там! (*Демонстрирует висящую на шее картонную карточку.*) А это — пропуск!

Металлодетектор, вооруженная охрана, дежурные, тщательная проверка пропусков... Все это напоминает проходную современной тюрьмы строжайшего режима.

Бесцеремонная репортерша все-таки хочет сфотографировать мафиозо.

328 *Женщина-фотограф*: Капитан, можно я щелкну его разок вместе с карабинерами?

*Капитан*: Нет!

Одна из дежурных велит всем прибывшим положить свои личные вещи на движущуюся ленту металлодетектора.

*Джинджер*, *Фред* и *двойник Челентано* вешают себе на шею картонные пропуска — удостоверения личности.

*1-я дежурная*: Поставьте сумки на ленту и пройдите сюда. Спасибо.

*Двойник Челентано*: Теперь все мы взяты на заметку.

*Джинджер*: Что поделаешь!

*Фред* (не спуская глаз с сопровождаемого карабинерами *мафиозо*, обращается к *Джинджер*): I like this bambocc. Very intelligent<sup>1</sup>.

*Джинджер*: Что-что? О ком ты?

*Фред* (присвистнув): Да об этом muchacho<sup>2</sup>!

Представитель телестудии курит сигарету и разговаривает с одним из швейцаров.

*Комиссар службы внутренней безопасности* расчищает путь перед карабинерами.

*Представитель ТВ (швейцару)*: Ты отпустил себе усы?

*Комиссар службы безопасности ТВ*: Следуйте за мной! Мы пройдем не здесь.

*Двойник Челентано (Переодетому)*: И тогда Адриано посмотрел на меня и сказал: «Ого! А может, ты еще и поешь лучше меня?»

Все прибывшие проходят через турникет металлодетектора.

*Голос охранника*: Синьорина, положите сумочку на ленту!

*Двойник Гейбла*: У меня нет оружия, нет, понимаете? Я все оставил дома. Эй!..

*Капитан карабинеров* разговаривает с комиссаром службы безопасности ТВ.

*Мафиозо (комиссару)*: Дотт6, не угостите сигаретой?

*Капитан* (передавая ему сигарету, предложенную комиссаром): А я уже давно не курю! Бросил!

*Мафиозо*: Спасибо!

По телевизору крутят рекламный ролик.

Реклама макаронных изделий «Сколаманджи»

*Две женщины (поют)*: От макарон «Сколаманджи» ты не растолстеешь!..

*Два повара*: Ешьте макаронные изделия «Сколаманджи» кавалера Ломбардони, и жизнь снова вам улыбнется!

<sup>1</sup> Этот парень мне нравится. Очень даже не дурак (смесь итал. с англ.).

<sup>2</sup> Парень (исп.).

*Джинджер (наблюдает за мафиозо, потом возбужденно Фреду):* Какой красивый парень, прямо артист. Ты слышал? Наркотики, ограбления поездов, похищение людей... Опасный преступник. И такой еще молодой!

*Фред (вызывающим тоном):* Готов снять перед ним шляпу!

*Джинджер:* Кто знает, сколько людей убито по его приказу!

*Фред:* Низкий ему поклон! Да тебе, моя милая, с твоей кукольной головкой, забитой буржуазными бреднями, тебе, бездумно эксплуатирующей других ради того, чтобы загрести побольше денегат...

*Джинджер:* Что за ерунду ты порешь?

*Фред:* One moment!<sup>1</sup> Этот молодой человек не позволяет себя эксплуатировать, он бунтует, и я на его стороне, потому что он тоже ведет священную борьбу против злоупотреблений, творящихся в нашем обществе. Все. И не будем больше говорить об этом!

*Джинджер:* Да ты просто старый маразматик! По-моему, у тебя климакс! Это я-то принадлежу к обществу эксплуататоров?

*Фред:* Ну да! А что, разве у тебя нет своего предприятия с рабочими и служащими, которые трудятся на тебя?

*Джинджер:* Да ты что?! Я не присаживаюсь с шести утра и до полуночи, чтобы не дать развалиться своему крошечному делу, в котором занято полтора человека... И это, по-твоему, означает, что я использую рабский труд?

*Фред (ставя на ленту металлодетектора свои вещи и шляпную коробку Джинджер):* Амелия! Против этого мы должны бунтовать, ты поняла? И я — на стороне бунтующих. Мы — мы должны бунтовать против всего этого! У меня внутри все так и кипит, понятно тебе? Перед лицом несправедливости кровь во мне закипает! Закипает!

*Джинджер:* Ну и кипи себе на здоровье!

*Фред* что-то бормочет.

*Джинджер* с трудом взгромождает свой тяжелый чемодан на движущуюся ленту.

Один из служащих ТВ, опершись о телевизор внутренней сети, наблюдает за этой сценой.

*1-я дежурная (указывая Фреду на турникет металлодетектора):* Пожалуйста, проходите сюда!

*Фред:* С удовольствием!

Когда Фред проходит через турникет детектора, раздается сигнал тревоги.

На лице Джинджер написан страх.

Дежурная подзывает одну из своих коллег.

*1-я дежурная:* Лилиана! Лилиана!

*2-я дежурная:* Синьор! Синьор, подойдите, пожалуйста, сюда! Будьте любезны, прошу вас, подойдите ко мне!

*Фред:* Не станете же вы меня обыскивать?

<sup>1</sup> Минуточку! (англ.)

2-я дежурная: Но я обязана это сделать.

Фред: Не смейте ко мне прикасаться!

2-я дежурная (призывая на помощь одного из полицейских):

Анджело!

Полицейский: Стойте спокойно!

Фред: Нет, нет, обыскивать себя я не дам!

Фред упирается. Джинджер не на шутку обеспокоена. В это время к ним подходит комиссар службы безопасности КТЦ.

Офицер: В чем дело?

Фред: Я не хочу, чтобы ко мне прикасались!

Офицер: Но вы же слышали сигнал детектора. Значит, у вас наверняка что-то есть. Обыщи его.

Полицейский: Повернитесь! Повернитесь! Еще!

Двойники Марлен Дитрих и Бетт Дэвис с интересом наблюдают за этой сценой.

Полицейский обыскивает Фреда и извлекает из его кармана... подкову.

Джинджер, вознося хвалу господу, поднимает глаза к небу.

Полицейский: Что это у вас тут? Это что такое?.. Подкова! (Смеется.) Вы всегда таскаете ее с собой?

Все присутствующие смеются.

Офицер: Оказывается, вы суеверны! (Смеется.)

Капитан ухмыляется.

Фред: Да, суеверен! Ну и что? Вас это устраивает? Все довольны?

Полицейский: Держите!

Фред, забрав подкову и свои вещи, уходит.

Джинджер молча смотрит ему вслед. Потом поворачивается к металлодетектору, чтобы взять чемодан.

Толстяк инспектор беседует с секретаршами.

Фред подходит к нему, намереваясь о чем-то спросить.

Инспектор (на неаполитанском диалекте, за кадром): Найдете вы мне наконец чреовещателя или нет?

Патти: Да я каждый день ему звоню!

Фред: Где здесь у вас бар?

Патти: Пожалуйста, вон там.

Двойник Дэвис (двойнику Дитрих): До чего жгучие капли! Ты мне что дала?

Фред: Thank you!<sup>1</sup> (Насвистывая, направляется в сторону бара.)

Инспектор продолжает прерванный разговор с секретаршами.

Инспектор: Но у меня здесь записано два номера. В Риме что, телефона еще не изобрели?

<sup>1</sup> Спасибо! (англ.)

*Лаурентина:* Да, но мы все время попадаем в какую-то аптеку, а приятель, у которого он жил раньше, уехал в Кению. Я-то здесь при чем?!

*Патти:* Оба номера — неверные. Я пыталась даже связаться с его матерью. Без толку!

*Инспектор:* Ох уж этот чревовещатель!

Капитан подходит к мафиозо и о чем-то говорит ему.

*Мафиозо (пытается оправдать Фреда в глазах карабинера):* Станешь суеверным!

*Капитан:* Эй, Катандзаро! Что ты собираешься сказать по телевидению?

*Мафиозо:* Правду! Что меня оклеветали!

*Капитан:* Ну как же!

*Инспектор (секретарше):* Этого убрать! Президент его терпеть не может!

*Патти:* Но с ним ведь уже контракт подписан.

*Инспектор (комиссару, идущему впереди мафиозо, от которого ни на шаг не отступают карабинеры):* Дотторе, все приготовлено на третьем этаже. За полчаса до начала я сам за вами приду.

Джинджер, волоча свой чемодан, направляется в сторону бара.

«Дэвис» (проводяя глазами мафиозо и его охрану, обращается к «Дитрих»): Интересно, это настоящий арестованный или актер?

## БАР ТВ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В просторном и неуютном помещении бара толпится народ. Особенно тесно у длинной стойки самообслуживания и у столов. По залу деловито снуют журналисты, операторы, телемеханики, актеры, дикторши, танцовщики. На фоне сплошного гула выделяются отдельные восклицания, оклики, треск фотовспышек.

В воздухе клубится сигаретный дым, отчего все словно плывет в тумане.

За одним из столиков молоденькая девушка — двойник Лайзы Минелли — разговаривает с актером, имитирующим голоса животных.

«Минелли»: А как он лает, когда влюблен?

*Имитатор:* Влюбленный, он делает так! (*Лает.*)

К столу, неся поднос с завтраком, подходит красивая девушка по имени Ксения. На ней розовое платье в белый горошек.

*Ксения:* Я тоже хочу экземпляр книги с автографом. Где это? Где я могу ее взять?

Молодой радиореporter, сидя за одним из столиков, пытается записать на магнитофон какую-нибудь сенсационную историю. К нему подсаживается уже знакомый нам журналист. Поставив на стол поднос, он издает губами неприличный звук.

*Радиореporter:* Дорогие радиослушатели, я веду передачу из переполненного бара КТЦ, чтобы, как водится, заранее сообщить вам какую-нибудь забавную или пикантную подробность, связанную с сегодняшним выпуском передачи «И вот перед вами»... В этом выпуске примут участие: инженер Армандо Битосси, побивший рекорд как по продолжительности пребывания в руках у похитителей, так и по размеру заплаченного им выкупа. Вся эта история обошлась ему в одиннадцать миллиардов лир плюс (между четвертым и пятым взносами) отрезанный мизинец левой руки, который бандиты отправили по почте его красавице жене...

Выкупленный у похитителей Битосси вместе с семьей и со своим адвокатом сидит за соседним столом. Адвоката раздражает присутствие репортера, который все пытается сфотографировать обтянутую черной кожаной перчаткой руку без мизинца.

*Адвокат:* Хватит, вы уже фотографировали ее миллион раз. Нет, нет, перчатку он не снимет!

*Фотограф (за кадром, сыну инженера):* А теперь посмотри на папочкин пальчик! Умница!

*Адвокат:* Я сказал: хватит! Как вам не стыдно!

Рядом с радиореporterом группа журналистов окружила женщину лет тридцати пяти. Это Сельма Паренти, на долю которой выпала совершенно неземная любовь. С журналистами она разговаривает, напустив на себя романтический, загадочный вид.

*Радиореporter:* А вот рядом со мной синьора Сельма Паренти, которая оставила мужа и детей, так как влюбилась в инопланетянина.

*Сельма Паренти (отвечая пожилому журналисту):* К сожалению, об этом распространяться я не могу!..

*Пожилый журналист:* Может, скажете хоть, с какой он планеты?

*Сельма Паренти:* А вот это пожалуйста: он прилетел с Сириуса.

*Пожилый журналист:* С Сириуса?

*Другой журналист (спиной к камере):* Но где же происходят ваши свидания? Вы говорили, что встречаетесь с ним каждую неделю...

*Сельма Паренти:* Ну уж, извините, это наше личное дело!

*Красивая журналистка:* Но чем же он отличается от людей? Я хочу сказать — от наших... обычных мужчин?

*Сельма Паренти:* Сами понимаете...

*Красивая журналистка:* А-а-а!

*Пожилый журналист:* О, понятно! Это, конечно, главное. (Смеется.)



На экране одного из мониторов, установленных в зале, запись интервью с какой-то певицей.

В бар со всеми своими вещами входит Джинджер и обращается к какой-то молоденькой девушке.

*Джинджер:* Простите, нам где надо ждать, здесь?

*Девушка:* Да, это бар самообслуживания.

*Джинджер:* Но мне совсем не хочется есть...

Девушка задерживается перед кассой, чтобы заказать себе завтрак. За ней чередой проходят самые разные участники передачи.

*Девушка (кассише):* Бифштекс, салат, стакан минеральной.

*Блондинка:* Сыр, гамбургер, стакан минеральной.

*Толстяк:* Амилькаре! Ты взял и на мою долю?

*Амилькаре:* Да, взял.

*Толстяк:* Макароны?

*Амилькаре:* Макарон сегодня нет.

*Толстяк (кассише):* А почему нет макарон?!

Джинджер озирается по сторонам, ища Фреда. Но тут ее внимание привлекает телевикторина, которую показывают по одному из мониторов.

В глубине зала за столиком сидит Фред.

Увидев Джинджер, он, приподнявшись, окликает ее.

*Фред:* Амелия! Амелия! Я здесь. Захвати, пожалуйста, чашку кофе с молоком. Только без пены. Без пены.

*Джинджер (Фреду):* Ладно. Я поняла!

Сельма Паренти все еще разговаривает с журналистами.

*Пожилый журналист (Сельме):* Но как же вы понимаете друг друга?

*Сельма Паренти:* К сожалению, этого я никак не могу вам сказать!

*Красивая журналистка (Джинджер):* Ага! Вы та самая синьора с собакой?

*Джинджер:* С какой, простите, собакой?

*Красивая журналистка:* Которая не перестает выть с того самого дня, как умер Папа...

*Джинджер:* Нет, нет!

*Красивая журналистка:* Вы просто не хотите мне ответить!..

*Журналист (поднимается и весело, напористо говорит красивой журналистке):* Барбара! Дай я тебя укушу за попу! Ну дай!

Красивая журналистка хихикает.

Фра Джероламо, больше известный как монашек-чудотворец, сидит за одним столом с парапсихологом и с фра Соле.

Этот последний благословляет какую-то юную балерину. Позади них виднеется гора рождественских кексов фирмы «Баббоне».

334      Рядом с монашком — телевизор: транслируется конкурс исполнительниц танца живота.

*Фра Соле (балерине):* Теперь иди, дочь моя! Иди! Что тебе еще от меня нужно, кроме моего благословения? Иди себе с миром.

Балерина, пятясь, уходит, не отрывая взгляда от монаха, прощально машущего ей руками.

Джинджер заинтригована и подходит к растроганной до слез балерине.

*Джинджер:* Синьорина... это ведь фра Джероламо из Триенто, правда?

*Балерина:* Да. Он спас мою мать, которая была уже при смерти. Я принесла ему мамину фотографию; он только прикоснулся рукой к снимку, и мама, оставшаяся дома, сразу выздоровела!

В разговор вмешивается двойник Клаудио Виллы.

*«Клаудио Вилла»:* В его деревне многие говорят, что, когда фра Джероламо молится перед алтарем, он иногда вдруг воспаряет над землей и касается рукой распятия, висящего высоко-высоко, под самым сводом!

*Бармен (шутя, поет):* «Воларе-е!»<sup>1</sup> Кофе готов!

*Двойник Виллы:* А тот человек, что сидит рядом с ним, ученый. Да-да! Парапсихолог.

Парапсихолог подходит к стойке самообслуживания и выбирает для монашка карамельку.

*2-й бармен (протягивая вазочку с конфетами парапсихологу):* Вот самые лучшие.

*Парапсихолог (показывая конфетку монаху):* Такие подойдут?

*Фра Джероламо:* Да нет же! Мне в розовой бумажке!

*Джинджер (подходя поближе к парапсихологу):* Простите, пожалуйста, но я так удивлена... как-то не верится... Неужели этот монах действительно летает?

*Парапсихолог:* Ну что ж, это бывает! Такое явление называется левитацией. Случай, конечно, редкий в нашем западном мире.

*Джинджер:* И вы видели собственными глазами?

Наконец парапсихолог отыскал карамельку в розовой обертке.

*Парапсихолог (Джинджер):* Нет! (Монаху.) Вот она!

*Фра Джероламо:* Молодец! Именно такую я и хотел. Давай сюда!

На экране огромного монитора, укрепленного на стене, вдруг появляется лицо дикторши.

<sup>1</sup> «Воларе!» («Летать!») — так называлась популярная в 60-е годы песня Доменико Модуньо.

Все присутствующие, словно под воздействием гипноза, 335 поворачивают голову к экрану.

*Дикторша ТВ:* Дорогие телезрители, поздравляем вас с Рождеством. Сегодняшний выпуск телепередачи «И вот перед вами», которую мы начнем через три часа, не только познакомит вас с рядом необыкновенных личностей... Помимо самых современных инструментальных ансамблей у нас выступит также оркестр гуру...

Джинджер с чашкой кофе в руках слушает вместе с остальными объявление дикторши, а потом поворачивается к подошедшей к ней танцовщице.

*Танцовщица (указывая на дикторшу):* Вот счастье человеку привалило! Стала подружкой генерального директора и сразу сделала карьеру!

Дикторша продолжает перечислять участников передачи. Теперь на экране монитора появляются семь дряхлых стариков.

*Дикторша ТВ:* Впервые у нас выступит маленький ансамбль, состоящий из семи самых старых вольнщиков Италии. Сейчас вы видите момент их прибытия на нашу студию. Если сложить вместе прожитые ими годы, получится шестьсот двадцать лет. Так что у нас есть все основания назвать их ансамблем столетних. Сразу же после них выступит... бывший дон... *(Смущенно смеется.)* Не знаю, можно ли его величать бывшим доном, наверное, все-таки можно, потому что речь идет о священнослужителе, который сложил с себя сан, чтобы воплотить в жизнь свою мечту и вступить в брак с женщиной, с которой он познакомился два года тому назад...

Эти слова производят особое впечатление на сидящего за столом мужчину лет сорока. Он смущенно опускает голову и улыбается.

*Бывший священник (невесте):* Но я вовсе не бывший дон, как был доном, так и остался! Что она такое говорит?! *(Смеется, обмениваясь нежным взглядом с сидящей рядом невестой.)*

*Дикторша ТВ:* Затем следует интервью с человеком, которого обожают все красивые, мечтающие стать еще красивее. Знаменитый профессор Ральф Нойбург, маг пластической хирургии...

Джинджер и танцовщица как раз поравнялись со столиком, за которым сидит немецкий хирург в компании фотографа, пациента и пациентки.

*Хирург (по-немецки):* Была у меня пациентка, муж и любовник которой требовали, чтобы она поражала их новизной. И вот бедняжка каждые полгода обращалась ко мне: то ей нужно было уменьшить грудь, то, наоборот, увеличить — любовнику нравились пышногрудые женщины; то ей нужен был французский

336 нос, то нос с горбинкой... В конце концов нашелся третий мужчина, которому было все равно, как она выглядит.

*Джинджер (заинтересованно):* Что он говорит?

*Танцовщица (Джинджер):* Мне с моим немецким не разобрать...

*Голос дикторши ТВ:* ...до пятидесяти операций в день. У нас в студии два его пациента: синьорина Эрнеста Премоли из Местре и горный инженер Жан Пьер Бортийон из Лиона.

Эрнеста Премоли поворачивается к Джинджер. Лицо ее невыразительно и неподвижно, как у мумии.

*Пациентка (обращаясь к Джинджер):* Операция проводилась поэтапно на протяжении четырех месяцев, каждый этап—восемь часов, но посмотрите, как я изменилась... Стоило помучиться!

*Джинджер:* По восемь часов?!

*Пациент (с еще забинтованным лицом):* Я сниму повязку во время передачи, и когда вы узнаете, сколько мне лет, вы действительно поразитесь чуду, сотворенному этим господином. (Смеется.)

В другом углу зала к столику, за которым сидит автор последнего бестселлера, подходит красивая девушка по имени Эсмеральда.

*Эсмеральда:* Простите, маэстро, меня зовут Эсмеральда, не можете ли вы дать мне свой автограф и написать несколько слов?

Неподалеку от писателя мы видим Фреда, который беседует с выкупленным у бандитов предпринимателем.

*Фред:* А знаете, меня ведь тоже однажды держали в качестве заложника!

*Предприниматель:* Да что вы говорите?

*Фред:* Правда, пальца мне не отрезали...

*Предприниматель:* Да что вы говорите?

*Джинджер (подходя к Фреду и прерывая их разговор):* Вот твой кофе!

*Фред:* Но я же просил тебя—без пены!

*Джинджер:* А мне дали с пеной! Можешь ее снять!

Фред возобновляет разговор с предпринимателем.

Джинджер ставит чашку на стол, снимает пальто, садится и недоверчиво слушает Фреда.

*Предприниматель:* Как же это произошло?

*Фред:* Наш импресарио не оплатил счет в гостинице, и вот... нас не выпускали из номера десять дней. К счастью, она готовила. Помнишь, Амелия?

Предприниматель смеется.

*Радиореporter (подходит к предпринимателю, чтобы задать ему несколько вопросов):* Коммендаторе, почему, когда вас

отпустили, вы не бросились сразу же звонить жене, не обратились ни к кому за помощью?

*Предприниматель:* Понимаете, я брел всю ночь через поля, потом увидел большую сыроварню, телефона там, конечно, не было. Я смертельно устал и уснул прямо на соломе. Меня не будили трое суток.

*Джинджер (отнимая у Фреда стакан с виски):* Зачем ты вечно придумываешь всякие глупости?

*Фред:* А что?

*Джинджер:* Ты делом-то занялся? Поговорил с кем-нибудь? Где наша уборная? Мне еще платье нужно погладить! А как с осветителем? У них тут найдется световая пушка? Нужно, чтобы луч света выхватывал нас из темноты, а то никто не увидит, как мы изображаем тревогу, сомнения.

Фред неловок и смешон, но всячески старается показать, что он вполне спокоен и уверен в себе. Двумя пальцами правой руки он воспроизводит фигуры танца на ладони левой.

*Фред:* Я помню все: one, two, three, four, five, six, seven, eight; one, two, three, four, five, six, seven...<sup>1</sup>

*Красивая журналистка:* Вы супруги?

*Фред:* Кто?

*Джинджер:* Мы? Нет.

*Красивая журналистка:* Я Барбара из передачи «Телефлеш».

*Джинджер:* А!

*Барбара:* Можно задать несколько вопросов Джинджер и Фреду?

*Фред:* Задавайте!

*Барбара:* Ваш творческий союз распался в тридцать девятом—сороковом годах. Чем же вы занимаетесь теперь? Что будете танцевать сегодня вечером? Как вы относитесь к современным танцам? Почему согласились принять участие в этой передаче? И почему выбрали именно «тип-тап»?

*Джинджер:* А!.. Ну... В общем...

Наша пара, то и дело пытавшаяся перебить журналистку, получает наконец возможность высказаться.

*Фред:* Ну да!.. Гм... Ага... Почему нас... Ага, вот вы задали сейчас интересный вопрос. Пора, давно пора серьезно поговорить о «тип-тапе»...

*Джинджер:* Верно. Молодец!

*Фред:* Видите ли... «тип-тап»... это ведь не просто танец, это нечто большее... да, большее... большее...

*Джинджер (пытаясь его приободрить):* Да ладно, неужели ты не можешь объяснить понятнее? Видите ли, синьорина, я тоже считаю, что «тип-тап»... это нечто... нечто большее. Ясно?

*Фред:* Вот именно. Нечто большее! Да! (*Журналистке.*) Понятно?

<sup>1</sup> Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь; раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь... (англ.)

338 *Красивая журналистка (ничего не понимая):* В каком смысле?

*Фред:* Когда «тип-тап» появился на свет, это был вовсе не танец!

*Джинджер:* Не танец? А что же?

*Фред:* Это была азбука морзе рабов-негров. Своего рода беспроводный телеграф.

*Джинджер (недоверчиво, вполголоса):* Опять вранье?

*Фред (не слушая ее):* На хлопковых плантациях... негры-невольники не могли переговариваться друг с другом. Если бы они заговорили во время работы, надсмотрщик шкуру бы с них спустил хлыстом. Да, шкуру...

*Джинджер:* А-а!

*Фред:* И что же делает черный невольник? Передает своему товарищу по несчастью вот так *(ритмично шлепает себя по ляжкам)*: «Внимание... надсмотрщик... У меня есть нож...» И они приканчивают его. Или так: «Я тебя люблю...», «И я тоже...».

*Красивая журналистка:* Как интересно! Язык любви и смерти! Тип-тап, тип-тап.

*Фред:* Вот так!

*Джинджер (на которую слова Фреда произвели сильное впечатление):* Но тебе... Кто тебе все это рассказал?

*Фред:* Я сам всегда знал! Даже книгу хотел написать.

*Джинджер (вскочив с места, взволнованно и сердито):* Пятнадцать лет мы исполняли с тобой «тип-тап», и ты никогда мне ничего такого не рассказывал! Пиппо, послушай! У меня даже мурашки по коже побежали. Вот, посмотри!

*Красивая журналистка:* Ох уж эти мужья!

*Джинджер (сразу же ставя точку над «i»):* Он мне не муж!

*Красивая журналистка:* Да что вы говорите!

*Джинджер:* Нет!

*Красивая журналистка:* Большое спасибо за интервью, оно было очень интересным.

*Джинджер:* Еще бы!

Фред вновь берет свой стакан с виски. Крутнувшись на вертящемся стуле, он отворачивается от Джинджер и начинает разглядывать людей, сидящих за соседним столом. Там радиорепортер интервьюирует какого-то издателя.

*Радиорепортер:* Роман вышел три месяца назад. Почему же телевидение представляет его читателям только сегодня?

*Издатель:* Обычные трудности технического порядка.

*Радиорепортер:* Понятно!

За столом, кроме издателя и писателя, сидят еще несколько журналисток.

Писатель дает автограф девушке в вязаной шапочке, протянувшей ему книгу.

*Девушка в шапочке:* Спасибо! Сегодня же прочитаю. *(Смеется.)*

*Писатель:* Мысль, что мою книгу читают лежа в постели, мне очень приятна... К вашим услугам!

*Радиореporter (издателю):* Это правда, что у вас были серьезные трудности с вашей книгой?

*Издатель:* Ну, этого я бы не сказал...

*Радиореporter:* Понятно! Послушайте, тогда расскажите хотя бы об отношениях между автором и крупным деятелем из известной вам влиятельной партии...

Журналистка Патриция смеется.

*Писатель (отвечая радиореporterу):* Все — совершенная правда. Эту передачу как раз и приурочили к его выступлению. Но считайте, что я вам ничего не говорил. А как, скажите, зовут это чудо?

*Ксения:* Ксения.

*Издатель (отвечая радиореporterу):* ...фантаполитика.

Две журналистки — Камилла и Сьюзен — разговаривают о своем.

*Сьюзен (с иностранным акцентом):* Камилла! Какие у тебя сиськи большие!

*Камилла:* Какие уж есть!

*Ксения (тоже протягивает книгу писателю, чтобы он дал ей свой автограф, а потом читает вслух надпись, сделанную автором):* «Ксени с восторгом». Спасибо! Только я не понимаю, что там еще...

*Писатель:* Это чтоб ты меня дольше помнила!

*Издатель:* Найдется ли на свете хоть один талантливый писатель, который не скомпрометировал бы себя неудачным автографом?

*Журналистка Патриция (болтая с Камиллой):* Ну чего тебе надо? Ты опять помирилась со своим скупердяем?

*Ксения:* А что это за цифры?

*Писатель:* Номер моего телефона.

*Ксения:* Ну-ну!

*Журналистка Патриция (Камилле):* Могла бы нам сказать!

Журналистка Камилла за кадром смеется.

Джинджер продолжает беседовать с красивой журналисткой. Писатель обращается к Фреду, протягивая ему экземпляр своей книги.

*Джинджер:* Ну конечно, от ностальгии никуда не денешься!

*Писатель (Фреду):* Вам тоже?

*Фред:* Нет, спасибо, маэстро, я ее уже читал.

*Писатель:* Bravo!

*Фред:* Прекрасная книга, современная, актуальная... Жаль только, что финал несколько...

*Писатель:* Финал разочаровал вас?

*Красивая журналистка (Джинджер):* Вы немного волнуетесь?

*Джинджер:* Еще бы!

Она с интересом прислушивается к разговору писателя с Фредом, который высказывает свои суждения о художественных достоинствах и недостатках его книги.

*Фред:* Ну... Не знаю... Простите... Начинается все вот на таком высоком уровне. Правда ведь? А потом, во второй части... все снижается— вот так! *(Делает жест рукой.)*

*Писатель:* Неужели так?

*Фред:* Ну, не будем, конечно, преувеличивать. Скажем— вот так...

*Писатель:* А как, на ваш взгляд, ее следовало закончить?

*Фред:* О, для меня это слишком большая честь... Не знаю, право. Ну, вот, например, история у вас завершается на реке, не так ли?

*Писатель:* А вы не любите рек?

*Фред:* Нет, что вы, наоборот, реки я обожаю.

*Писатель:* Так в чем же дело? Не понимаю...

*Фред:* В общем, река— это символ жизни, так? В книге река у вас... тоже символична, да? Может, я ошибаюсь?

Лицо Джинджер выражает удовлетворение, она явно гордится эрудицией своего друга.

Журналистки тоже проявляют повышенный интерес к словам Фреда.

*Журналистка Камилла:* Ну как же. Конечно, символична!

*Журналистка Сьюзен:* Yes!

*Голос журналистки Патриции:* Браво!

*Фред:* Так вот, здесь, по-моему, следовало бы пойти на большее, быть посмелее, что ли!

*Издатель (Фреду):* Вот оно что! Вы писатель? Признавайтесь! *(Смеется.)*

*Журналистка Патриция:* Да это совершенно ясно. Вы же видели, как глубоко он проанализировал вашу книгу! Различные планы, уровни, то повыше, то пониже... Конечно, он писатель!

*Фред:* Вы мне льстите. Я не заслуживаю столь высокой оценки!

*Писатель:* У меня лично нет никаких сомнений. Я сразу понял, что этот синьор не просто серьезный читатель! Ваши рассуждения весьма интересны. Я даже сделал для себя кое-какие заметки. Может, подскажите мне другой финал? *(Спиной к камере.)* Или хотя бы посоветуете, что здесь можно сделать? Во втором издании...

*Фред (посмеиваясь):* Вообще-то...

*Издатель:* Давайте пока не будем говорить о переизданиях!

*Писатель:* Но почему бы все-таки не учесть?..

*Журналистка Камилла:* А что пишете вы? Расскажите!

*Фред:* Да нет, нет. Какой из меня писатель! Побойтесь бога! Когда на меня находит стих, я набрасываю для себя всякие, как говорится, пустяки... Рифмованные афоризмы...

Джинджер знаками показывает Фреду, что им пора идти.



*Журналистка Камилла:* Ну... рифма... Это ведь уже пройденный этап!

*Журналистка Сьюзен смеется.*

*Фред:* Да, рифма—старушка, но она помогает читателю, лучше запоминается.

*Издатель:* Как же, как же! Прочтите нам что-нибудь свое. Смелее!

*Фред:* Нет... Видите ли...

*Писатель:* Да, да. Как правило, это бывают самые удачные вещи, потому что они спонтанны!

*Фред:* Понимаете... Я пытаюсь схватить какие-то отзвуки, оттенки чувств... связей... например, между телом женщины и желанием, которое оно пробуждает в мужчине.

*Писатель:* А-а-а!

*Издатель:* А-а-а! Зрительная связь... *(Смеется.)*

*Фред:* Ну, видите ли, импровизация все-таки не самый легкий путь... Вы не находите? Один профессор сказал мне, что мои афоризмы напоминают ему... этого, как его... Марциала!

*Писатель:* Черт возьми!

*Журналистка Патриция:* Марциала...

*Журналистка Камилла:* Ого! Ничего себе! *(Смеется.)*

*Журналистка Сьюзен смеется.*

*Издатель:* Ну доставьте же нам удовольствие!

*Фред:* Ладно. Только это уже начинает смахивать на экзамен. Боюсь, дорогие господа, вас разочаровать, ведь, повторяю, делаю я это просто ради забавы и...

*Джинджер:* Пиппо!

*Фред:* Да?

*Джинджер:* Пиппо, ты не находишь, что нам пора идти? Время ведь не ждет, сам понимаешь. Нам еще на...

*Фред:* Амелия, ты же видишь: я разговариваю с писателями. Ну что ты будешь с ней делать. Простите. Хотя, в общем-то, она права: нам еще надо порепетировать «тип-тап». Минуточку терпения, Амелия. Я тут должен вкратце кое-что объяснить. Вы видели сегодня трупшу карликов?

*Издатель выдергивает пальцами волосок у себя из ноздри.*

*Писатель (ухмыляясь):* «Тип-тап». Ну и ну!

*Издатель:* Видели. Такие забавные...

*Фред:* Так вот, у меня как-то сам собой получился стишок!

*Журналистка Камилла:* О, это любопытно!

*Журналистка Сьюзен:* Карлики!

*Фред:* Ну, в общем... Не угодно ли послушать?

*Джинджер (начиная раздражаться):* Пиппо... Что же ты!..

*Красивая журналистка (Джинджер):* Он и вам что-нибудь посвятил? Читал ли он вам свои...

*Фред (вытаскивая из кармана потрепанную записную книжку):* Ну как же, как же... А, вот оно!

*Джинджер (со смешком):* Да-да, некоторые из них я знаю.

- 342 Но не мне о них судить... Говоря по чести...  
*Красивая журналистка:* Я вас понимаю. Меня тоже порой поэзия раздражает.  
*Фред:* «Милая лилипуточка, с моей штучкой плохи шуточки!»  
 Все три журналистки и писатель хохочут.  
*Издатель:* Да это Марциал! Настоящий Марциал! Могу поручиться!  
*Журналистка Камилла (смеясь):* И еще здесь есть что-то от Горация!  
 Журналистка Сьюзен смеется.  
*Издатель:* Нет-нет, Марциал! (*Спиной к камере.*) Несомненно!  
*Фред:* Тут я подразумеваю...  
*Писатель:* Да ясно, ясно! (*Смеясь.*) А мне знаете кого это напоминает? Джованни Пасколи!<sup>1</sup>  
 Издатель смеется.  
*Джинджер (схватив Фреда за руку):* Пойдем мы, наконец?  
 В этот момент распахивается дверь служебного входа, и в зал вбегает, сопровождаемый своими секретаршами — Лаурентиной и Патти, — толстяк инспектор.  
*Инспектор:* Лаурентина, стань посреди зала и созови всех двойников. Патти, проснись! И чем ты только ночью занимаешься?  
*Патти:* Ищу для тебя чревовещателя!  
*Инспектор:* Проводи гостей в примерную!  
*Лаурентина:* Пора идти гримироваться! Всех двойников прошу подойти сюда: Челентано, Дэвис, Дитрих, Пий XII, Лайза Минелли, Гарибальди, Тарзан, Фанфани! Следуйте за мной!  
 Двойники поднимаются из-за столов.  
*Фред (подхватив свой сверток и уходя вместе с Джинджер, прощается с группой интеллектуалов):* Всем дружеский привет!  
*Предприниматель:* Если это необходимо... Только неужели и меня станут гримировать! Ну, знаете ли!  
*Джинджер:* Подумать только! Строишь из себя умника и не замечаешь, что над тобой все смеются!  
*Фред:* При чем тут Джованни Пасколи? Не понимаю...  
*Джинджер:* А при чем здесь ты?  
 Вдруг Джинджер и Фред сталкиваются с невысокого роста человека лет пятидесяти. Это их старый друг Тотó. Сколько же лет они не виделись! Тем больше их радость и волнение.  
*Тото:* Не может быть!  
*Джинджер:* Ах!  
*Фред:* Амелия, кого я вижу!

<sup>1</sup> Пасколи, Джованни (1885—1912)—итальянский поэт, стихи которого отмечены печатью грусти и пессимизма.

Тото обнимает Джинджер.

*Джинджер:* Тото! Тото!

*Тото:* Амелия, сколько лет, сколько зим!

*Джинджер:* Наш дорогой Тото!

*Тото (Фреду):* Память стала ни к черту, хожу под себя, ем вставными зубами, не курю, не пью, не свищу... anyway... ready!<sup>1</sup>

*Фред:* Yes!

Фред бросает на пол свой сверток и вместе с Тото импровизирует несколько па танца.

*Тото:* One, two, па-па-ра-па-па, опля!

Оба падают.

Присутствующие помогают им подняться.

*Джинджер:* Пиппо! Ох, да помогите же им!

*Инспектор (помощнику режиссера, напоминая об исключении из программы какого-то номера):* Ничего не поделаешь. Это приказ! (Поворачиваясь к нашей группе.) Что еще за детские выходки?!

*Оператор:* Да вы себе все кости переломаете! Ну-ка, давай я тебя подниму! Вам что здесь — цирк? Ну как? Все цело?

*Тото:* Нет, не все!

*Джинджер:* Ты не ушибся?

*Фред (смеясь):* Да ничего, ничего!

*Джинджер:* Ты не врешь?

*Фред (поднимает с пола сверток и пальто):* Да ничего со мной не случится. (Обращаясь к Тото.) А как ты — не ушибся?

*Фред и Тото (напевая и пританцовывая, пятятся к двери и покидают бар, смеша публику старой студенческой песенкой):* «Ах, лепешечка-лепешка, не страшна с тобой зубрежка, горячишь ты нашу кровь... за румяную горбушку отдадим мы черту душу...»

Кто-то аплодирует.

*Девушка в цветастом платье:* Мне кажется, эту песенку я уже где-то слышала.

*Джинджер (обращаясь к толстяку инспектору):* Мне тоже идти?

*Инспектор:* Да-да, идите! В примерную.

*Джинджер:* Ага, спасибо!

С этими словами Джинджер тоже направляется к выходу, но сталкивается в дверях с группой культуристов, разговаривающих между собой и вызывающих у нее откровенное удивление.

*Один из культуристов:* Эй, слушай, со мной лучше не связываться: я сегодня целый день в спортзале выжимал вес. Мать честная, это же что-то страшное!

<sup>1</sup> В общем... готов! (англ.)

344 КОРИДОРЫ ТЕЛЕСТУДИИ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

В коридорах, куда выходят двери артистических, снуют множество народу: танцовщики, статисты, гости.

Человек, одетый и загримированный под вампира, разговаривает по телефону.

*«Вампир» (в трубку):* Ты приняла капли? Капли, говорю, приняла?.. Что значит «ну их»?..

*Уборщица (занимаясь своим делом, обращается к подружке):* На пьядца Ре де Рома можно купить вдвое дешевле!..

В глубине коридора на банкетке сидят трое мужчин в цилиндрах и плащах; словно по команде, они одновременно кладут ногу на ногу.

На другой банкетке лицом вниз лежит Фред, подставив спину молодой и крепкой массажистке.

*Массажистка:* Здесь больно?

*Фред:* Да что вы! Сплошное удовольствие!

*Массажистка:* А здесь?

*Фред:* Э, здесь несколько опасно, детка!

Поодаль Тото беседует с каким-то китайцем.

По коридору на чей-то зов бежит экзотического вида девушка. Остановившись, смотрит туда, откуда ее зовут.

*Мужской голос:* Дороти?

*Девушка экзотического вида:* Ну?

*Мужской голос:* Переоденешься ты, наконец?

Двое темнокожих парней (по-видимому, бутафоры) несут большой сундук.

*Один из парней:* Watch out you, guys!<sup>1</sup>

Джинджер совершенно очарована этим новым для нее миром. Сейчас мы видим ее в окружении группы культуристов.

*Джинджер (обращаясь к женщине-фотографу):* Синьорина, не можете ли вы сделать пару снимков и для меня?

*Фотограф:* Что ж, давайте сделаем!

*Джинджер (смеясь, культуристам):* Вы не откажетесь снаться со мной?

*1-й культурист:* Конечно, нет! *(Смеется.)*

*2-й культурист смеется.*

*Джинджер:* Спасибо! Это для моего внука: он хочет стать таким, как вы.

*Фотограф:* Тогда пусть он возьмет вас на руки!

*Джинджер:* На руки? А что? Пусть. Только осторожно, ой, прошу вас! Опля!

Один из культуристов подхватывает Джинджер на руки.

<sup>1</sup> Поберегись, ребята! *(англ.)*

*Фред (которого все еще массируют, наблюдает за Джинджер):* Вы посмотрите на эту пигалицу! Амелия! Тебе нравятся эти здоровенные болваны? Но они же только для мебели годятся!

*Джинджер:* Я хочу сфотографироваться. Для моего внука. Как Мей Уэст.

Тото подходит к Фреду, который нашел новую мишень для своих острот — массажистку.

*Тото:* Ну, как дела?

*Фред:* Тото, если эта девочка будет продолжать в том же духе, я за себя не ручаюсь. *(Смеется.)* Вот молодчина!

*Тото:* Да, но что будет с тобой потом!

*Оперная певица (в концертном платье, Фреду):* Вы не знаете, где здесь можно найти немного льда? У кого я могу спросить?

*Фред:* В баре. Прихватите кусок и на мою долю, у меня жар. *(Смеется.)*

*Массажистка (в заключение хлопнув Фреда по заду):* Да вы поздоровее меня будете! *(Уходит.)*

*Девушка в купальном костюме и с ластами (обращаясь к кому-то):* Адвокат говорит, что они обязаны подогреть воду!

Из динамика раздается голос, отдающий распоряжения гостям программы.

— Внимание, всех актеров и лиц, приглашенных для участия в передаче «И вот перед вами...», просим явиться в гримерную.

*Фред (сидит на скамье и обращается к своему члену, делая такой жест, словно хочет связать его и укутать):* Я тебя просто не выношу! Хватит с меня твоих штучек!

Стоя в уголке коридора, Джинджер и Тото наблюдают за Фредом.

*Тото:* Ты только посмотри на нашего Пиппо. Каким был, таким и остался! Как видно, встреча с тобой ему на пользу.

*Джинджер:* Ты думаешь?

*Тото:* Еще бы! Послушай, ведь я целых тридцать лет не видел вас вместе.

*Джинджер:* Ну да! Надо же!

*Тото:* Хоть он и хорохорится, а досталось ему порядочно. Бедняга... Для него это был удар!

*Джинджер (поправляя шляпку):* Какой удар, ты о чем?

*Тото:* Когда ты от него ушла... я только потом узнал, куда его упрятали. И если удавалось, ходил его навещать. А знаешь, в первый раз он меня не узнал.

Фред весело смеется.

*Джинджер:* Но куда? Почему? Что с ним случилось?

*Тото:* А разве ты...

346 *Фред (забавляясь с обезьянкой, которая хочет стащить с него ботинок):* Амелия! Амелия! Идите сюда, посмотрите! (Смеется.)

*Джинджер (Фреду):* Да, да! Сейчас! Сейчас идем!

*Тото:* А ты не знала?

*Джинджер:* Что я должна была знать?

*Тото:* А! Тогда ничего ему не говори.

*Фред (смеется):* Пого... Погоди ты... Ох... Погоди! Хочет отнять у меня ботинки. Амелия, она их с меня снимает!

Девушка в купальнике сидит рядом с Фредом и смеется.

Шимпанзе старается стащить с ноги Фреда ботинок. Дрессировщик шокирован поведением обезьяны. Он выговаривает ей на каком-то славянском языке.

*Другая девушка (дрессировщику):* Какая миленькая! Сколько ей лет?

*Дрессировщик (по-итальянски):* Уже семь.

*Девушка:* И моей тоже.

Джинджер и Тото подходят к Фреду.

Дрессировщик хочет взять обезьяну на руки.

*Фред (смеясь):* Мне же больно! Ну перестань! Отдам я их тебе, отдам!

Девушка в купальнике смеется.

*Дрессировщик (на ломаном языке):* Простите ее, она... она все шутит. Танга, Танга.

*Фред (смеется). Потом, взяв пальто и сверток, поднимается со скамьи и обращается к обезьяне, сидящей на руках у дрессировщика):* Послушай, подружка, скажи правду: что ты обо мне думаешь, а?

*Портниха (кому-то за кадром):* Ну ты скажи! Вылитый мой зять!

*Фред (прощаясь с шимпанзе и показывая на свою голову):* Чего-то здесь не хватает, да? (Усмехается.) До свидания, симпатяга! Чао!

В дверях одной из уборных оперная певица болтает с каким-то негром и смеется.

Джинджер, Тото и Фред идут по коридору.

*Фред (спинной к камере, Джинджер):* В том, что мы происходим от обезьяны, никакого сомнения быть не может. Беда только, что мы не способны вновь подняться до их уровня.

*Джинджер:* В каком смысле?

Фред надевает шляпу, обгоняет Джинджер и останавливается перед ней. Вся троица на минуту задерживается.

*Фред:* Вновь овладеть способностью к безотчетным порывам, к естественности и простоте. Ты заметила, какими глазами она на нас смотрела? Знаешь, что я прочел в них?

*Джинджер:* Нет.

*Фред:* «Как же низко вы пали».

*Джинджер:* А! Это она тебя имела в виду!

*Фред:* Ну да, как же!

*Джинджер:* Кого же еще, как не тебя?

Тото замечает группу важных персон. Это идет со своей свитой депутат парламента—худой, необычайно бледный, едва переставляя ноги. Так и кажется, что он вот-вот упадет. Его сопровождают корпулентный мужчина, по-видимому врач, и еще какой-то деятель. Депутата заводят в свободную артистическую уборную.

*Тото:* Депутат...

*Лаурентина:* Прошу, синьор депутат, здесь вам будет удобно.

*Ассистент режиссера:* Часок придется еще подождать, синьор депутат. Проходите!

*Голос бородатого оборванца:* Ого! Этот депутат уже сорок пять дней голодает!

*Фред (обращается к другому оборванцу, выглянувшему из своей уборной):* А почему он голодает?

*1-й оборванец:* Это он так протестует.

*Фред:* Протестует? Значит...

*1-й оборванец:* Ага! Говорит, что нельзя больше стрелять в птичек!

*Фред:* А что, он прав!

*1-й оборванец:* Только голодать привычнее нам, людям с пустым карманом! Это что же получается? Сам набит деньгами под завязку, а умирает с голоду?

Две женщины в странных, чуть ли не во всю ширину коридора костюмах с трудом пробираются сквозь толпу.

*Женщина в широченном костюме:* Позвольте пройти! Посторонитесь, пожалуйста. Вот так!

*Фред (продолжая разговор с оборванцем):* А вы что, действительно голодаете?

*1-й оборванец:* Ну да!

*Фред:* А пакет с завтраком вам дали?

*1-й оборванец:* Нет.

Тото и Джинджер подходят к Фреду, и все вместе они пытаются отыскать себе спокойное местечко.

*Тото (Джинджер и Фреду):* Вам просто повезло, что вы наткнулись на старину Тото. Я здесь, можно сказать, ноль без палочки, зато, как мышонок, все дыры и щели знаю. Сейчас я вам подыщу укромный уголок, где вы сможете спокойно порепетировать. Идите за мной!

*Фред:* Пошли!

Тото и Фред уходят, а Джинджер на минутку задерживается и в задумчивости смотрит им вслед.

*Голос из динамика:* Внимание! Всех актеров и гостей, приглашенных для участия в передаче...

*Фред (обращаясь к Тотто, остающемуся за кадром):* Тотто, мы подождем тебя здесь. Хорошо?

А пока он усаживается рядом с девушкой, которая держит перед лицом прозрачный экран из плексигласа. Мимо них проходят двое мужчин; их головы спрятаны под одежду, и потому они кажутся обезглавленными.

*1-й «человек без головы» (второму):* Вчера вечером я ел салат с тунцом. Вкуснятина! Зато потом меня здорово прослабило: всю ночь в туалете просидел.

*Голос из динамика:* Внимание, всех актеров и гостей, участвующих в передаче «И вот перед вами...», просим явиться в примерную. Спасибо.

*Фред (напряженно сидящей рядом девушке с экраном):* А что это у вас такое? Зачем оно нужно?

*Девушка:* Это приспособление скрывает морщины, делает лицо моложе.

Джинджер устала смотреть на человека с длиннющим «хвостом дракона», который поддерживает служитель-негр.

*«Человек с хвостом» (сердито):* Ах так! Отказываешься платить сверхурочные! Да я тебе этот хвост в глотку запихну! Ты меня еще не знаешь!!

Негр смеется.

Девушка с экраном (по-видимому, она дикторша) зубрит свой текст.

К Фреду подходит Джинджер.

*Девушка с экраном (по тексту):* Мы приносим извинения нашим телезрителям и телезрительницам. Через несколько минут передача будет продолжена.

За кадром кавалер множества орденов и медалей демонстрирует свои награды интервьюирующему его радиорепортеру.

*Кавалер орденов:* Это «Морской лев» Азорских островов.

*Радиорепортер:* А это?

*Кавалер орденов:* «Серебряное перо» членов клуба «Друзья гор».

*Радиорепортер:* И вы сегодня надели их все?

*Кавалер орденов:* Да нет, что вы. Чтобы притащить сюда все, мне понадобился бы рюкзак.

Фред с явным вызовом обращается к кавалеру множества орденов. Разговор ведется сквозь струны арфы, которую служитель поставил на минутку прямо перед его носом.

*Фред:* Простите, может, я и педаант, но, по-моему, у вас не хватает одной очень важной награды.

*Кавалер орденов:* Какой именно?

*Фред:* Великой пуповины Ордена Сфинктера. (Смеется.)



Смеются и все присутствующие.

Кавалер множества орденов разъярен. Вот-вот вспыхнет ужасный скандал. Кавалер порывается дать пощечину Фреду. Джинджер пытается его успокоить. Репортер и еще какой-то молодой человек удерживают разбушевавшегося кавалера за руки.

*Кавалер орденов:* Эти насмешки над моими наградами, над личностью человека, их удостоенного, я считаю гнусным выпадом! Пустите меня! Негодяй!

*Радиорепортер:* Ох! Да погодите...

*Негр:* I beg your pardon<sup>1</sup>.

*Джинджер:* Успокойтесь, синьор. Простите его. (Фреду.) Почему тебе обязательно нужно требовать от человека то, чего у него нет? Наград у него и так предостаточно!

*Фред (смеясь):* Амелия... но такого ордена у него действительно никогда не будет!

*Кавалер орденов:* Вы подлец! Гнусная скотина! Скотина!

*Джинджер (кавалеру):* Синьор, прошу вас, успокойтесь. Вот увидите, рано или поздно вы и эту награду получите.

Фред от души хохочет.

*Тото (открыв дверь какого-то помещения, зовет туда Джинджер и Фреда):* Да оставь ты его! Давайте заходите сюда.

*Джинджер:* Ну пойдем! Перестань. Да прекрати же, наконец!

Тото закрывает за ними дверь.

## ТУАЛЕТ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Тото заводит нашу пару в просторное помещение. Это туалет, закрытый сейчас на ремонт.

*Тото:* Вот, здесь вам никто не будет мешать. Можете спокойно репетировать. (Джинджер.) Да, твой чемодан я поставил вон туда!

*Джинджер (направляясь к козлам для маляров, на которые Тото водрузил ее чемодан):* О!

*Фред:* Хорошо.

*Тото:* В вашем распоряжении больше часа! Когда придет время гримироваться, я сам зайду за вами. О-ла-ла, ребята! Я как сейчас вижу ваш номер. Он начинался так. Правда? Джинджер решает вернуться в Лондон. Великая любовь кончилась, и, наверно, навсегда! У-у-у-у!

Фред смеется.

*Джинджер (вынимая из чемодана старое концертное платье, в котором она исполняла когда-то свой «тип-тап»):* Послушай, а они устроят нам этот прощальный гудок: у-у-у-у?

*Фред:* Да, гудок—это очень важно, потому что с него как раз и начинается танец.

<sup>1</sup> Прошу прощения (англ.).

Джинджер прикладывает к себе платье и, сдвинув полупрозрачную пленку, которой прикрыты зеркала, рассматривает свое отражение. Потом кладет платье на раскрытый чемодан.

*Тото:* Я знаю, что вы передали ноты маэстро.

*Джинджер:* Какое счастье, что они у меня сохранились!

*Тото:* Прощай, прощай, мой любимый Фред! Джинджер стоит на палубе отплывающего судна и плачет. У-у-у-у! И тут вдруг появляешься ты, выплевываешь сигарету и...

Сам себе подпевая, Тото делает несколько танцевальных па. Фред прижимает к груди свой сверток и тоже начинает танцевать.

Джинджер внимательно смотрит на них.

Потом Фред бросает свое пальто, шарф и сверток на другой настил.

Джинджер, танцую, приближается к Фреду и бросается к нему в объятия.

В глазах Тото грусть.

*Фред:* Джинджер...

*Тото:* Да, ребята, смелости вам не занимать! *(Смеется.)* Ну ладно. Репетируйте тут спокойно. Я потом за вами зайду.

Напевая мелодию песенки «Let's Face the Music and Dance» и пританцовывая, уходит, оставив Джинджер и Фреда вдвоем.

*Джинджер:* Репетируем в костюмах?

*Фред:* Да, так будет лучше.

Фред запыхался.

*Джинджер:* У тебя что, одышка?

*Фред:* Нет.

*Джинджер (отвернувшись от Фреда и копясь в своем чемодане):* Ты раньше с Тото не встречался?

*Фред (отвернувшись от Джинджер и начиная раздеваться):* Нет. То есть да. Один раз.

*Джинджер:* А где?

Джинджер повернулась и смотрит на него. Теперь они стоят друг против друга. Фред в это время как раз собирался снять брюки.

*Фред:* Да не помню. *(Посмеиваясь.)* Не знаю почему, но мне как-то неловко. А ведь сколько раз когда-то мы с тобой ложились вместе в постель.

Надев шляпу и прихватив свой сверток, Фред уходит за выступ стены.

*Джинджер:* Очень мило с твоей стороны! Неужели мы с тобой действительно такие уж никуда не годные?

Джинджер, тоже испытывающая неловкость, уходит переодеваться за выступ в противоположном углу.

Теперь они разговаривают на расстоянии и не видя друг друга. 351

*Фред:* Сейчас, если мне придется раздеваться при женщине... я... если могу... А ты?

*Джинджер (выглядывая из-за угла):* Я? А при чем здесь я? У меня, да будет тебе известно, таких проблем нет. Ну и вопросыки ты задаешь! *(Исчезает за выступом.)*

*Фред (сидя на скамье и стаскивая с себя брюки).* Пардон, мадам... Да нет, я просто хотел сказать, что сейчас уже не то, что было раньше, когда я раздевался и ошастливленная мной девчонка от восторга хлопала в ладоши. Да, старина Пиппо кое на что годился!

Широкий проход в туалете пуст. Слышны только голоса Джинджер и Фреда.

*Джинджер (смеется):* Подумать только, целых пятнадцать лет я терпела этого секс-бродягу — ты ведь сам себя так называл.

*Фред:* А как у тебя было с мужем?

*Джинджер:* В каком смысле?

*Фред:* Во всех смыслах.

*Джинджер (уже одетая, подходит к зеркалу, отбрасывает пленку, причесывается):* В те времена все было совсем по-другому... Мы оба еще были такими молодыми...

Теперь Джинджер видит в зеркале переодетого в старый концертный костюм Фреда. Он кажется совсем другим человеком. Джинджер поворачивается к нему, и оба какое-то время молча смотрят друг на друга.

*Джинджер (взяв в руки парик и пританцовывая, подходит к Фреду):* Как я выгляжу?

Фред делает отрицательный жест рукой.

Джинджер в растерянности опирается спиной о козлы.

*Джинджер:* Нет? Почему?

*Фред:* Степ...

*Джинджер:* Что степ?

*Фред:* Этого танца больше не существует.

Лицо Джинджер жалобно морщится.

*Фред:* Мы должны показать, кто мы такие! Они у меня узнают, кто такой Фред!

*Джинджер (тыча пальцем себе в грудь):* А я?!

*Фред:* И ты тоже!

*Джинджер:* Ну, в общем...

*Фред:* Что же они думают? Что могут сунуть нас куда-то в середину представления, как дрессированных медведей? Мы проделали такой путь только для того, чтобы представить публике какого-то адмирала? Этого поджигателя войны? Ты для чего приехала? Чтобы представить адмирала?

*Джинджер (какое-то время размышляет над словами Фре-*

352 да, потом подходит к нему): Ну, откровенно говоря, мне все это тоже не очень нравится, но... Пиппо, у них так принято.

*Фред (отбивая чечетку, он отворачивается от Джинджер, откидывает пленку и смотрит на себя в зеркало. Затем снова поворачивается к Джинджер и со щелчком расправляет свой складной цилиндр):* У них, но не у меня! Дай мне выйти на эстраду, дай мне только выйти на эстраду... Тогда увидишь, что будет. Сегодня я скажу им все, я обращусь к шестидесяти миллионам итальянцев и выскажу им все.

*Джинджер (смеясь):* Ну конечно, конечно. И что же ты им скажешь?

*Фред:* Бараны! Ба-ра-ны! Ты что, думаешь, я приехал сюда ради их восьмисот тысяч лир? Да плевать я (присвистывает) на них хотел!

*Джинджер:* О-о-о!

Слова партнера Джинджер не нравятся, и на ее лице появляется выражение озабоченности.

*Фред:* Вы изобрели телевидение? Вы все время торчите перед телевизором? Вам нужно только то, что говорят по телевидению? Так вот сегодня вы послушаете меня! Меня! Я сказал: иди сюда! (Напевая.) Поворачивайся! Голова, нога, захват. Сумасшедший, да? Ну, нет, пора кончать с этими разговорчиками. Ясно?

*Джинджер (во время этой тирады):* Да! Да! Что?

Напуганная, она поддакивает ему, как обычно поддакивают сумасшедшим, и подходит к нему поближе.

Фред, напевая мелодию «Let's Face the Music and Dance», хватая ее в объятия и начинает танцевать. Фред держит ее так неловко, что Джинджер пугается. Ее приводит в панику и окончательно сбивает с толку нервное, истеричное поведение партнера. Наконец Джинджер, сжав кулаки и выпрямившись, застывает, а Фред, схватив ее сзади за талию, несколько раз с огромным трудом отрывает от пола и поднимает все выше.

*Джинджер (боясь, что он ее уронит):* Ой, мамочки... Какой ты молодец, черт побери!.. Ну хватит, Пиппо... Тебе же трудно... Не надо. Ой, мама... Ой, ой!

В этот момент раздается металлический...

...голос из динамика: Внимание, всех актеров и гостей — участников передачи «И вот перед вами...» просят явиться в гримерную. Спасибо.

Фред успевает еще два раза поднять Джинджер.

*Джинджер:* Пиппо... Нас же зовут, надо идти гримироваться.

Фред, совершенно обессилевший, запыхавшийся, хватая ртом воздух и приваливается к стене. Он даже говорить не может. Джинджер недоверчиво смотрит на него.

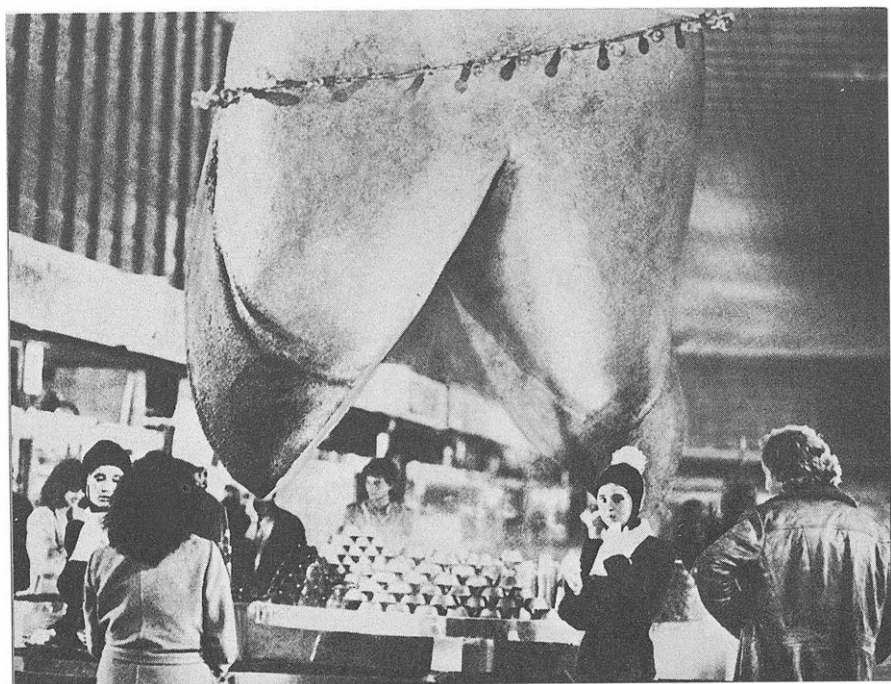


ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

Феллини о Феллини







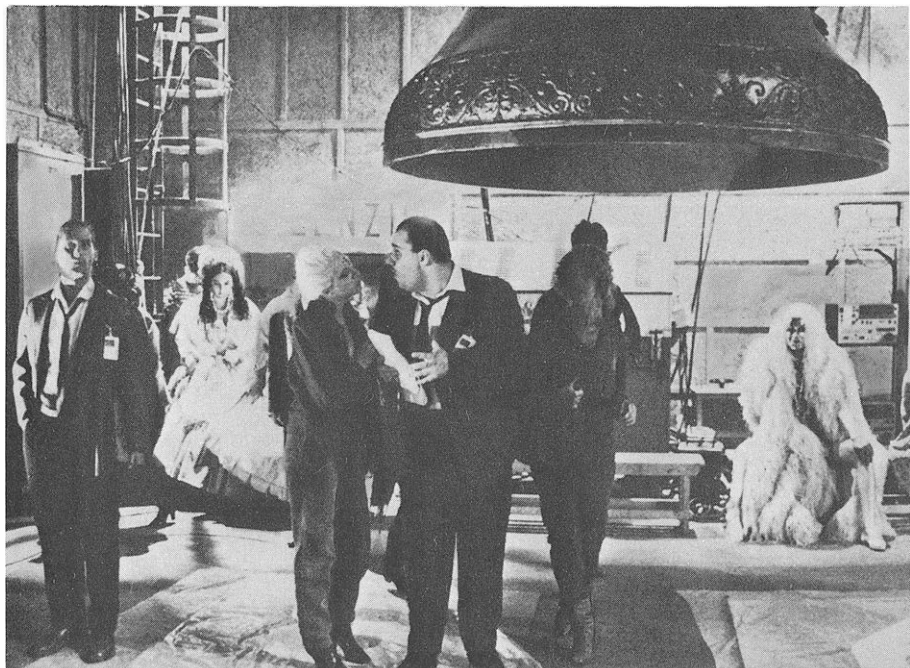




ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

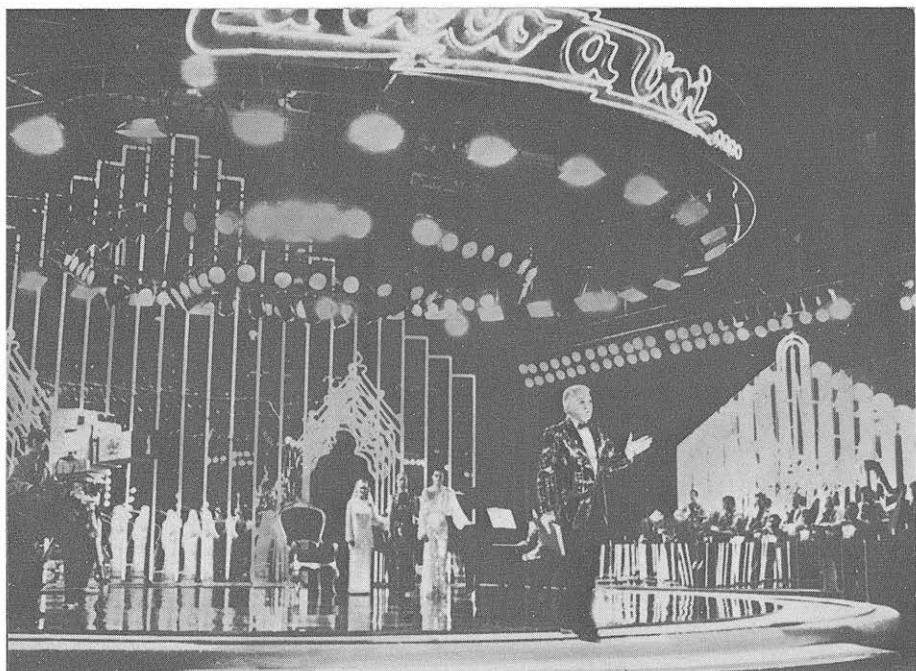
Феллини о Феллини





ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

Феллини о Феллини





ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

Феллини о Феллини





ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

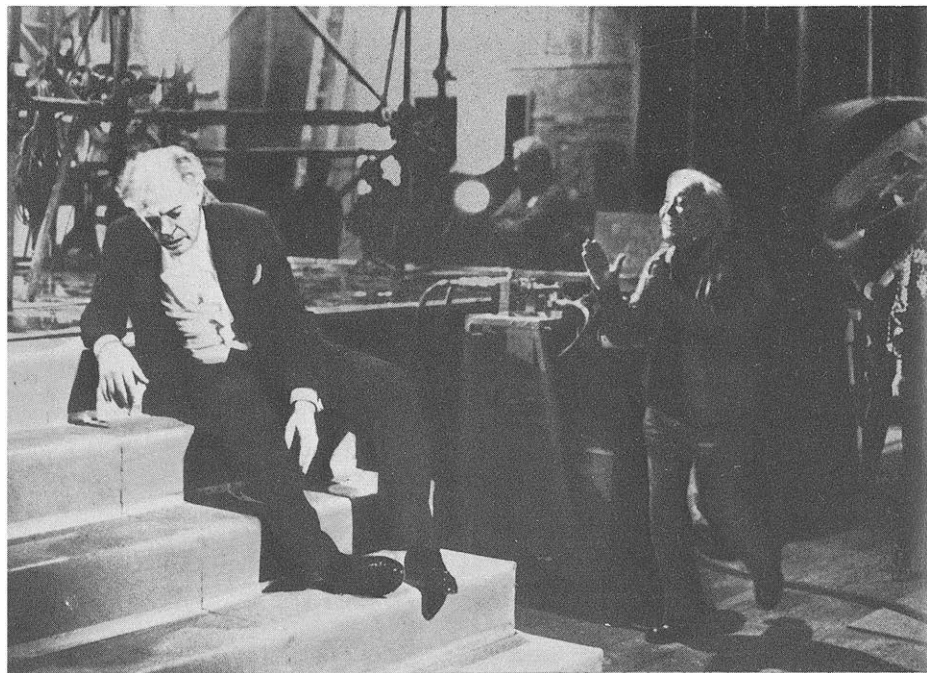
Феллини о Феллини

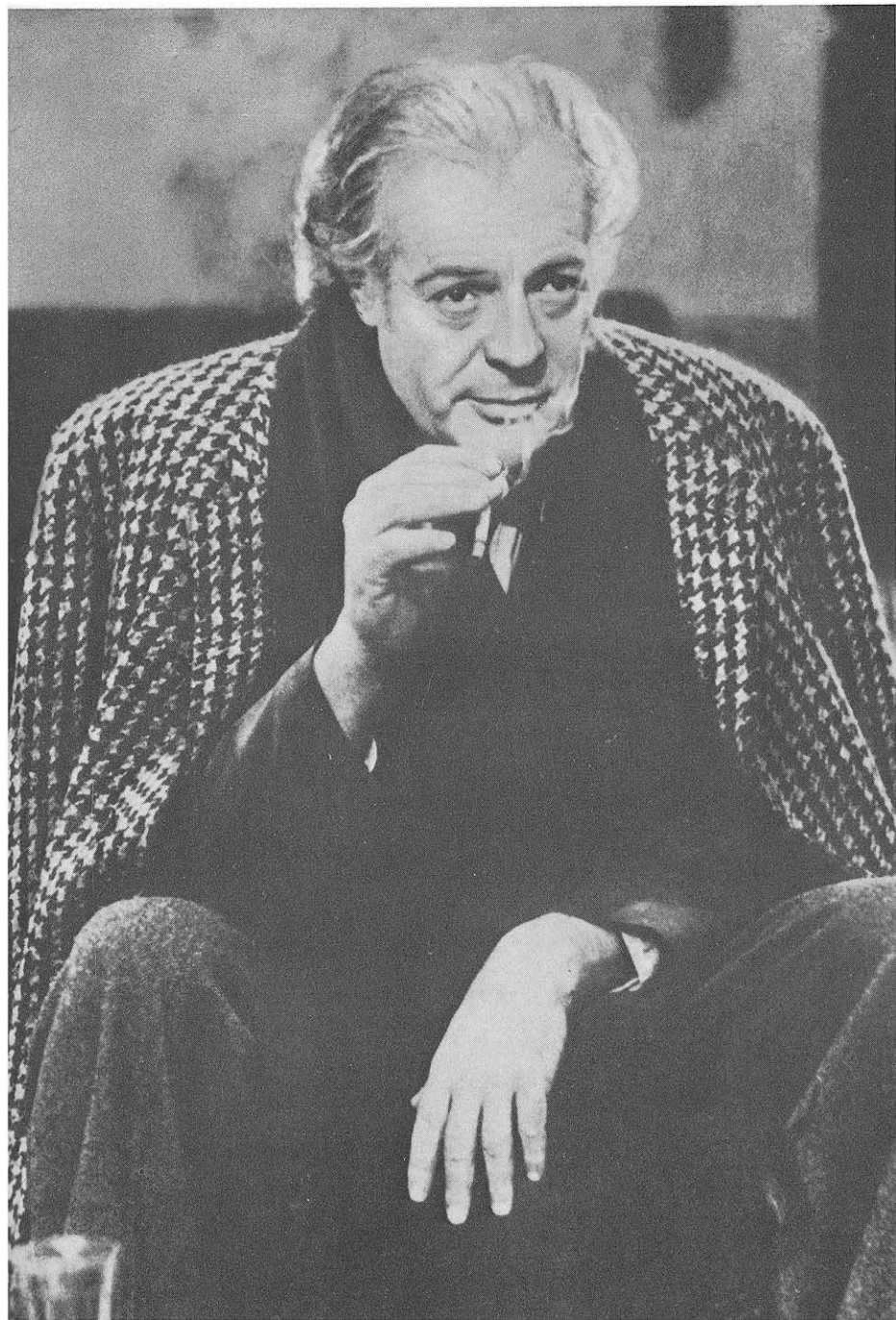
---











ДЖИНДЖЕР  
И ФРЕД

Феллини о Феллини



*Джинджер:* Да, да. Но потом, потом...

*Фред (хрипло):* Что за сволочи...

*Голос из динамика:* Внимание, артистов и гостей...

## ДРУГОЙ КОРИДОР. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

*Голос из динамика:* ...участников передачи «И вот перед вами...» просим явиться в гримерную. Спасибо.

В коридоре, ведущем к гримерной, множество людей, здесь шумно и ощущается общая нервозность, напряженность.

*Чей-то голос за кадром:* Где фрак Мандрейка?

*Голос портнихи:* Он у меня! Приходится все перешивать!

*Еще чей-то голос:* Дам, пришедших гримироваться, прошу сюда.

*Ассистент гримера (принесший два парика для двойников):* У меня тут «Марлен» и «София Лорен». Кому какой?

Фред, Тото и Джинджер продираются сквозь эту пеструю толпу.

Какой-то негр, поклонившись, приветствует Фреда.

*Негр:* Do you want to buy my lighter?<sup>1</sup>

*Фред (пожав руку негру, обращается к Тото):* А они тут все американцы, оказывается! Привет, Джонни! (Обращаясь к Тото.) А ты как же сюда попал?

*Тото:* Что ты! Мой дед дважды побывал в Филадельфии.

*Переодетый (гримируясь):* Синьора Джинджер, мы здесь. Мне нужна ваша помощь.

Переодетого, который уже сидит в кресле, видно через открытую дверь гримерной.

*Тото (знаком показывая, что Джинджер должна пройти в гримерную через эту дверь):* Амелия, гримерная там. Да, да, там, перед тобой.

## ГРИМЕРНАЯ. ИНТЕРЬЕР. ДЕНЬ

Гримерная—это большой зал, по стенам которого тянутся зеркала. Перед каждым зеркалом—парикмахерское кресло.

*Переодетый:* Синьора Джинджер! У меня тут, понимаете, проблема. Как вы считаете, воротник отогнуть или оставить вот так?

*Парикмахерша:* По-моему, так. Больше подчеркивается линия шеи!

*Джинджер (холодно):* Право, не знаю.

*Переодетый (всматриваясь в свое отражение):* И мне, пожалуй, тоже нравится больше так. Стройнит, правда?

*Парикмахерша:* Так бы и откусила кусочек этой шейки, до того она мне нравится!

<sup>1</sup> Хочешь купить у меня зажигалку? (англ.)

354 *Переодетый*: А если я захочу откусить кусочек от тебя?!

Один из парикмахеров приглашает Джинджер в кресло. Джинджер раскладывает свой грим и парик на столике и садится.

*1-й парикмахер*: Синьора, садитесь, пожалуйста. Только я сейчас ухожу, моя смена кончилась.

Когда первый парикмахер уходит, Джинджер начинает обслуживать другой. Он рассеянно нахлобучивает ей на голову здоровенный черный парик.

*Джинджер (возмущенно)*: Что вы делаете?

*2-й парикмахер*: Надеваю парик.

*Джинджер*: Зачем парик? У меня есть свой!

*2-й парикмахер*: Ты разве не кот Паолино?

*Джинджер*: Какой еще кот?

*2-й парикмахер*: А кто же здесь кот Паолино?

Парикмахер оглядывается, пытается отыскать взглядом среди собравшихся в зале нужного ему кота Паолино.

Сидящая на столе девушка в розовом платье тычет себя пальцем в грудь.

Парикмахер подходит к ней и надевает ей на голову черный парик.

*Девушка в розовом*: Мяу!

*2-й парикмахер*: Ах ты, милашка!

Джинджер прикрепляет головными шпильками белокурую накладку-челочку.

В зеркале мы видим отражение парикмахерши, разговаривающей с каким-то мужчиной.

*Голос за кадром*: Бетт Дэвис уже готова?

*Голос парикмахерши*: Кто ее спрашивает?

*Голос*: Фьоренцо.

*Парикмахерша*: Она сохнет под колпаком!

*Голос*: Ее вызывают на репетицию.

*Парикмахерша*: Подождут!

Джинджер все еще возится со своим париком.

*Официант из бара (за кадром)*: Кто заказывал три граппы<sup>1</sup>?

Джинджер поворачивается на вращающемся кресле и видит Фреда, который сидит в дальнем конце зала рядом с двумя оборванцами. За его спиной стоит массажистка, которую мы уже видели в коридоре.

*Фред (подзывает бармена свистом)*: Это мне, давайте сюда!

Официант подходит с подносом к Фреду.

*Массажистка*: Плешину мы прикроем накладочкой, да?

<sup>1</sup> Виноградная водка.

Фред: Нет, нет!

Массажистка: Так лучше, это вас молодит.

Джинджер в отчаянии смотрит на Фреда.

Фред (расплачиваясь с официантом): Сколько с меня? (Одному из сидящих рядом оборванцев.) Эй, проснись... проснись же! (Официанту.) Сдачи не надо! Оставь себе.

Фред угощает бродяг граппой.

Официант: Чего тут оставлять? И так не хватает тысячи лир.

Фред (бросая на поднос недостающую мелочь): Держи!

Бродяги переговариваются между собой.

1-й бродяга: Твое здоровье!

2-й бродяга: Чего?

1-й бродяга: За тебя, за нас и за всех!

Глаза Фреда встречаются с глазами Джинджер.

Фред улыбается ей, поднимает стаканчик в знак того, что он пьет за ее здоровье.

Рядом с Джинджер стоит девушка в каком-то немислимом костюме, сплошь состоящем из маленьких, попеременно зажигающихся лампочек.

Девушка в костюме из лампочек (обращаясь к Джинджер): А все-таки мне страшно.

Когда девушка отходит, мы видим карлицу Джованнину: стоя на кресле в своей оранжевой накидке, она спорит о чем-то с парикмахершей.

Карлица Джованнина: Ай! Больно же! Так вы мне выдерете все волосы. Лучше я сама.

Парикмахерша: Вы посмотрите только на эту дурочку!

Карлица улыбается Джинджер.

Джинджер, ответив улыбкой на улыбку, снова поворачивается к зеркалу и снимает парик. Она передумала. Решила не участвовать в передаче.

Джинджер (парикмахеру): Я отказываюсь. Не хочу. Простите, я решила вернуться домой. Кому я должна сообщить о своем отъезде?

3-й парикмахер (беря в руки парик Джинджер): Не надо. Давайте я вам его приведу в порядок.

Джинджер (нервно, вырывая у него из рук свой парик): Нет, вы не поняли. Я хочу уехать.

3-й парикмахер (показывая на свои уши): К сожалению, синьора, я вас не слышу — глух как пробка.

Джинджер (в отчаянии): О господи... Кому же сказать? Я хочу домой! Кого надо предупредить?

Дверь гримерной распахивается, и в зал стремительно входит

356 президент телекомпании, сопровождаемый свитой своих подчиненных.

Во главе группы идет толстяк инспектор.

*Инспектор:* Если не возражаете, начнем с гримерной, которую мы по вашему указанию расширили.

*Президент:* Всех поздравляю с Рождеством. Пожалуйста, пожалуйста, не беспокойтесь. Вы работаете, а я тут вас отвлекаю... Здравствуйте. Как дела?

В гримерной воцаряется почти благоговейная тишина. Молодой человек в костюме Арлекина — по-видимому, танцовщик — не знает, что за персона перед ним.

*Арлекин (парикмахерше):* А это еще кто?

*Парикмахерша:* Президент! Это же президент телекомпании!

*Помощник режиссера (подобострастно спеша навстречу начальству):* Господин президент, вы оказали нам большую честь. Благодарю вас от имени всех присутствующих. Господа, нас навестил президент телекомпании. Прошу вас, следуйте за мной! Пожалуйста! Позвольте представить вам мэра Боргосоле. О! Эта синьора — жена владельца феноменальной коровы, у которой чуть ли не пятнадцать сосцов!

Помощник режиссера представляет президенту крестьянку. Та кланяется.

*Крестьянка.* Мое почтение!

*Президент.* Гм!

Джинджер, как и все присутствующие, смотрит на президента.

*Секретарша Лаурентина:* Да что ты, Фьоренцо, не пятнадцать, а восемнадцать!

*Секретарша Патти:* Конечно, восемнадцать! (Смеется.)

*Инспектор:* Да, да, восемнадцать! Ее уже доставили в студию, она там, внизу. Господин президент, с сегодняшним выпуском нам пришлось немало повозиться, зато передача получилась — во! (Сложив пальцы колечком, он знаком изображает «о'кей».)

*Президент:* Вот и молодцы! Хорошо!

*Крестьянка (на бергамском диалекте):* Да, да, восемнадцать.

*Президент (мэру):* Так вы из Боргосоле?

*Мэр:* Да, у нас восемь тысяч жителей — крестьяне, ремесленники, изготавливающие трубки, художественные пробки и миски с традиционным бергамским орнаментом.

*Президент:* Очень хорошо! Здравствуйте! (Крестьянке, целующей ему руку.) Я же не епископ, что вы делаете?!

*Крестьянка:* Вы поважнее епископа будете!

Президент продолжает свой обход.

*Помощник режиссера:* Прошу сюда! Эти двое — настоящие бродяги для рубрики «За бортом столичной жизни». В ней мы



каждый раз поднимаем наиболее острые проблемы нашего города, которые у нас обычно остаются без внимания.

Один из бродяг почтительно приподнимает шляпу.

Фред тоже разворачивается на своем вертящемся кресле и приветствует президента кивком головы.

*1-й бродяга:* Наше почтение вашему превосходительству!

*Президент:* Да-да, пора этим заняться!

*Помощник режиссера (предлагает президенту следовать дальше):* Теперь сюда, прошу вас!

*Инспектор:* И еще, господин президент, у нас есть депутат Тартина.

*Президент:* Опять?

*Массажистка (наклоняется к Фреду и шепчет ему на ухо):* Красавчик, правда?

*Инспектор (президенту):* Депутат прибыл сюда, естественно, со своим врачом! Простите, тут такая суета, но приближается время выхода в эфир и... А! Вот две знаменитые певицы, которых нам удалось наконец включить в программу.

*Президент:* Знаю, знаю. Я ваш поклонник. Позвольте выразить вам свое восхищение, прекрасные синьоры!

*1-я певица:* Спасибо, спасибо, вы слишком добры!..

*2-я певица:* Весьма любезно с вашей стороны!

*Инспектор:* Поднимитесь! Встаньте же!

*Один из свиты президента:* Ах, эта божественная «Тоска»!

*Помощник режиссера (указывая президенту на Джинджер):* Ага, вот! Эту синьору мы пригласили, чтобы она своим выступлением расположила зрителей к встрече с нашим героем — адмиралом Ауленти. Мы решили воссоздать атмосферу того времени, напомнив зрителям мелодии из фильмов с участием двух очень известных в тридцатые годы танцовщиков — Фреда Астера и Джинджер Роджерс. Эта синьора и ее партнер успешно имитировали танцы американских артистов.

Джинджер, сидя спиной к президенту, причешивается перед зеркалом (мы видим ее отражение), потом оборачивается.

*Президент:* Ммм! Пожалуй, синьора поминиатюрнее знаменитой американской артистки, но она не менее грациозна и симпатична... Вы знаете, в юности я целые вечера проводил в своей студенческой комнатухе в Сереньо, подражая божественному Фреду Астеру.

Джинджер поднимается с кресла.

Президент томно напевает какой-то мотивчик 30-х годов и водит руками, словно танцует.

Все присутствующие подобострастно смотрят на него.

*Помощник режиссера:* Как точно! Это был его стиль.

*Секретарша Аурелиана:* О, наш президент! Подумать только, какой у него слух!

Секретарша Патти смеется.

Джинджер улыбается.

358 Президент подходит к ней и приглашает на танец. Вместе они делают несколько па «тип-тапа».

Присутствующие аплодируют.

Пока они танцуют, на экране монитора, установленного в углу почти под самым потолком, появляется дикторша.

*Дикторша ТВ:* Дорогие телезрители, мы надеемся, что Рождество принесло в ваш дом радость, хорошее настроение, множество подарков. Сейчас Космический Телевизионный Центр сделает вам еще один подарок — я имею в виду чрезвычайно выпуск вашей любимой передачи «И вот перед вами», которая ровно через час придет к вам в дом! Примите наши наилучшие пожелания.

*Президент:* Итак, дорогие друзья, скоро начнется ваше шоу. Я буду наслаждаться им у себя в кабинете. Благодарю вас за доставленное удовольствие, синьора. Сердечные пожелания к рождественским праздникам всем вам. До свидания! Спасибо, спасибо!.. Спасибо...

Присутствующие снова аплодируют.

Прощаясь, президент целует руку Джинджер.

Какой-то журналист издала безуспешно пытается задать вопрос президенту.

*Журналист:* Президент! Не можете ли вы сказать, как программы типа «И вот перед вами» удовлетворяют культурные запросы наших зрителей?

Джинджер снова опускается в парикмахерское кресло. К ней вернулся утраченный было энтузиазм. Она надевает на голову сеточку, чтобы затянуть волосы, и подкрашивает губы.

*Джинджер (разговаривая сама с собой):* Нет, ты должна это сделать. Ты не можешь дезертировать! Очень красиво бы это выглядело. Подумать только, что скажут люди. О передаче даже в газетах писали! Не падай духом, Амелия!

## КОРИДОР ТЕЛЕСТУДИИ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

По длинному широкому коридору телестудии медленно, но решительно движется группа приглашенных во главе с толстяком инспектором.

Другие участники передачи расселись на скамьях.

Какая-то девушка (возможно, из танцовщиц) читает стихотворение.

*Девушка (с английским акцентом произносит первые строки «Дождя в сосновой роще»<sup>1</sup>):*

«Сеется дождь на слоистые кроны пиний  
и на шелковицы, блистающие своим буйным цветочным  
нарядом».

Внезапно раздается сигнал.

<sup>1</sup> Стихотворение Габриэле Д'Аннунцио.

Вспыхивает световое табло: «Тишина».

Инспектор останавливается, поднимает руку, и вся группа замирает.

*Инспектор (полуобернувшись, секретарше Лаурентине):*

Стоп! Тсс! Лаурентина, живо возраст Бонетти!

*Лаурентина (Патти):* Кто такая Бонетти? Ты не знаешь?

*Патти (указывая на Джинджер):* По-моему, это она.

*Лаурентина:* А! Синьора Бонетти, послушайте...

Джинджер подходит к девушке. В руках у нее пластмассовая болванка, на которую надет парик.

*Джинджер:* Вы меня?

*Лаурентина:* Сколько вам лет? Сколько лет вам, спрашиваю?

*Джинджер (которой неудобно называть при всех свой возраст):* Простите, а кому это нужно?

*Инспектор (настойчиво):* Это нужно вам, и притом очень. Когда публика видит, как женщина в вашем возрасте танцует «тип-тап»... Вы ведь, кажется, «тип-тап» танцуете, верно?

*Джинджер:* Ну конечно.

*Инспектор:* Тогда послушайте меня, вам все-таки лучше своего возраста не скрывать. Публика сентиментальна, такие вещи ее трогают, она аплодирует. Это в ваших интересах, поверьте. Синьора, ну, смелее; так сколько же вам?

*Джинджер (оглядывается по сторонам, потом отвечает несколько расплывчато):* Ну, в общем, достаточно, чтобы заслужить аплодисменты!

Фред потуже запахивает полы пальто.

Впереди него стоят мать и сын, записывающие голоса с того света.

*Фред:* А тут холодновато! Рюмочка коньяка была бы очень кстати!

Снова раздается акустический сигнал. Это означает, что запись, производившаяся на студии, окончена.

*Инспектор:* Пошли, ребята, следуйте за мной! На цыпочках, как в церкви. Тихо! Тихо!

Охранник медленно открывает перед ними огромную дверь, ведущую в недра студии.

## ЗА КУЛИСАМИ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

За дверью участники передачи попадают в зону полумрака.

Ярко светится только табло: «Тишина». Первым проходит помощник режиссера.

*Инспектор:* Бернардино! Предупреди режиссеров. Все на месте!

*Женщина-фотограф (умоляющим тоном — инспектору):* Послушайте, вы ведь позволите мне здесь снимать, правда?

*Инспектор:* Не-е-ет! Кто ее сюда пустил?

*Патти (фотографу):* Эй! Ты останешься здесь!

Инспектор стоит под свисающим с потолка огромным колоколом — должно быть, атрибутом передачи. Он проводит приглашенных в забитое людьми, темное, как склеп, помещение. За его спиной — группа танцовщиц в каких-то «научно-фантастических» одеяниях.

*Инспектор:* Проходите вперед! Не толпитесь в дверях. Тихо! Идите, идите! Пуччи, ты где?

Помощник режиссера Пуччи торопливо переставляет приглашенных, размещая их по квадратам, обозначенным на полу у ступенек, по которым поднимаются на сцену. В каждом квадрате — большая цифра, указывающая порядок выхода на сцену.

*Помреж:* Двойники! Да где же вы? Идите сюда.

Двойники Гейбла, Кафки, Пруста, Фельдман и королевы Великобритании, поднявшись со скамьи, подходят к нему.

На экране одного из множества установленных повсюду мониторов мы видим сидящую в зале публику.

Другой помреж приглашает танцовщиц подняться на сцену.

*Помреж:* Девочки, потихоньку! Поднимайтесь. Живо, живо! Тихо! Тихо, говорю!

*Двойник Гейбла (двойнику Пруста):* А он без царя в голове, совсем как ты!

Джинджер, не выпускающая из рук болванку с париком, замирает в недоумении.

*Джинджер:* Пиппо! Мне уже надевать парик?

Фред утвердительно кивает головой.

*Помреж:* Подождите там, в десятом квадрате. Синьора, а вы что здесь делаете?

*Джинджер:* Мне надо надеть...

*Помреж:* Гримерная вон там! *(Продолжая размещать участников передачи по квадратам.)* Ну, давайте поживее. Идите сюда, в восьмой квадрат. Монах! Где монах?

Позади девушки в костюме, напоминающем пуховку для пудры, стоит брат Соле вместе со стареньким монашком-чудотворцем и парапсихологом. За головой монашка горит неоновая лампа, отчего вокруг его головы, как у святого, сияет нимб.

*Парапсихолог:* Он здесь!

*Фра Соле:* Мы здесь!

*Помреж:* Приготовьтесь! Я вас вызову.

*Фра Соле:* Слуга покорный!

Помощник режиссера беспокойно озирается по сторонам в поисках ведущего Аурелио.

*Помреж:* Аурелио! *(Спиной к камере.)* Аурелио!

*Ведущий:* Да пошел ты знаешь куда! Отстань!..

*Помреж (пораженный реакцией ведущего, воздев руки, отвечает ему в тон):* Ну знаешь... Сам туда иди!

## ЗАЛ ТЕЛЕСТУДИИ И КУЛИСЫ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Огромный амфитеатр зрительного зала заполнен.

Какой-то молодой человек ходит, пригнувшись, и подбадривает публику, когда надо аплодировать.

Все уже готово.

Концертмейстер сидит за фортепьяно. Разместившиеся на двух помостах оркестранты ждут сигнала.

Пианист подает его, подняв палец.

Звучит музыка, и вся студия вдруг освещается; взору зрителей предстает круглая сцена с задником из узких зеркал, по форме напоминающим огромный орган.

Помосты с оркестрантами, приведенные в движение машинами сцены, как бы втекают в зал.

А над всем переливается неоновым светом название передачи:

### И ВОТ ПЕРЕД ВАМИ...

Танцовщицы в фантастических одеяниях выходят на вращающееся кольцо сцены.

Следом за ними туда взбегает по светящейся лестнице четверка молодых парней.

Вдруг музыка начинает звучать мягче.

Распахивается огромный зеркальный портал, вспыхивают яркие вращающиеся огни, и в их свете под гром аплодисментов на сцену, сопровождаемый тремя молоденькими ассистентками, выбегает ведущий.

Девушки остаются в глубине, а он выходит на авансцену и кланяется публике, обращая к ней с широкой, словно навсегда приставшей к лицу улыбкой.

*Ведущий:* Счастливого Рождества! Не правда ли, эти волнующие слова как бы возвращают каждого из нас в детство, и мы, словно маленькие, с трепетом ждем наступления этой необыкновенной ночи— в надежде, что кто-то там, наверху, в звездном небе, услышит нас и исполнит наши желания, одарив всех радостью и покоем.

Голос ведущего, продолжающего говорить, доносится за кулисы. На нескольких мониторах мы видим его лицо.

Джинджер прилаживает на голове парик.

Рядом с ней в зеркале отражается странный тип в каком-то немислимом головном уборе— должно быть, один из исполнителей рок-музыки...

*Странный тип:* Какой красивый у вас парик!

*Джинджер:* Правда?

*Странный тип:* Сразу создает образ.

362 *Джинджер*: Если бы вы знали, сколько лет я его не надевала!

*Странный тип*: Видите вон того человека? Вы верите, что от одного его взгляда женщина может забеременеть?

*Джинджер*: Какого человека?

Она оборачивается и видит худощавого мужчину с бородой и усами, который собирается присесть на одну из скамеек.

Разве можно не заинтересоваться человеком, глаза которого наделены такой силой?

Тот смотрит на нее своим магнетическим взглядом.

*Джинджер* не без опаски старается выйти из поля зрения «оплодотворителя».

Потом она отворачивается и смотрит на монитор, показывающий выступление ведущего.

*Голос ведущего*: Но могут ли наши сегодняшние желания быть такими невинными, милыми, чистыми, какими они бывают в детстве? Надеюсь, что могут. Так давайте пооплодотворим нашему оркестру и моим очаровательным ассистенткам — Доротее, Лучилле и Патриции, — которые помогут мне преподнести вам наш первый рождественский подарок: «Love wins even over Aliens» — «Любовь сильнее инопланетян». Постановка Бренды Каннингхем.

*Странный тип* (указывая на «оплодотворителя»): Надо же! Говорят, он изучал черную магию в Амазонии и теперь женщины беременеют от одного его взгляда. Не знаю... возможно, так оно и рациональнее, но что-то при этом все же утрачивается. (Обращаясь к «оплодотворителю» на флорентийском диалекте.) Эй! Можешь посмотреть на меня сколько угодно. Мне лично такая опасность не грозит!

На световом табло появляется надпись «Приготовиться». Помреж тихонько предупреждает бывшего священника, что наступает его черед.

*Помреж*: Давайте сюда, достопочтенный, сейчас ваш выход. Здесь не курят!

На сцене между тем мы видим заключительную часть танца — какого-то странного канкана. Мужчины в костюмах человека-паука, на женщинах топорщатся юбочки с номерами их телефонов.

#### Заключительная часть танца

Помреж направляет бывшего священника на сцену. На экране монитора мы видим, как он появляется перед публикой. Оказавшись на сцене, бывший священник подходит к ведущему и пожимает ему руку. За ним идет его невеста. Она усаживается в большое красное бархатное кресло.

*Ведущий*: Кстати о любви! Давайте поприветствуем человека, поистине знающего, что такое любовь! Добрый день. Как поживаете? А где же ваша невеста? Ах, вот она!

*Бывший священник (одновременно с ведущим).* Здравствуйте! 363  
Спасибо, хорошо! Она здесь, со мной!

*Ведущий:* Какая красавица! Спасибо, синьорина, и поверьте, я очень хочу, чтобы ваша история тронула сердце каждого зрителя!

*Невеста бывшего священника:* Здравствуйте!

Ассистентки ведущего аплодируют.

*Ведущий:* Перед вами священник, который отказался от сана, чтобы сочетаться браком с этой молодой женщиной. Они любят друг друга. Перед истинной любовью рушатся все препятствия. А знаете, где наш падре встретился с той, которая станет спутницей его жизни? В больничной палате!

Джинджер за кулисами следит по монитору за рассказом бывшего священника.

*Станный тип (выглядывая из-за ее спины):* Они любят друг друга.

Джинджер снова поворачивается к зеркалу и прикрепляет к прическе два черных бантика, словно две бабочки.

*Джинджер:* Пиппо! Ну как? Мне идет?

Фред утвердительно кивает.

*Голос ведущего:* Вы меня простите, но наше репортерское любопытство можно объяснить той симпатией и уважением, которым вы окружены. Я хотел бы спросить, будет ли у вас свадебное путешествие.

*Голос бывшего священника:* Да.

*Голос ведущего:* И куда же вы собираетесь?

*Голос бывшего священника:* В Премилькуоре...

*Голос ведущего:* О! Они собираются навестить родителей жениха, живущих в деревушке Премилькуоре, в Апенниннах. Сколько трогательных воспоминаний!!!

*Джинджер (подходя к Фреду):* Скажи правду, так хорошо?

*Фред:* Да, да!

Фред стоит неподвижно в уголке и курит сигарету. С виду он спокоен и решителен, а в действительности просто оцепенел от страха.

*Помреж Пуччи (подходя к нашей паре и стаскивая с Фреда пальто):* Ваш выход после синьоры Сильвестри.

*Джинджер:* А кто это?

*Фред:* Да, кто это?

*Помреж:* Синьора Сильвестри! Почему я знаю, кто такая синьора Сильвестри! Сейчас вы находитесь в шестом квадрате, потом перейдете в четвертый. Следите внимательно за номером своего квадрата. *(Бросая пальто Фреда.)* Опля! Иоланда, держи!

*Джинджер (обращаясь к костюмерше):* Будьте добры, захватите и мое! Вон оно, видите?

*Ведущий:* Ну а теперь мы все попросим будущих супругов поцеловаться. Один поцелуйчик! Да?

*Зрители (хором):* Да-а-а!!!

*Ведущий:* Ну, смелее, дон Валентино! Да ну же! Всего один поцелуйчик! Смелее. Желая вам счастья и радости!

Священник с невестой целуются.

Передача прерывается рекламным роликом. Реклама во весь экран. Молодая повариха, у которой металлический голос робота, поливает поленту<sup>1</sup> соусом из поварешки.

#### Реклама поленты

*Молодая повариха:* Чего еще можно желать от жизни?

На световом табло за кулисами вновь зажглась надпись «Остается...», отсчитывающая секунды, оставшиеся до следующего выхода в эфир передачи «И вот перед вами...».

Сидя на ступеньках, сотрудник ТВ, которого мы уже видели с молодым концертмейстером, лукаво улыбаясь, разговаривает с Джинджер и Фредом.

*Сотрудник ТВ (на римском диалекте):* Он небось меня и не помнит. А ведь во время войны Фред подрался из-за меня в Турине с хозяином «Аугустуса», который не хотел отдать мне заработанные деньги. (*Смеется.*) Очень сожалею, но курить здесь нельзя. Ни-ни! Желая вам удачи, ребята! Рад был тебя увидеть!

С этими словами он почти нежно вынимает изо рта Фреда сигарету, бросает ее на пол и, затоптав, уходит.

Джинджер и Фред онемели от неожиданности.

Передача возобновляется.

*Голос ведущего:* Итак, мы продолжаем нашу передачу. История человека, которого я вам сейчас представляю, возможно, вас удивит и смутит, но, узнав некоторые обстоятельства, вы не сможете не умилиться. Вы все, конечно, читаете газеты и помните имя Эвелины Поллини, которую неоднократно арестовывали в разных тюрьмах Италии. Вы спросите, как можно арестовать человека... в тюрьме? Оказывается, можно, ибо, дорогие мои друзья, Эвелина Поллини приходила в тюрьму не как приговоренная, а как благодетельница. Но пусть она сама вам расскажет.

На сцене, сидя в кресле с вызывающей непринужденностью, Переодетый жеманно и многозначительно рассказывает свою историю.

*Переодетый:* Это было несколько лет тому назад, двадцать восьмого октября, вечером, я хлопотала на кухне и вдруг услышала голос; в нем, я бы сказала, было что-то мистическое; он вроде бы проходил сквозь стены и в то же время звучал у

<sup>1</sup> Полента—густая каша из кукурузной муки.



меня внутри, словно я стала рупором какой-то непонятной силы. Голос сказал мне, что я должна посвятить свою жизнь несчастным, одиноко прозябающим в темноте и сырости тюремных камер. И с того дня я под любым предлогом старалась проникнуть в тюремные приемные, а иногда даже и в камеры, чтобы оказать посильную помощь этим бедняжкам.

*Голос ведущего:* А как же тюремная охрана? Она не препятствовала этому?

*Голос Переодетого:* Охранники добрые, они ведь тоже люди!

Пока со сцены доносятся голоса Переодетого и ведущего, журналистка, стоящая рядом с Фредом, вполголоса интервьюирует преклонных лет синьору в широкополой шляпе. Синьора нежно держит за руку паренька лет восемнадцати в черном свадебном костюме.

*Престарелая невеста (сильно шамкая):* Главное, чтобы сердце никогда не старело!

*Журналистка:* Я, кажется, не вполне поняла...

*Юный жених:* Моя невеста говорит, что сердцу не прикажешь и что возраст не имеет значения, если сердце остается молодым.

Синьора поворачивается, и мы видим ее густо накрашенное лицо с приклеенными ресницами. Она явно разменяла девятый десяток.

*Журналистка:* О, это замечательно! Вы впервые выходите замуж?

*Престарелая невеста:* Нет, я дважды уже вдовела!

*Юный жених:* Она дважды уже вдовела. Пожелайте же нам счастья! (*Целует руку невесте.*)

Помреж Пуччи подходит к синьору, сидящему на скамье под световым табло рядом с девушкой в купальном халате.

*Помреж:* Синьор Гуардашоне, в вашем распоряжении всего две минуты. Что же вы скажете нашей публике?

*Гуардашоне:* Я представляюсь как владелец фабрики дамского белья, выпускающей съедобные трусики, а вот он (*Гуардашоне указывает пальцем на появившегося в поле зрения мужчину*)— как гениальный изобретатель этой замечательной штуки!

Девушка поднимается со скамьи, кланяется помрежу и становится ко всем спиной, опершись локтями о ступеньку деревянной стремянки.

Изобретатель садится на скамью рядом со статистом, одетым в костюм воина Эксакалибура.

*Помреж:* Давайте порепетируем!

*Девушка в съедобных трусиках:* Будем знакомы: Габриэла!

*Фабрикант:* Роберто! Давай демонстрируй! Мы производим трусики двенадцати сортов. В основном—с фруктовым ароматом, но последнее время некоторые клиенты стали требовать

366 трусики с запахом тунца и лука, правда, я не уверен, так ли уж это нужно.

Роберто, демонстрируя свое изобретение, заворачивает у девушки подол халата, открывая ее потрясающий, обтянутый съедобными трусиками зад, и дает ей шлепка, чтобы она перестала вилять бедрами. После чего он впивается зубами в ее ягодицу и, оторвав кусок трусиков, с видимым удовольствием жует его.

*Изобретатель трусиков:* Перед нами два полушария: одно — с ароматом персика, другое — с ароматом абрикоса... Дело вкуса, желающий может выбрать. Все выглядит очень аппетитно. Кусеашь... жуешь — отличное качество гарантировано. Достигнув определенной степени возбуждения, начинаешь чувствовать...

*Фабрикант трусиков:* Мы намерены добавлять в них при необходимости и кой-какие медикаменты, витамины, минеральные соли, тонизирующие средства...

*Воин Эскалибура (заинтересованно):* Неужели и впрямь кому-то понадобился тунец и лук?

На сцене ведущий призывает публику к тишине. Потом, повернувшись спиной к залу, представляет присутствующим монашка-чудотворца, который выходит на сцену с фра Соле и парапсихологом.

Ведущий почтительно склоняет голову перед монашкой и целует ему руку. Затем предлагает ему кресло. Но фра Джероламо отказывается.

*Ведущий:* Тсс... Перед вами монах-чудотворец в сопровождении профессора Де Ниттиса и приора монастыря... Итак, фра Джероламо! Спасибо, спасибо!

*Парапсихолог:* Весьма рад!

*Фра Соле:* Недостойн такой чести!

*Ведущий:* Прошу вас сесть. Садитесь, садитесь!

*Фра Джероламо:* О нет, нет! Благодарю тебя! Сесть туда? Нет. Я постою!

*Ведущий:* Какая скромность! Святой человек не хочет садиться в бархатное кресло! Как трогательно. Это самый волнительный момент в нашей передаче. Простите, фра Джероламо, но (на экране монитора) сесть вам все-таки придется. Тут телекамеры, понимаете... Вот так, спасибо, спасибо! Спасибо, фра Джероламо, спасибо!

За кулисами помощник режиссера и секретарша Патти переводят участников передачи из квадрата в квадрат.

*Помреж:* Патти! Передвинь их там!

*Секретарша Патти:* Все из шестого квадрата переходите в четвертый. А вы, пожалуйста, туда, во второй, во второй!

Джинджер хватая за руку Фреда, и они вместе переходят в указанный квадрат.

*Джинджер:* Ну пошли же! Это второй. Потом поднимемся туда. Смелее! Господи, я совсем потеряла голову! Иногда думаю: что нам здесь нужно? Потом мне вдруг начинает казаться, будто мы с тобой и не переставали выступать и сейчас наш дебют в новом театре, просто он немножко больше тех, к которым мы привыкли. А ты? Скажи, ты хорошо себя чувствуешь? (*Увидев, что Фред курит, Джинджер отнимает у него сигарету и бросает ее на пол.*) Здесь нельзя курить. Ну будь умницей, Пиппо! Пиппо! Смотри! Смотри, вон он, монашек. И там тоже его видно. Это тот самый монах, который летает!

Из-за кулис Джинджер и Фред смотрят на монашка-чудотворца. Теперь он уже сидит в кресле, а наши танцовщики следят за его выступлением по одному из мониторов.

*Ведущий:* Фра Джероламо, я говорю здесь от имени всех, кто смотрит на нас в этот момент... Позвольте мне, недостойному грешнику, обратиться к вам... у меня просто язык заплетается...

*Фра Джероламо (на экране):* Смелее, сын мой, можешь говорить спокойно! Путь к истине может указать иногда и познание греха.

*Голос ведущего:* Сегодня гораздо более обширная аудитория, можно сказать, все человечество живет в ожидании знака, свидетельствующего о том, что частица божественности есть в каждом из нас и что мы силой своей веры способны сдвинуть горы и заставить воды потечь вспять.

Стоящий между двумя карабинами мафиозо явно взволнован. Увидев Джинджер, он галантно кланяется ей и улыбается.

*Мафиозо (с южным акцентом):* В моей деревне тоже был один такой святой. Моя мама дала мне медальон с его ликом. Я всегда ношу его на груди! Никогда не снимаю! Да, я очень верю в такие вещи!

На экране монитора видно, как ведущий с напускной умильностью пытается убедить старого монаха явить какое-нибудь чудо.

*Ведущий (на экране):* И вот, зная о ваших способностях творить чудеса, я прошу вас, в этот святой день, ну... не горы, конечно, сдвинуть, нет, но явить нам...

*Фра Джероламо:* Нет, нет, нет. (*Смеется.*)

*Ведущий (на экране):* ...малюсенькое чудо... которое вселило бы в сердца людей... надежду на милость всевышнего!

*Фра Джероламо (подчеркивая свои слова движением руки):* Нет, нет, нет! Нет, нет, нет!

*Ведущий:* Но почему же? Разве мы этого не заслуживаем?..

*Фра Джероламо:* Сама жизнь — сплошное чудо. Это зависит от нас. Нужно уметь видеть чудо во всем, что происходит вокруг. (*Смеется.*) Но мы недостаточно осознаем свое ничтожество, чтобы постичь великое.

*Голос ведущего:* Фра Джероламо из Тривенто уже совершил чудо, приехав сюда, к нам. Миллионы сердец переполнены

368 благодарностью к нему за его участие в нашей программе!

*Мафиозо (с вежливым поклоном обращается к Джинджер):* Желаю вам удачи! Успеха вам, синьора!

Позади Джинджер и Фреда появляются синьора, записывающая голоса умерших, и ее сын.

*Синьора, записывающая голоса (Джинджер):* Мы получили еще одно послание из загробного мира.

*Джинджер:* Да что вы!

*Сын синьоры:* Мама, иди сюда.

Джинджер и Фред тревожно переглядываются. А на сцене в кресле уже сидит депутат парламента, объявивший голодовку.

Рядом с ним его лечащий врач и еще один сопровождающий — по-видимому, секретарь.

*Врач депутата:* Если депутат Флорис Тартина будет упорствовать, отказываясь от еды и питья, он может довести свой организм до той роковой точки, когда изменения станут необратимыми. Я выступаю здесь в качестве его рупора, так сказать, ибо синьор депутат крайне ослаблен. На протяжении нескольких недель он не ест и сам не в состоянии сказать вам о том, за что он борется на протяжении долгих лет. Своими действиями он хочет привлечь внимание всей страны и парламента к вопросу о безотлагательном принятии закона, запрещающего охоту и рыбную ловлю.

За кулисами на экране монитора мы видим самого депутата. Между тем в сторонке женщина-фотограф снимает огромное блюдо толстенных макарон, на которое рабочий сцены сверху сыплет что-то похожее на тертый сыр.

Повар с гигантской вилкой позирует перед объективом ее фотоаппарата.

*Телеоператор (стоя спиной к нам, подает советы):* Так, так! Да мешай же, мешай! Тут нужно постоянное движение! Вот так, сверху вниз!

*Депутат (дыша с трудом):* Пора положить конец охоте, которая способствует развитию в человеке инстинкта агрессивности.

Публика аплодирует.

На сцене ведущий занимается с новыми гостями — матерью и сыном, записывающими потусторонние голоса.

Синьора сидит в кресле. На столике перед ней — включенный магнитофон.

*Синьора, записывающая голоса (имея в виду звуки, издаваемые магнитной лентой):* Она говорит, что ее всюду преследует запах мяты. Такая глупенькая! (Смеется.)

*Голоса, записанные на магнитную ленту (всхлипывания, стоны, хихиканье).*

Из-за кулис Джинджер не без опаски наблюдает за происходящим на сцене.

*Джинджер (Фреду):* Мне почему-то страшно! Кто это может быть? 369

*Фред:* Не знаю.

*Джинджер:* Чудно!..

На экране большого монитора появляется ведущий и объявляет следующий номер.

*Ведущий:* А сейчас еще один рождественский подарок нашим зрителям: группа «Los Lilliputs». Двадцать четыре танцовщика! Рост самого высокого из них — метр двадцать четыре сантиметра. Итак, перед вами мини-танцовщики. Других таких «мини» просто не бывает!

На сцене импресарио карликов, лучезарно улыбаясь, представляет свою группу. На вращающемся кольце ярко освещенной сцены расположился оркестр маленьких музыкантов, исполняющий испанский танец «Реликарио». Остальные карлики танцуют в центре площадки.

За кулисами помощник режиссера Пуччи предлагает Джинджер и Фреду передвинуться еще на один квадрат. Потом он уходит искать секретаршу Лаурентину, а заодно еще разок проверяет, все ли в порядке в его хозяйстве.

*Помреж:* Быстренько! Переходите в другой квадрат! Так, ждите здесь. Тихо! Лаурентина!

*Джинджер:* Хорошо, спасибо.

Теперь Джинджер и Фред находятся в предпоследнем квадрате. Следом за ними на сцену должен выйти адмирал с матросом и медсестрой. А пока адмирал сидит на скамье и не может перевести дух: ему нехорошо.

*Помреж (обращаясь к матросу):* Ему получше, правда?

*Матрос:* Никаких проблем! Все в порядке, он чувствует себя отлично!

*Помреж:* О'кей! Значит, все в порядке, адмирал? Через десять минут ваш выход!

*Медсестра:* Простите, нельзя ли немного воды? Мне надо дать ему сердечные капли.

*Помреж:* Сию минутку! Я сам этим займусь!

*Медсестра:* Спасибо!

Помощник режиссера уходит. Секретарша Лаурентина жестами велит кому-то перейти в следующий квадрат.

*Лаурентина:* Номер три! Переходите в третий. Пошли.

Официант из бара ходит за кулисами с подносом, на котором стоит рюмка коньяка.

*Официант:* Это вам коньяк?

*Матрос:* Нет-нет, мы коньяка не заказывали!

*Официант:* Может, адмиралу нужно?

*Медсестра (резко):* Вы с ума сошли? Уходите! Уходите!

*Официант:* Простите, но кто-то же заказал...

370 *Фред:* Это для меня. Спасибо...

Джинджер не успевает даже прореагировать: Фред молниеносно хватается рюмку и опрокидывает ее в рот.

*Джинджер:* Ой, Пиппо! Ну не надо же! Тебе вредно.

*Фред:* Нет, мне полезно!

Джинджер откровенно раздосадована поведением своего партнера.

За кадром слышен голос ведущего. Затем мы видим, как он спускается по светящимся ступенькам в зрительный зал, к публике. Перед ним, откатываясь назад, движется телекамера. Сейчас будет объявлен следующий номер.

*Ведущий:* В жизни всегда есть место для героев. Я не ошибусь, если к их числу отнесу скромную домашнюю хозяйку, которая согласилась в порядке эксперимента за определенное вознаграждение прожить один месяц без телевизора. Сейчас я вам расскажу, как было дело. Сначала синьора подписала с нами контракт, потом к ней домой приехали телемеханики, которые опечатали ее телевизор, сняли антенну с крыши — в общем, сделали все, чтобы она не могла ни видеть, ни слышать телепередач. Вы скажете: кто же пойдет на такое?! Я тоже не мог этому поверить. Все же такой человек нашелся. И вот перед вами... Пьетруцца Сильвестри!

Зрители аплодируют.

Ведущий подходит к незаметной женщине, сидящей в первом ряду амфитеатра, и приглашает ее подняться на сцену. Вид у женщины совершенно измученный.

*Ведущий:* Прошу, синьора! Признайтесь честно, вы пошли бы вторично на такой эксперимент?

*Сильвестри (со слезами):* Никогда! Никогда! Какой ужас! Нам, конечно, неплохо заплатили, что правда, то правда, но пусть будут прокляты эти деньги! Нельзя ставить такие эксперименты на бедных живых людях... особенно когда в доме есть старики и дети!

*Ведущий:* Простите, синьора, тембр и постановка вашего голоса свидетельствуют о том, что вы учились петь. Я угадал?

*Сильвестри (поет на высочайшей ноте):* Ни-ког-да-а-а-а!

Зрители аплодируют.

*Ведущий (обхватив синьору Сильвестри за плечи и широко улыбаясь, растроганно обращается к телезрителям):* Ай да синьора! Мы все с ней согласны: никогда — без телевизора!

Передача опять прерывается телерекламой. Во весь экран рекламируется жареный поросенок.

Реклама «Жареный поросенок»

*Мужской голос:* Поросенок фирмы «Ломбардони» — это уже не один праздник, а целых два!

На световом табло за кулисами загорается надпись «Внимание, приготовиться».

Наступил черед наших танцовщиков.

*Джинджер (озабоченная и взволнованная, тихо, но строго предупреждает Фреда):* Надеюсь, то, что ты мне говорил раньше, просто слова. Но если ты все-таки собираешься... строить из себя шута горохового, я уйду, и ты будешь танцевать один. Ясно?

За кадром и из динамиков мониторов слышен голос ведущего, который объявляет их воскрешенный из небытия номер.

*Ведущий (за кадром и на экране ТВ):* А теперь, дорогие друзья, совершим прыжок в прошлое. Многие из вас помнят, вероятно, тысяча девятьсот сороковой год, войну: затемнение, страх... Но, как всегда бывает, даже то страшное время, время отчаяния и тоски, может быть связано в нашей памяти с какой-нибудь мелодией. Для нас такая музыкальная ассоциация — это Фред Астер и Джинджер Роджерс. Вы помните их? Составителям нашей программы удалось разыскать двух танцовщиков варьете, которые, выступая под псевдонимом Джинджер и Фред, прославились, копируя танцы знаменитой американской пары. И вот перед вами... Джинджер и Фред!

Джинджер, заметно взволнованная, принужденно улыбается. В это время помреж приглашает их подняться по ступенькам, ведущим из-за кулис на сцену.

*Джинджер:* Теперь мы! Он уже зовет.

*Помреж:* Поднимайтесь.

Большой зеркальный портал открывается, и под аплодисменты публики Джинджер и Фред, залитые ослепительным светом прожекторов, выступают вперед.

Пианист уже играет вступление к знаменитой грустной американской песенке «Let's Face the Music and Dance».

Зеркальный портал позади них закрывается. Танцовщики кланяются зрителям. Ведущий подходит к Джинджер и, подав ей руку, подводит к самому краю сцены. Фред остается на месте.

*Ведущий:* Знаете, сколько лет этой синьоре и ее партнеру? Я хотел бы вам сказать, но мы договорились с Джинджер, что я открою этот секрет только после их выступления. Итак, перед вами со своим замечательным «тип-тапом»... Джинджер и Фред!

Ведущий покидает помост.

Джинджер поворачивается к Фреду и подмигивает ему.

Фред делает вид, будто он курит сигарету. Потом раздается классический «гудок» отплывающего парохода, и Джинджер, как и тридцать лет назад, прощально машет рукой.

*Джинджер (спиной к камере):* Прощай, Фред!

В ритме танца Джинджер направляется к Фреду, а оркестр в это время исполняет первые такты песни «Континенталь». И тут

372 внезапно гаснет свет. Вся телестудия погружается в темноту. В публике начинают зажигать спички. Весь зал гудит. Темнота поглотила Джинджер и Фреда.

*Ведущий:* Господа, успокойтесь! Прошу не покидать своих мест! И на сцене тоже. Господа, оставайтесь на своих местах. Сейчас подключат аккумуляторы. Не поднимайтесь, сидите на своих местах. Вы можете упасть, наступить на кабель. Это опасно! Прошу вас, сидите, как сидели!

*Один из техников (через мегафон обращается к публике):* Мы приносим свои извинения уважаемым телезрителям. Просим вас потерпеть немного и не покидать своих мест! Не поднимайтесь! Не двигайтесь! Сейчас наши электрики все наладят, и передача будет продолжена. Повторяю: оставайтесь на своих местах! Спасибо!

*Ведущий (испуган и раздражен. Свистящим шепотом он отдает истерические приказания):* Подойдите кто-нибудь ко мне! Я ничего не вижу! Хотите, чтобы я полетел вниз?

Одна из ассистенток ведущего подходит к нему и помогает спуститься за кулисы.

#### РЕЖИССЕРСКАЯ КАБИНА. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

В расположенной наверху режиссерской кабине тоже темно. Один из техников разговаривает по телефону.

*1-й техник (в трубку):* Позвони сам! (Обращаясь к коллегам.) Чего они от нас-то хотят?!

*2-й техник* входит с зажженной свечой.

*3-й техник:* Набери по внутреннему двести девятнадцать. Президент на месте?

#### ЗДАНИЕ КТЦ. НАТУРА. ВЕЧЕР

Весь фасад здания погружен в темноту.

Погасли сигнальные огни и на гигантской антенне. Произошла какая-то серьезная авария.

#### ЗАЛ ТЕЛЕСТУДИИ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

Джинджер в крошечной тьме тихонько окликает Фреда и, шаря в воздухе руками, делает несколько шагов вперед. Наконец она наталкивается на Фреда, который опустился на пол и стоит на четвереньках.

*Джинджер (испуганно):* Фред! Фред! Фред, что с тобой? Ты упал?

*Фред (в нервном возбуждении, смеется):* Амелия, что нам с тобой здесь нужно? Зачем мы приехали?.. Да мы просто два идиота! Тсс... давай сбежим, пока свет не включили. Вот там можно спуститься. Наклонись. Нам просто повезло.



А Джинджер, наоборот, начинает плакать. В приливе ярости она накидывается на Фреда.

*Джинджер (плача):* Шут гороховый! Ты и в самом деле спятил! Шут!

Джинджер исчезает в темноте. Фред, поднявшись, идет за ней и, догнав, ласково берет ее за руку.

*Фред:* Ам... Амелия, осторожно, ты же можешь упасть... Амелия, куда ты? Ты что, не слышала, что это опасно? Подожди здесь, я пойду поищу Тото!

*Джинджер (теперь уже она хватает его за руку):* Где ты его сейчас найдешь? И сам упасть можешь. У меня от этой темноты голова кружится!

Какое-то время оба стоят неподвижно. Потом Фред опускается на пол.

*Фред:* Ну тогда присядь на минутку. Я постелю тебе платок.

Фред расстилает свой носовой платок и усаживает на него Джинджер. Теперь они сидят лицом друг к другу.

*Джинджер:* Ну вот, все платье помнется; и на кого я буду похожа, когда дадут свет?

*Фред (с горькой иронией человека, знающего, чем обычно кончаются такие вещи):* Но света больше не будет.

*Джинджер (встревоженно):* Почему не будет?

*Фред:* А! Во-первых, потому что вся организация у них дерьмовая... Как тот знаменитый колосс на глиняных ногах. А во-вторых, кто сказал, что это не террористическая акция? Не исключено, что в любой момент все может — бац! — взлететь на воздух!

*Джинджер (ее вновь охватывает страх):* Тогда давай уйдем отсюда! (Она пытается встать.)

*Фред (удерживая ее):* Ах, Амелия! Какая была бы потрясающая история. Представь себе заголовок: «Они расстались тридцать лет назад и встретились вновь, чтобы умереть вместе!»

Мычание коровы за кулисами вызывает в зале смех.

*Джинджер:* Да ну! Сегодня такие истории никого уже не трогают... А потом, лично мне это не доставило бы никакого удовольствия!

Фред, похоже, ее не слушает и расслабленно заваливается на спину. Он весь поглощен размышлениями об окружающей их Великой Темноте.

*Фред:* А знаешь, мне здесь не так уж и плохо! Как во сне, уносящем тебя далеко от действительности. Непонятно, где ты, как здесь очутился... Тото сказал тебе, что я был в сумасшедшем доме? Да, да, это правда!.. Но... Не знаю просто, что со мной делалось, когда ты от меня ушла!.. Синдром беспомощности, одиночества...

374 *Джинджер (потрясенная этим признанием):* Клянусь, Пип-по, я ничего не знала. Я бы сразу примчалась к тебе!

*Фред:* А зачем? Наша история закончилась, и работа наша закончилась. Только эти сумасшедшие с телевидения могли вспомнить о нас. Мы привидения, которые возникают из темноты и в темноту уходят.

*Джинджер:* Пожалуй, ты прав. *(Смеется.)* Знаешь, я стараюсь убедить себя, что приехала сюда ради внуков, что поддалась уговорам друзей, из каприза, в конце концов... А если по правде, так я просто очень хотела увидеть тебя.

*Фред (со вздохом):* Very romantic...<sup>1</sup> Должен сказать, что и я был рад с тобой встретиться!

Джинджер растрогана до слез. Фред вытирает ей глаза подолом платья.

Опять раздается мычание коровы. Публика весело смеется.

*Фред (имея в виду мычание):* Это сигнал к отступлению. Пошли!

*Джинджер:* Да!

Оба встают и вместе на ощупь продвигаются к лестнице.

*Фред:* Нужно уметь вовремя оценить ситуацию. Кто знает, что может начаться после нашего бегства. Иди сюда! Иди! Осторожно, ступенька! А вам, теленаркоманы, вот что! Вот! *(Делает неприличный жест руками.)* Ой!

В зале внезапно вспыхивает свет, и Фред застывает в своей позе.

Амфитеатр просто заходится от восторга.

*Публика:* Ого-о-о-о!

Ведущий в сопровождении своих ассистенток возвращается на сцену. Он лихорадочно размахивает руками, показывая, что Джинджер и Фред должны подняться на площадку.

*Ведущий:* Вернитесь на место!

Публика аплодирует.

Наши танцовщики неохотно выполняют приказ.

Телекамеры подкатывают к сцене.

Один из техников, помахав руками из режиссерской кабины, подает знак к возобновлению передачи. Загорается красная лампочка—сигнал о том, что передача в эфире.

*Ведущий:* Все по местам! Господа, мы приносим свои извинения за небольшой перерыв, который, возможно, лишь подогрел ваши ожидания. Представление продолжается с момента, на котором оно было прервано. Итак, корабль отплывает, уже дан последний гудок, но Джинджер сбегает с трапа, и оба, обнявшись, обещают друг другу никогда больше не разлучаться. Музыка, сыгранная для Джинджер такую же роковую роль, как

<sup>1</sup> Очень романтично... *(англ.)*

книга для Франчески у Данте, захватывает наших спутников по искусству и жизни: они снова танцуют вместе! 375

Старина Тото пристроился в уголке и внимательно следит за происходящим.

Джинджер и Фред становятся рядом, готовясь начать танец. Фред, кажется, снова забыл фигуры «тип-тапа». Они тихонько переговариваются.

*Фред:* Ничего не помню.

*Джинджер:* Два степа, потом поворот, walk <sup>1</sup>, идешь за мной...

Луч прожектора высвечивает нашу пару. Снова звучит музыка — попурри из американских песенок 30-х годов: «Континенталь», «Щека к щеке», «Была бы музыка: мы станцуем», «Цилиндр».

Джинджер и Фред танцуют.

Оператор велит механику поднять стрелу, чтобы удобнее было показывать танцующих.

*Оператор:* Подними-ка! Выше... Еще выше!

Ведущий отошел в сторонку. Надев очки, он читает свой текст, не обращая никакого внимания на танцующих.

Джинджер и Фред, несмотря на несколько неудачных и неуверенных па, вошли в роль и как бы отождествились с двумя американскими звездами эстрады.

Танцуя, Фред продвигается в сторону рояля и вроде невзначай опирается о него рукой, чтобы перевести дух. Потом возвращается к партнерше.

Во время танца Джинджер шепотом подсказывает ему, что надо делать.

*Джинджер:* Ногу!.. Веди меня туда! Держи крепче!

*Фред:* А что теперь?

*Джинджер:* Медленно поворачивайся! Два раза.

*Фред:* О черт, судорога.

*Джинджер:* Так, молодец! Чететка. Bravo, Пиппо, прекрасно!

Фред сосредоточенно исполняет чететку соло, но внезапно теряет равновесие и тяжело шлепается на пол.

Публика разражается бурными аплодисментами. Встревоженная партнерша спешит к нему.

*Джинджер:* Пиппо!

Ведущий помогает Фреду подняться. Тото тоже испуган и раздосадован.

*Ведущий:* Вы не ушиблись?

*Фред:* Нет, нет!

*Ведущий:* Можно продолжать?

<sup>1</sup> Здесь: дорожка (англ.).

*Фред:* Да, да!

*Джинджер:* Ты правду говоришь? Мы действительно можем продолжать? Справишься?

*Фред:* Да, да!

*Джинджер:* Ты уверен?

Фред решает продолжать танец.

Ведущий подбадривает его и, хлопая в ладоши и подпрыгивая на ходу, отступает назад.

*Ведущий:* Он хочет продолжать! Давайте похлопаем ему!

*Публика (аплодируя):* Bravo, bravo!

Джинджер и Фред снова танцуют. Вдруг Джинджер в одном из оркестрантов узнает какого-то старого друга. Тот приветствует нашу пару поднятым смычком.

*Джинджер:* Это же Дуду! Помнишь скрипача Дуду?

Джинджер вся во власти чудесной мелодии. Сколько воспоминаний с ней связано!

*Джинджер:* Прямо плакать хочется! (*Подняв руку, Фред заслоняет лицо Джинджер.*) Да опусти же ты руку, все время меня загораживаешь!

*Фред (ему хочется чихнуть):* Мне в нос какая-то пушинка попала!..

*Джинджер:* Ничего у тебя там нет!

*Фред:* Сейчас чихну...

Публика аплодирует.

Тото из своего угла тоже подбадривает их: «Держитесь, ребята!»

Фред совершенно обессилел, запыхался, лоб его покрыт каплями пота, колени подгибаются. И танцует он, едва переставляя ноги.

*Джинджер:* Держись, Пиппо! Осталось немножко.

Танец окончен.

Публика горячо аплодирует.

*Джинджер:* Молодец! (*С трудом переводя дух.*) Пиппо... у нас же все получилось!

Фред тяжело дышит.

Тото аплодирует и уходит за кулисы вниз, чтобы встретить друзей.

*Тото (аплодируя):* Bravo!

Один из помощников режиссера тихо окликает Джинджер и Фреда, веля им убраться со сцены через боковые двери.

*Помреж:* Назад! Отходите назад! Ты направо! Правее, говорю!

Рабочий сцены водворяет на прежнее место большое красное кресло.

Джинджер, отступая назад и продолжая кланяться, натывается на кресло и плюхается в него.

Оркестр исполняет бравурный военный марш, и большой зеркальный портал вновь распаивается перед новым гостем передачи — адмиралом.

*Голос ведущего (за кадром):* Когда мы слышим эту музыку, к горлу от волнения подкатывает ком. Дамы и господа, имею честь представить вам адмирала Атоса Ауленти, который, рискуя собственной жизнью, спас жизнь своего экипажа и отвел беду от целого города...

Джинджер поднимается с кресла и вместе с Фредом отступает за кулисы, наталкиваясь при этом на адмирала, выходящего на сцену в сопровождении матроса и медицинской сестры.

## ЗА КУЛИСАМИ. ИНТЕРЬЕР. ВЕЧЕР

*Секретарша Патти (перемещая остальных участников передачи из квадрата в квадрат):* Так, вы переходите сюда! Быстрее! Теперь ждите здесь!

Фред тяжело опускается на ступеньку лестницы, ведущей за кулисы. На другом конце ступеньки присаживается Джинджер, она взволнована и не в состоянии сдержать слез.

*Тип в странном головном уборе (обращаясь к кому-то невидимому):* Амилкаре, я что-то не вижу своего кошелька!

*Двойник Гейбла (подходя к Джинджер, чтобы поздравить ее с удачным выступлением):* Вы молодец, синьора! Очень у вас хорошо получилось!

Фред все никак не может отдышаться.

Тото, радостно аплодируя, идет ему навстречу.

*Тото:* Пиппо! Амелия! Bravo, bravo, bravo, ребята! Молодцы!

Фред устало стаскивает с ноги ботинок.

К Джинджер подходит толстяк инспектор.

*Инспектор:* Простите, синьора, но здесь оставаться нельзя. Поднимайтесь, не сидите на проходе.

*Джинджер (плача):* Да, да, конечно. Сейчас уйду.

Но в это время рядом с ней усаживается Переодетый. Хлопая в ладоши, он поздравляет танцовщицу.

*Переодетый:* Какая вы молодчина, синьора Джинджер! Я даже слезу пустила! Вы танцевали божественно! Все так считают! Молодец, синьора. Bravo!

*Инспектор (опять предлагая Джинджер освободить проход):* Вот видите, все хорошо. Вы понравились публике, но поднимитесь же!

*Джинджер:* Спасибо, спасибо!

378 ЗАЛ ОЖИДАНИЯ НА ВОКЗАЛЕ. ИНТЕРЬЕР. НОЧЬ

Джинджер все в том же пальто-крылатке и в тирольской шляпке идет по залу ожидания.

Рядом шагает Фред.

Над их головами — большие рекламные щиты. На одном из них написано «„Френдли“ — продукт натуральный» и изображен ребенок с кошачьими глазами; по-видимому, это реклама консервов для домашних животных.

Фред везет чемодан Джинджер на колесиках.

Лампочки на муляже, изображающем свиную ногу — дзампоне, — еще горят. Официантки раздают многочисленным клиентам остатки рождественского угощения.

Фред смотрит на дзампоне, потом на Джинджер.

*Фред:* Я сегодня ничего не ел. Как ты относишься к ломтику дзампоне с чечевицей?

*Джинджер:* Боюсь, у меня не хватит времени! Через пятнадцать минут отходит мой поезд, надо поторапливаться. Никак не могу составить тебе компанию! Но ты иди, если хочешь. У тебя же еще около часа остается, правда?

*Фред:* Если ты о моем отъезде, то даже больше. Я решил на несколько дней задержаться в Риме... Сначала остановлюсь у Тото, а потом подыщу что-нибудь... Мне пришла в голову одна идея. Ты обратила внимание на ведущего? Он же кучу денег гребет. Я мог бы справиться с этим делом не хуже. А что?

Джинджер напряжена и взволнована предстоящим расставанием.

Оба останавливаются.

*Джинджер:* Ну, вообще-то конечно! А как же твоя жена? Ты ее предупредил?

*Фред:* Ах да. Я забыл тебе сказать. Она ушла от меня... пару лет назад.

*Джинджер:* Но... (Она так удивлена, что не может больше вымолвить ни слова.)

К танцовщикам подбегают двое ребяташек.

*Мальчик:* А вы что, та самая Джинджер?

*Джинджер (польщенная, указывает на Фреда):* Да, мы — Джинджер и Фред.

*Мальчик:* Вы мне дадите автограф?

*Джинджер:* С удовольствием. Как тебя зовут?

*Мальчик:* Диего. Я видел по телевизору, как вы танцевали.

*Джинджер:* Вот, пожалуйста!

Джинджер и Фред дают автографы мальчику.

В кадре появляется черная рука и похлопывает Фреда по плечу — это рука какого-то молодого негра.

*Негр:* Я видеть тебя в телевизор, она тоже, раньше! Да!

*Девочка (перебивая его):* И мне тоже, пожалуйста!

*Джинджер:* Конечно!

*Фред:* Что? А, да, молодец.

*Негр:* Напиши тут, а? *(Смеется.)*

*Фред:* Да, конечно, сейчас напишу. Держи! *(Тоже смеется.)*

Фред расписывается на листке бумаги, протянутом ему негром.

Негр благодарит: «Спасибо, друг» — и убегает, пританцовывая.

*Мальчик:* А мне автограф?

*Фред:* Угу!

*Мальчик:* Спасибо!

*Фред:* Пожалуйста!

*Девочка:* И мне тоже!

Фред подхватывает вещи и вместе с Джинджер выходит на платформу.

*Фред:* Гм!.. Видала?.. Джинджер и Фред! Послушай, как ты полагаешь, когда они нам пришлют деньги? Я думал, их выдадут сразу же.

*Джинджер:* По-моему, они говорили, что деньги высылают не то через две, не то через три недели!

*Фред:* Разве не проще было бы расплатиться сегодня же вечером?

Джинджер останавливается: до нее вдруг доходит смысл его слов. Она шарит у себя в сумочке, находит деньги, протягивает их Фреду.

*Джинджер:* Послушай, Пиппо, я могу... дать их тебе сейчас... если хочешь... Потом вернешь *(за кадром)*, когда сможешь...

*Фред:* Ну конечно! *(Небрежно сует деньги в карман.)*

*Джинджер:* Только помни, что они мне понадобятся. Ясно? Я не знаю, сколько тут, но... в общем, вот. Только обязательно верни!

*Фред:* Да, да... Ой, Амелия, прости, я лучше не буду тебя провожать, не люблю, понимаешь ли, отходящих поездов.

*Джинджер:* Ну что ж, прощаемся здесь. Только ты пиши! Или знаешь что, приезжай ко мне, я буду рада. Правда, правда!

*Фред:* Почему бы и нет?!

*Джинджер:* В любое время, ладно?

*Фред:* Да.

*Джинджер (вконец расстроганная):* Потому что... в общем, я не думаю, что нам еще представится случай... танцевать вместе! Ну, дорогой Пиппо, пока! Пока!

*Фред (вздыхнув):* Амелия... но... Ты бы хоть поцеловала меня разок, что ли!

*Джинджер:* Да конечно же!

Джинджер и Фред нежно обнимаются.

*Джинджер (спиной к камере):* Пока!

Джинджер проходит со своим чемоданом через турникет на платформу.

*Фред (застыв на месте, провожает ее глазами. Потом окликает ее и, приложив руки к губам, издает звук, напоминающий гудок парохода и начало их танца):* Амелия!.. У-у-у-у!

Джинджер оборачивается и, раскинув руки, зовет его. Но слов ее мы уже не слышим.

Подхватив чемодан, она идет по платформе дальше.

А Фред направляется к бару.

Вот и поезд Джинджер. Прежде чем подняться в вагон, она покупает у разносчика какой-то журнал. Свисток начальника станции возвещает об отправлении поезда.

В помещении вокзала одну за другой выключают неоновые рекламы.

Гаснет и лампочка на дзямпоне: сейчас муляж похож на огромную темную бесформенную глыбу.

Джинджер стоит на ступеньке вагона и, ища глазами Фреда, смотрит в сторону зала ожидания.

Сквозь стеклянную витрину бара видно, как Фред угощает стаканчиком вина негра, только что бравшего у него автограф.

Поезд Джинджер отходит. Сигнальный фонарик последнего вагона растворяется в ночной темноте.

Продавец телеантенн все еще на вокзале и продолжает демонстрировать свой товар.

Сейчас на экране его телевизора реклама макаронных изделий, которые можно есть, не боясь потолстеть.

*Продавец телеантенн (скороговоркой):* Установив антенну на крыше, нужно правильно ее ориентировать, чтобы она принимала сигнал своего ретранслятора. В Риме у нас шестьдесят шесть каналов и шестьдесят шесть ретрансляторов, разбросанных по всей территории Лацио, Монтекомпатри, Монтекаво. Перечислить их все просто физически невозможно. Римская электронная промышленность, господа, совершила в своем развитии гигантский шаг вперед: разработана и поступила в продажу портативная антенна...

Здание вокзала совсем опустело. Какой-то продрогший парень, зябко поводя плечами, смотрит на экран телевизора.

Реклама макаронных изделий «Сколаманджи»

*1-я женщина:* Попробуй тоже!

*2-я женщина:* Ты с ума сошла! Я толстею от одного взгляда на макароны!

*1-я женщина:* Но это же макароны «Сколаманджи», от них только худеют! *(Поет.)* «Сколаманджи» — макароны для желающих похудеть!..

*2-я женщина:* Зачем же я столько страдала! *(Поет.)* «Сколаманджи» — макароны для желающих похудеть!..

*Обе женщины вместе:* Ешьте макаронные изделия «Сколаманджи», выпускаемые кавалером Ломбардони, и жизнь снова вам улыбнется!



## КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ

„ДЖИНДЖЕР И ФРЕД“

ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ: ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ.

„ДЖИНДЖЕР И ФРЕД“<sup>1</sup>

381

Примечание составителя Мино Гуэррини

*А где же сценарий? Сценарий где? Когда речь идет о фильмах Феллини, сценарий появляется в самом конце, нередко уже после завершения не только съемок, но и монтажа.*

*Что касается картины «Джинджер и Фред», то к моменту запуска ее в работу существовал коротенький — страничек на восемьдесят — сюжет, по которому можно было снять разве что пятидесятипятиминутный телефильм, но никак не полнометражную ленту. Откуда же взялся двухчасовой «Джинджер и Фред»?*

*Установить это можно единственным способом: воскресить в памяти хронику работы над фильмом, больше похожую, пожалуй, на судебное разбирательство, чем на исследование в области киноискусства; собрать показания очевидцев, то есть тех, кто был так или иначе причастен к преступлению, pardon — к фильму; порыться в ящиках письменного стола Феллини, в его карманах и в его платяном шкафу, выудить у режиссера сведения о том, куда подевались его рисунки, фотографии, газетные вырезки, образчики материи — все те невообразимые вещественные доказательства, которые он таскает с собой во время съемок и которые для него, наверное, важнее всякого написанного текста. Особенно когда такового вообще не существует.*

### Первоначальный сюжет, придуманный Федерико Феллини и Тонино Гуэррой

*Рим, декабрь 1983 г.*

#### Эпизод с участием Джульетты Мазины

Главные действующие лица этого эпизода — пара пожилых танцовщиков, выступления которых еще до второй мировой войны пользовались симпатией и успехом у неискушенной и нетребовательной публики варьете. Коронным номером был у них танец, который они скопировали у Фреда Астера и Джинджер Роджерс из фильма «Мы следуем за флотом», благодаря чему их, естественно, стали отождествлять с американскими актерами и звали просто Джинджер и Фредом — в афишах и в жизни. Поначалу в программах концертов они еще именовались «эксцентриками», но потом Джинджер решила, что так не годится. Слово «эксцентрики» ассоциировалось в ее

<sup>1</sup> Опубликовано в журнале «Иностранная литература», 1986, № 10.

382 сознании с чем-то экстравагантным, непривычным: лучше уж совсем ничего не писать, оставить одни имена.

После долгих лет забвения наших танцовщиков разыскивают авторы очень популярной телерубрики «И вот перед вами...».

Программа, которую передают каждое воскресенье вечером, когда у телевизоров собирается больше всего народу, представляет зрителям и всяких знаменитостей, и лиц, переживших мгновение славы. благодаря газетной хронике, и героев, чьи имена в свое время были известны каждому; сегодня их демонстрируют публике на залитой ослепительным светом сцене, где находятся два больших оркестра с прямо-таки «научно-фантастической», сверкающей металлом аппаратурой и оглушительно гремящими инструментами.

Рядом с жаждущим дешевой популярности политическим деятелем здесь можно увидеть знаменитого специалиста в области пластической хирургии, представляющего одну из своих пациенток, которую он омолодил на добрых три десятка лет, убрав ей морщины и укоротив нос на два сантиметра. Рядом с раскаявшимся и потому реабилитированным террористом, которого сопровождает целый отряд телохранителей, мы видим журналиста и писателя, рассказывающего о своей последней книге, посвященной благородному искусству бокса. А вот девочка, силой взгляда сдвигающая с места столы; собака, которая переставшая выть с того дня, как умер папа Павел VI; женщина, которая бросила мужа и детей, так как влюбилась в инопланетянина, они встречаются по ночам в Колизее; человек, похищенный бандитами и только вчера утром освобожденный ими, он поведаёт зрителям о чувствах, которые вызывают у пленника его тюремщики.

В общем, здесь можно увидеть самых разных, самых неожиданных типов. Они рассказывают о себе, о своих приключениях и вынуждены бесстыдно исповедоваться под натиском неотступных вопросов «звезды» передачи — ведущего, человека, источающего фальшивую доброту, фальшивую заинтересованность, фальшивое сочувствие и вполне неподдельное хамство.

Передача ведется в лихорадочном темпе, все здесь обусловлено временем, рассчитанным до секунды, отчего ее участники вынуждены буквально впрыгивать в свой номер по приказу световых табло, всполошенно раскинувших руки ассистентов и ребят из технического персонала, лихорадочно отсчитывающих минуты, отведенные на каждое выступление.

К тому же здесь то и дело раздаются телефонные звонки зрителей, задающих вопросы и дающих свои советы, а через каждые десять минут нужно уступать место подлинной королеве телеэкрана — рекламе.

Джинджер и Фреда пригласили принять участие в передаче, чтобы они своим выступлением создали ностальгический колорит, пробудили у зрителей воспоминания о 40-х годах перед интервью с отставным адмиралом, который во время войны командовал водолазами, ухитрившимися понаставить мин в гавани Гибралтара. Сегодня старику адмиралу грозит выселение из

квартиры. Ведущий расскажет телезрителям и сидящей в зале публике, как он увидел адмирала на улице, когда тот, прислонившись к стене, тихо плакал от отчаяния.

И Джинджер, и Фреду уже за шестьдесят. Они не виделись лет тридцать, с того самого времени, как распался их дуэт и оба поселились в разных местах, далеко друг от друга: она — в городке на Лигурийском побережье (ее сестра держит там писчебумажную лавку), а он — в Урбино, где до сих пор перебивается уроками танцев и сбытом энциклопедии какого-то издательства в городах провинции Марке.

История начинается с приезда Джинджер и Фреда на римский вокзал; их встречает секретарша телестудии, в руках у нее старые фотографии актеров. С помощью этих снимков, сделанных много лет назад, она пытается узнать их в толпе пассажиров, высыпавших из двух поездов, которые подходят к разным платформам с интервалом в четверть часа. Пожалуй, сами Джинджер и Фред сейчас не узнали бы друг друга, так изменило их время. Но как бы там ни было, после неизбежной суматохи и неловкости первых минут они оказываются в микроавтобусе телестудии и уверяют друг друга, будто ни капельки не изменились: годы пощадили их и вообще все у них хорошо, просто лучше некуда.

Кроме секретарши телестудии в машине мы видим еще одну женщину — молодую, ярко размалеванную; она тотчас же с томным видом, но очень приветливо представляется танцовщицкам и всю дорогу болтает без умолку. Голос у нее хриплый и ломающийся. Позднее мы узнаем, что это переодетый в женское платье парень, которого удостоила вниманием газетная хроника, так как однажды ночью он услышал глас свыше, повелевший ему идти и нести радость и утешение бедным арестантам в тюрьму Ассиоло.

Джинджер и Фред, делая вид, будто их занимает отдающая мистикой история этого странного существа, то и дело обращаются к секретарше телестудии со всякими вопросами, маскируя свою робость и растерянность претенциозными манерами кумиров публики, привыкших к почитанию и уважению. Но девица без конца жует американскую резинку и, хихикая, кокетничает с шофером. Она лишь сообщает им — притом не очень любезно, — что оба будут выступать перед адмиралом, в 18 час. 15 мин.

— Вот, здесь все написано, — говорит она, показывая им какой-то листок. — Ваша песенка рассчитана на одну минуту.

— Но мы не поем! — возмущается Джинджер.

— А что же вы делаете?

— Танцуем!

Микроавтобус останавливается, чтобы подобрать какого-то престарелого господина. Процедура эта не так проста, поскольку господин — а он действительно очень стар — едва держится на ногах. И хотя его сопровождает матрос, Фреду приходится выйти и помочь втащить старика в машину.

Новый пассажир — как раз тот самый адмирал, который заминировал гавань Гибралтара. Он галантен и учтив и во что бы

384 то ни стало хочет поцеловать руку переодетому парню и Джинджер, хотя его швыряет из стороны в сторону в мчащейся на большой скорости машине. Наконец старый офицер усаживается напротив Джинджер, которая поглядывает на него несколько озадаченно. Вскоре она замечает, что он закрыл глаза и безмолвно шевелит губами, словно читает про себя молитву или заучивает наизусть какой-то текст.

Репетиции программы, которая будет транслироваться в тот же вечер, проводятся в театре «Олимпия». Секретарша телестудии сдает приехавших одному из помощников режиссера — растерянному и нерешительному молодому человеку, не знающему, что с ними делать: сразу отправить в гримерную или устроить в зале ожидания; пока же он оглядывает их с головы до ног, то и дело сверяясь со своим экземпляром сценария передачи. В конце концов молодой человек решает отвести их в бар.

— Мне надо точно знать, где вы, — нервно твердит он, — чтобы не пришлось в последний момент разыскивать вас по всему зданию!

— А когда мы будем репетировать? — интересуется Джинджер. Но тот уже отвернулся и не слушает. Он оставляет нашу пару в большом и неудобном зале бара, где царит лихорадочная суета и беспрепятственно снуют репортеры, наладчики аппаратуры, рабочие, артисты, ведущие, а надо всем этим плывет слитный шум голосов, восклицаний, акустических сигналов, телефонных звонков, фотовспышек и неумолчно гремят динамики.

Джинджер и Фред садятся за стол и оказываются между писателем, который, прижимая к груди свою книгу, отвечает на вопросы молоденькой репортерши, и промышленником, просидевшим восемьдесят дней в калабрийском лесу, где его — связанного, с залепленным пластырем ртом — продержала заложником одна из самых свирепых банд.

Джинджер и Фред обсуждают номер, с которым им предстоит выступить, воскрешают в памяти последовательность фигур знаменитого «тип-тапа» и, упираясь кончиками пальцев в крышку стола, пытаются воспроизвести па этого танца.

— А луч прожектора будет выхватывать нас из темноты? Световая пушка — это очень важно, — говорит Джинджер, жадно, как ребенок, макая свою булку в кофе с молоком. Фред же не притрагивается к чашке: он терпеть не может кофе с пенной.

— Да сними ты ее ложечкой, — советует Джинджер. Она уже забыла, какой привередливый у нее партнер. Качая головой с видом заботливой мамы, уставшей от капризов сыночка, она направляется к стойке и заказывает чашку кофе с молоком, но без пены.

Тут молоденькая репортерша спрашивает у Джинджер, не она ли та дама с собакой.

— С какой еще собакой?

— Да той, что воеет с тех пор, как умер папа римский.

У Фреда между тем завязывается разговор с промышленни-

ком, спасшимся от похитителей.

— А знаете, я ведь тоже как-то просидел под замком целых десять дней... в одной гостинице. Вышла какая-то история с не оплаченными администрации счетами. Десять дней строгой изоляции. Вместе с ней,— добавляет он, указывая на Джинджер, которая между тем вернулась к столику с чашечкой кофе без пены.— Она готовила мне еду в номере. Помнишь?

Но Джинджер не только не помнит, а вообще утверждает, что ничего подобного никогда не было. Она смотрит на Фреда, молча покачивая головой, словно не понимает, как можно вести себя подобным образом. Да, Фред совершенно не изменился. По-прежнему рассказывает всякие небылицы. Пожалуй, это тоже одна из множества причин, вызвавших их окончательный разрыв тридцать лет назад. Джинджер не могла поддерживать в нем эту его потребность все время придумывать себе жизнь и неизменно старалась разоблачить его фантазии. Из-за этого они постоянно ссорились.

Что же было после разрыва? Сначала она пыталась найти себе другого партнера, а потом связала свою жизнь с молодым летчиком, добрым малым, восторженным и верным своему долгу, он хотел на ней жениться и уговорил бросить варьете.

Джинджер распрощалась со сценой и стала ждать возвращения своего жениха с греческого фронта, но прошло два года, и из министерства пришла бумага: ее любимый пропал без вести.

Фред, потеряв партнершу, решил сменить амплуа и некоторое время выступал на подмостках провинциальных театров в качестве иллюзиониста. А в один прекрасный день он женился на своей давней любовнице, владелице бара в Урбино; правда, через четыре года жена от него ушла. Тогда Фред нанялся коммивояжером в какое-то издательство и снял полуподвальное помещение, где не только держал тома энциклопедии, которыми должен был торговать вразнос, но давал еще и уроки танцев.

И вот теперь, встретившись с Джинджер после долгой разлуки, Фред рассказывает об этом последнем периоде своей жизни, как обычно все приукрашивая и уснащая рассказ всякими фантастическими подробностями. Джинджер поначалу делает вид, будто не замечает преувеличений, выдумок и явных противоречий в рассказе своего старого друга, но потом, как и раньше, какая-то мелочь вдруг выводит ее из себя, и она, такая положительная, любящая во всем конкретность, кипит от возмущения, беспощадно и последовательно разбивает в пух и прах всю эту вдохновенную ложь и нелепые выдумки, которые Фред с нахальным и самодовольным видом выдает за правду. И если их пререкания на сей раз не оборачиваются, как когда-то, яростной стычкой, то лишь потому, что Фреда и Джинджер окружают знаменитости: присутствие таких персон вынуждает их держать себя в руках.

Как бы там ни было, но именно из этих перепалок и благодаря умению Джинджер расставлять все по своим местам, а также наивным попыткам Фреда оправдаться мы можем представить себе, какими эти два танцовщика были прежде, чем они

386 жили, на что надеялись. Да, пусть их жизнь была жизнью богемы — такова уж судьба артистов, беспечных, инфантильных, эксцентричных, — все равно в ней было здоровое начало, позволявшее им сохранять душевную чистоту, простодушие, скромные желания, детские иллюзии; все это в них яростно восстает против людей, толкущихся сейчас в баре.

Похоже, что для программы, в которой должны участвовать Фред и Джинджер, специально подобраны монстры, наиболее характерные для жестокой хроники наших дней. И как странно и неожиданно подобраны: здесь и жертвы, и преступники, выведенные из психического равновесия различными жизненными обстоятельствами. Сегодня все они втянуты в эту празднично расцветенную круговерть, ошеломлены оглушительной музыкой и шквалами аплодисментов клонувшей на приманку разношерстной публики.

Конечно, Джинджер и Фреду трудно отождествить себя прежних с кем-нибудь из присутствующих. Никакой доброй воли, никакой объективности нашей героини не хватило бы, чтобы принять и понять бывшего священника — вполне светского и несколько женоподобного типа, сидящего рядом с довольно красивой, но угрюмой девицей в джинсах. Он явился на телевидение, чтобы поговорить о тайне исповеди, которая, как он считает, сегодня уже себя изжила, и представить телезрителям свою беременную невесту. Вот он сидит сейчас перед Джинджер; слащавым и в то же время нагловатым тоном, не выпуская изо рта сигареты, он развивает идеи относительно воспитания своего будущего ребенка. Или депутата парламента, объявившего голодовку и ничего не берущего в рот уже тридцать восемь дней. В этот момент его как раз показывают по трем или четырем мониторам, установленным во всех углах бара. Для пожилых танцовщиков депутат — существо, принадлежащее к какому-то неведомому, чуждому им миру. Джинджер, не веря своим ушам, то и дело обмениваясь с Фредом комически испуганно-негодующими взглядами, слушает пояснения врача, сопровождающего депутата, относительно состояния его пациента. Видим мы и самого депутата — бледного, исхудавшего, в изнеможении откинувшегося на спинку кресла.

«Если депутат Дж. Т. будет по-прежнему отказываться от еды и питья, изменения в его организме могут принять необратимый характер. Сейчас я расскажу вам — поскольку господин депутат сам говорить не в состоянии, — к чему же он призывает на протяжении многих месяцев. Дело в том, что он хочет привлечь внимание всего народа и парламента к вопросу о безотлагательной необходимости закона, запрещающего охоту и рыбную ловлю, которые пробуждают в человеке инстинкт агрессивности».

Оглушенные, растерянные, охваченные все усиливающейся неуверенностью, которую Джинджер пытается скрыть, призывая себе на помощь весь свой кураж и оптимизм, наши

танцовщики извлекают из чемоданчиков старые костюмы, именно в них они когда-то исполняли знаменитый «тип-тап». Сейчас мы их видим в просторном пустом помещении со множеством зеркал и раковин. Это туалет телестудии, а попали они сюда, скорее всего, по ошибке, открыв не ту дверь.

Фред, стесняющийся своих тусов и тощих, безволосых ног, скрывается в одной из многочисленных кабинок и запирает дверь изнутри.

Джинджер, пользуясь его отсутствием, быстро переодевается, не переставая между делом отвечать на тревожные, но в то же время ироничные вопросы Фреда, доносящиеся из-за двери.

— Как по-твоему, мы правильно сделали, что приехали сюда? — говорит он и со смешком добавляет: — А что, если я не смогу, как прежде, трижды поднять тебя на руках?

После непродолжительного молчания снова раздается его голос:

— Послушай, а тебя не мучает бессонница?

Джинджер, стоя перед зеркалом, поднимает руки, пытается увидеть себя в профиль, сзади, «примеряет» свои обольстительные улыбки.

— Как ты меня находишь? Только правду говори, — обращается она к Фреду, вышедшему из кабинки во фраке и цилиндре.

Старый партнер протягивает к Джинджер руки, чтобы поддержать за нее и выполнить несколько приседаний. Но в этот момент гулкий металлический голос из динамика велит им немедленно явиться в гримерную. И снова коридоры, лестницы, неизбежная путаница с лифтами, пока они не сталкиваются нос к носу с Переодетым, которого мы уже видели в микроавтобусе. Теперь он с видом всезнайки торжественно ведет их в большой зал с огромным количеством зеркал и парикмахерских кресел, возле которых суетятся гримеры и их помощники, пудрящие, причесывающие и опрыскивающие лаком головы участников передачи.

Оробевшие Фред и Джинджер в нерешительности топчутся на пороге, пока к ним не подбегает улыбчивая и добродушная великанша в белом халате. Держа в руках флаконы и пуховки, она с ходу начинает гримировать их прямо у дверей и при этом продолжает громко переговариваться с коллегой, работающей в противоположном конце зала.

Между тем по внутреннему телевидению, экраны которого расположены в четырех углах под потолком, передают рекламу: показывают аппаратуру для видеоигр, компьютеры, научно-фантастические пульты, маленькие взрывающиеся планеты, диаграммы, указатели, колеблющиеся сетки таблиц, цифры вперемешку с детскими мордашками — приветливыми, смешными и лукавыми.

Совершенно другая, поистине дьявольская, физиономия возникает в зеркале рядом с Джинджер: какой-то неопределенного пола «панк» с зелеными волосами разрисовывает себе язык черной краской и размазывает по голове густую фиолетовую жижу.

Джинджер, вырвавшись из рук великанши в белом халате, гримируется сама. Вся окружающая обстановка и близящийся момент выхода на сцену заставляют ее вновь пережить былые чувства — волнение, нетерпение: Фреда же охватывает еще больший страх, и он присаживается в сторонке — нерешительный, не уверенный в себе, подавленный всей этой суматохой. Он ищет Джинджер, но глаза его встречаются с глазами улыбающейся пожилой парикмахерши, которая приветливо, как человек, встретивший старого знакомого, спрашивает:

— Вы все еще выступаете с голубями?

Фред не припомнит, чтобы ему когда-нибудь приходилось работать с голубями, но парикмахерша с такой уверенностью называет даты, вспоминает Турин и театр «Аугустус», что Фред, не желая ее разочаровывать, в конце концов отвечает, что у него действительно до сих пор есть номер с голубями.

Но вот в гримерную стремительно входит «звезда» программы — ведущий. Вместе со свитой ассистентов этот высокомерный (а когда ему надо, то и угодливый) тип быстро обходит весь зал, проверяя, как идут дела. С особой почтительностью останавливается он у кресла политического деятеля — человека могущественного и тщеславного; с напускным интересом делает несколько замечаний относительно прически какой-то красивой актрисы, потом во всеулышье грозно распекает одного из гримеров и, размахивая руками, выбегает вместе со своей свитой из зала, не удостоив Фреда и Джинджер даже взглядом.

В пожилой танцовщице взрывается дух протеста; она не может перенести такого оскорбительного равнодушия и бросается за ведущим; догнав его в коридоре и растолкав окруживших его людей, она требует, чтобы и к ней было проявлено внимание. Пусть скажет, подходит ли грим, платье, прическа, и объяснит, почему им не дали времени на репетицию.

Ведущий продолжает свой путь, просматривая какие-то листки.

— А это еще кто? — спрашивает он у своих сотрудников. Потом, обернувшись к Джинджер, снисходительно роняет:

— Молодец, все прекрасно. Меня только интересует... сколько вам лет? Эти кретины ничего мне тут не написали!

Он бросает гневные взгляды на стоящих рядом ассистентов.

— Но... какое значение имеет... сколько мне лет? — растерянно отвечает Джинджер.

— Имеет, и очень большое! — настаивает ведущий. — Когда публика видит женщину, танцующую в таком возрасте «тип-тап»... Вы ведь «тип-тап» танцуете, не так ли? Поверьте, если вы скажете, сколько вам лет, это очень понравится публике! Она отнесется к вам с большей симпатией и обязательно наградит вас аплодисментами, вы увидите, это в ваших же интересах.

Между тем вся группа подходит к кулисам, за которыми в море света беззвучно двигаются телекамеры с объективами, нацеленными на длинный ряд участников передачи, сидящих полукругом на сцене. Рекламная вставка вот-вот закончится, и через несколько секунд снова пойдет прямая передача.



Джинджер, запинаясь, называет свой возраст, и ведущий торопливо делает нужную пометку, а через мгновение, изобразив на лице радостную, от уха до уха, улыбку, он уже выходит на сцену и широким жестом приветствует публику, собравшуюся в огромном темном партере и отвечающую ему продолжительными аплодисментами.

— А вот еще один необыкновенный персонаж,— говорит ведущий, посерьезнев.— История эта не может не взволновать вас, не растрогать. Вы все помните, все знаете из газет имя Эвелины Поллини, которую неоднократно арестовывали в различных тюрьмах Италии. Как можно арестовывать... в тюрьме?—спросите вы. Представьте себе, можно. Дело в том, дорогие друзья, что Эвелина Поллини приходила в тюрьму не как заключенная, а как благодетельница. Она сама вам об этом расскажет. Итак, перед вами... ЭВЕЛИНА ПОЛЛИНИ!

Джинджер и Фред, стоя за кулисами вместе с машинистами сцены и осветителями, видят, как с противоположной стороны к рампе выходит, приветствуемый неизменными аплодисментами и сразу же оказавшийся под прицелом откатывающихся назад телекамер, тот самый Переодетый, с которым они ехали в микроавтобусе.

Этот экстравагантный тип с вызывающим, самодовольным видом начинает хрипло рассказывать о том, как он услышал божий глас, велевший ему посвятить свою жизнь бедным одиноким страдальцам, сидящим в темных и холодных тюремных камерах. С того дня, прибегая всякий раз к новым уловкам и «военным хитростям», он, то есть она, Эвелина, ухитрялась проникать в помещение для свидания с заключенными и давать этим бедняжкам посильное утешение.

— Но как же относились к вашим визитам надзиратели?— спрашивает ведущий, делая вид, будто он удивлен и шокирован ее признанием.

После многозначительной паузы Эвелина отвечает:

— Тюремные надзиратели тоже ведь люди...

Публика горячо аплодирует. Джинджер и Фред натянуто улыбаются. До их выхода остается пять минут.

— Давай повторим восьмую позицию,— взволнованно шепчет Джинджер и, взяв Фреда за руку, подталкивает его на свободный пятачок за сценой. Но смертельно бледный и вспотевший Фред весь во власти панического страха перед провалом.

— У меня колени не гнутся!— испуганно шепчет он.— Не найдется ли здесь рюмки коньяку?

С этими словами он протягивает руку к подносу со стаканчиком спиртного, который лакей несет мимо них по чьему-то заказу.

— Это вам, что ли, плохо?— спрашивает он у Фреда. Но тут от стоящей поблизости группы отделяется матрос, берет с подноса стаканчик и подает его адмиралу; адмирал лежит на каком-то ящике, и его обмахивают платком, чтобы привести в чувство. Усталость, суматоха, преклонный возраст сломили старого адмирала. Помощник режиссера в отчаянии подает знаки

390 ведущему, всячески показывая, что появление адмирала на экране вряд ли возможно, но ведущий, похоже, этих знаков не замечает, ибо все его внимание сейчас сосредоточено на другой гостье программы—синьоре Пьетруцце Сильвестри, которая отважилась пойти на платный эксперимент, обязавший ее целый месяц не пользоваться телевизором. Прибывшие к ней на дом телемеханики опечатали ее телевизор, сняли с крыши дома антенну и вообще сделали все, чтобы в ее жилище телепередачи смотреть было невозможно.

У женщины вид совершенно измученный, лицо перекошено, на глазах слезы.

— Никогда, ни за что на свете!—говорит она, всхлипывая.— Это было так ужасно! Нам, конечно, неплохо заплатили, что правда, то правда, но пусть будут прокляты эти деньги! Нельзя ставить такие жестокие эксперименты на несчастных, у которых дома есть старики и дети!— Не переставая плакать, она рассказывает о нервных срывах, депрессии, болезнях, жертвой которых стала ее семья из-за отсутствия в доме телевизора.— Больше никогда, никогда!— со слезами твердит несчастная.

Ее последнее «никогда» тонет в бурных аплодисментах. Даже ведущий выглядит растроганным.

А что Джинджер и Фред? Выступят ли они со своим номером? Судя по всему, его собираются отменить, ибо адмирал еще не пришел в себя, а «тип-тап» должен был служить всего лишь средством, помогающим воскресить в памяти зрителей атмосферу военных лет, и стать своего рода заставкой к рассказу о героической подводной операции, задуманной и осуществленной старым офицером. Ведущий начинает обеспокоенно поглядывать за кулисы, намереваясь, по-видимому, исключить их номер из программы. Все испуганно, с немым вопросом в глазах смотрят друг на друга; выход из положения нужно найти немедленно. Но когда для Джинджер и Фреда все, казалось бы, уже окончательно потеряно, адмирал вдруг открывает глаза, встряхивает лысой головой, выпячивает грудь и, поглядев вокруг грозным взглядом, вновь обретает свой командирский тон:

— Чего же мы ждем?

Ведущий на сцене со вздохом облегчения простирает руки к публике и с необыкновенным подъемом объявляет очередной номер программы:

— А теперь, дорогие друзья, совершим путешествие в прошлое,—проникновенно и мягко обращается он к зрителям.— Многие из вас помнят, наверное, 1940 год, военное время, затемнение, страх... но даже с такими ужасными, исполненными тоски и отчаяния временами может быть связана какая-то приятная мелодия... В данном случае это мелодия, воскрешающая в нашей памяти Джинджер и Фреда. Вы помните? Наша программа разыскала их...

Между тем за кулисами разыгрывается новая трагедия: на Фреда напал столбняк, он не может сдвинуться с места. Джинджер в ярости хлещет его по щекам: одну, две, три, четыре

пощечины отвешивает она ему, словно порции лекарства, которое должно оказать немедленное действие на больного.

Фред сглатывает слюну, в горле у него что-то булькает, и в этот самый момент ведущий на сцене громко и торжественно провозглашает:

— И вот перед вами... Джинджер и Фред!

На этот раз его призыв поаплодировать не находит особого отклика в публике: несколько нерешительных, ленивых хлопков встречают наших танцовщиков, деревянными ногами выходящих на сцену под свет юпитеров.

— А знаете, сколько лет этой даме и ее партнеру?— спрашивает ведущий, обращаясь к публике.— Я мог бы сказать вам это сейчас, но мы условились с Джинджер, что их возраст вы узнаете только после того, как они исполнят свой номер. Итак, Джинджер и Фред исполняют...

Пианист тем временем проигрывает вступительные такты знаменитой американской песенки «Tea for Two»<sup>1</sup>; льется легкая, неторопливая, приятная и грустная мелодия, пробуждая воспоминания о далеких-далеких, кажущихся почти неправдоподобными днях. Воскрешая чувства, надежды, мечты, иллюзии... вполне скромные и даже немного смешные.

Такими мы были. Маленький провинциальный мирок, нелепый и трогательный в своем невежестве, в своих детских мечтаниях, покоренный и очарованный образом свободной, богатой и счастливой Америки, какой она представлялась итальянцам по тогдашним американским фильмам.

Пара нерешительных, неловких танцовщиков, несмотря на несколько неудачных па и хилых пируэтов, настолько слилась с образом двух американских знаменитостей, так захвачена и воодушевлена волнами этой нежной, чарующей музыки, что партер не может не ощутить атмосферу того далекого романтического времени. Джинджер подмигивает публике, гримасничает, улыбается, изображая веселую и лукавую девчонку, а Фред, вскинув одну бровь—этакий ироничный роковой мужчина,—семенит вокруг своей подружки, и полы фрака развеваются в такт его движениям.

Конечно же, Фред запыхался, лоб у него покрыт бисеринками пота, и, когда партнершу надо поднять на руки, колени у него слегка подгибаются, но память об ушедших годах, о далекой юности и опять-таки эта музыка, эта мелодия—нежная, берущая за душу—освещают их лица, заставляя забыть обо всем. По мере того как они танцуют—не очень четко, вразнобой,—одышка становится все заметнее, но им, отгороженным от партера светом юпитеров, кажется, что в зале возникает и ширится буря аплодисментов.

Наш короткий сюжет на этом можно было бы и закончить. Джинджер и Фред, ошеломленные, обливающиеся потом, даже не замечают, что помощники ведущего довольно бесцер-

<sup>1</sup> «Чай вдвоем» (англ.).

392 монно выпроваживают их за кулисы, а сам ведущий уже представляет публике бывшего адмирала.

На лице Фреда, вынужденного присесть на какой-то ящик, чтобы отдышаться, все еще блуждает недоверчивая и удовлетворенная улыбка, он подмигивает Джинджер, как бы желая сказать, что все у них вышло очень хорошо: оба они еще хоть куда. Да и Джинджер разгорячена и взволнована необычностью всего происшедшего. Но надо спешить, ведь ее поезд отправляется раньше, чем поезд Фреда,— через час она уже должна быть на вокзале. И они торопливо прощаются, обещают друг другу писать и даже встретиться.

Крепкое рукопожатие, быстрый поцелуй—и вот они уже снова каждый сам по себе в этой сутолоке. Передача продолжается.

— Вы танцевали божественно,—говорит Эвелина Поллини, глядя на них восхищенными глазами.

### Из заметок Феллини

Показать кадр из какого-нибудь очень известного фильма— да хотя бы из последней сценки «Огней большого города»: Чаплин, прикрыв рот рукой, улыбается прозревшей цветочнице; или детскую коляску, катящуюся по лестнице в «Броненосце «Потемкине»; или—а почему, собственно, и нет?—Аниту в фонтане Треви<sup>1</sup>... Один из этих кадров—препарированный, разъятый, раздробленный, вытянутый, разбитый на мелкие части, просто превращенный в пыль новейшим компьютером «Мираж».

Что же я все-таки хочу сделать, берясь за этот безумный фильмишко? Почему всякий раз, начиная работать, полагаюсь на случай, где-то в глубине души желая даже, чтобы все сорвалось?

Бессмысленные вопросы, лицемерные причитания.

Примечание. Нечто из ряда вон выходящее, чудовищное, бредовое, нечеловеческое, исключительное ТВ представляет как вполне очевидную, повседневную реальность— нормальную, понятную, привычную; и, наоборот, все банальное, ничтожное, неопределенное, собирательное, обыденное оно преподносит торжественно, с фанфарами, юпитерами, хореографией, священнодействуя.

Вчера продюсер М., который после трехмесячных предварительных переговоров отважился заключить со мной контракт, сжав мои руки в своих, сказал: «Никогда не покидай меня, ибо ты наполняешь мою жизнь смыслом; будь всегда рядом, здесь, неотступно, как дух святой». И даже хотел поцеловать мне руку, до того он был растроган.

Сегодня, ровно через шестнадцать часов, человек, которому я так нужен, звонит сюда, в мой кабинетик в Чинечитта, и заявляет, что не желает кончать жизнь самоубийством. «А твой

<sup>1</sup> Имеется в виду сцена из фильма Феллини «Сладкая жизнь».

фильм для меня — настоящее самоубийство!» Затем добавляет, что решил отправиться на сафари, а дух святой пусть остается здесь.

«Твой фильм сделаю я! — говорит продюсер Л. — Мне нужен цветок в петлице». Однако, прочитав краткое изложение сюжета, он звонит мне разочарованный и даже слегка обиженный. «Но это же, — говорит он, — совсем не Феллини! Пустяк какой-то! Я хотел сделать выдающийся фильм! Восемь миллионов долларов! Даже десять! А у тебя что? Жалкий полуфабрикат — тля-ляп и готово! Какой уж там цветок в петлице!»

Во время шоу ведущий может показывать и рекламировать макет противоатомного убежища, оснащенного всем необходимым, в том числе элегантными асбестовыми комбинезонами, которые тут же демонстрируются участниками представления.

Только что вернувшийся из Индии Брунелло Ронди рассказывает, что видел факира, который одной лишь силой взгляда может лишать девушек невинности. От его взгляда они еще и беременеют. «Почему бы тебе не вставить его в фильм?» — спрашивает он. «У меня есть еще одна твоя идея для шоу, — отвечаю, — показать индианку — такую статуэтку из древнеиндийского храма, — которая так владеет своим телом, что способна удовлетворять одновременно восемь мужчин».

Пожалуй, С.Т. может рассказывать в баре телестудии своей приятельнице-журналистке о том, как она проходила курс лечения гормонами, отчего сила ее женских чар удесятерилась.

Снять для теленовостей арест всех монахинь одной обители.

Видеоигры, вся эта ребячница, отрешенная, зачарованная, отупевшая, без конца манипулирует переключателями всяких научно-фантастических штуковин, пробует тысячи всевозможных комбинаций, составляя непонятные формулы — в развращающей, завораживающей, какой-то марсианской обстановке. Загораются и гаснут точки, крючочки, прыгающие шарики, из фрагментов складываются картинки, летят со всех сторон трассирующие пули, взрываются бомбы. Детишки-шалунишки — невероятно умные маленькие волшебники — манипулируют перфокартами, с помощью которых они задают вопросы великому сфинксу технологий.

Примечание. Операторы держат телекамеры так, словно в руках у них автоматы.

Похожий на Х. потаскун из аристократической семьи дает интервью телерепортеру, с поразительным бесстыдством рассказывая о своих любовных похождениях, называя имена, фамилии, не брезгуя подробностями.

Сегодня явился продюсер К. — молодой, худой, нервный, смуглый. Похож на индеец. Говорит, держа в зубах дужку очков; при каждом слове они дергаются, слепя солнечными бликами. «Идея фильма мне очень нравится. Но ставлю одно условие: должна быть story board<sup>1</sup> — кадр за кадром. После чего, дорогой Феллини, я заплачу вам вдвое больше, чем кто-либо».

<sup>1</sup> Раскадровка (англ.).

394      Энная встреча с Дино де Лаурентисом в «Гранд-отеле». Объятия, поцелуи, «как дела» и т. д. Все — в присутствии сияющего от удовольствия и покровительственно глядящего на эту сцену его брата Луиджи. На протяжении пятнадцати лет мы встречаемся с Дино раза три-четыре в год в апартаментах, задолго до того забронированных его секретаршами, с помощью которых все это время я слежу за его перемещениями — из Каролины в Японию, из Лондона в Бангкок, из Лос-Анджелеса в Кастелламаре и наконец ровно в 15.44 в римский «Гранд-отель». С несокрушимым энтузиазмом и доверием он предлагал мне снимать все фильмы, которые потом выходили у него в Америке, каждый раз доказывая, что я просто не могу отказать от очередной картины, поскольку главное действующее лицо в нем — это вылитый я. Так, по мнению Дино, я был и капитаном Баунти, и Гордоном Флэшем, и Ночным Мстителем, и Уайтом Буффало, и Кинг Конгом. Вот и на этот раз он с искренним огорчением сказал: «Я прочитал твой сюжетец. И зачем только ты теряешь время на всякое дерьмо? Сделай мне Мандрейка! Неужели тебе не ясно, что ты — Мандрейк?»

Примечание. Таинственные силы сбросили бомбы на основные учреждения города; искореженные жалюзи, необъяснимый, небывалый террористический акт. Ответственность за него взяла на себя группа «У». Немотивированное, бессмысленное насилие неизвестных группировок.

Затрата калорий на пылкие поцелуи. Специальный аппарат фиксирует и наглядно показывает понижение уровня калорий. Можно было бы продемонстрировать поцелуи разных типов с разной затратой калорий — вплоть до потери сознания.

Съедобные трусики. С персиковым, земляничным, абрикосовым ароматом. Рекламный ролик, демонстрирующий эти предметы женского туалета, надеты на красивые женские задки и охотно поглощаемые довольными гурманами.

В павильоне уже началась подготовка декораций, а мне порой кажется, что фильма нет, что он еще не родился, я не знаю, где он.

20 января. День моего рождения. Гримальди, продюсер картины, дарит мне часы с условием, что, если я не уложусь в смету, их придется вернуть. Итак, наступает моя шестьдесят шестая весна.

**Марко Лонгарди,  
пресс-агент фильма  
«Джинджер и Фред»**

Как руководить работой пресс-бюро фильма, когда его режиссер наотрез отказывается беседовать с журналистами, сюжет неизвестен, а если в общих чертах и известен, то знаешь наперед, что в конце съемок он окажется совсем другим?

Вот проблема, которую (с конца 60-х годов) мне приходится решать всякий раз, когда Феллини берется за свой очередной фильм. Должен сказать, что к моменту, когда я познакомился с

Федерико, у меня уже был достаточно богатый опыт, накопленный за шестнадцать лет руководства пресс-агентством крупнейшей кинокомпания «Метро Голдвин», но никогда еще мне не приходилось иметь дело с такой аномальной ситуацией. Фильм нужно рекламировать, это понятно. Но как? К тому же в прежние времена поведение Федерико бывало еще менее предсказуемым, чем сегодня: он мог, например, дать одно и то же «эксклюзивное» интервью двум разным, да еще и конкурирующим между собой газетам, создав трагические коллизии и вызвав обиды в обеих редакциях.

Я понимал, что существует единственный способ добиться какого-то результата: завоевать доверие Федерико, чтобы он стал считаться с моим мнением. Прошло около года, прежде чем я смог убедить Феллини в том, что мои советы, безусловно, в интересах и его самого, и его фильма и что только вполне лояльные отношения могут помочь мне и моему брату Эннио (с которым мы открыли рекламное агентство) выполнить стоящую перед нами задачу. Потом уже Федерико всегда выказывал готовность если и не принимать априори, то, во всяком случае, обсуждать наши проекты.

Давайте же посмотрим, как мы действуем сегодня. Первая фаза — оповещение общественности о будущем фильме. Федерико устраивает пресс-конференцию, на которой рассказывает о своих замыслах в такой увлекательной и впечатляющей форме, что журналисты не замечают, насколько расплывчата информация о самом сюжете и занятых в картине актерах. Сразу же после этого из всех, даже самых отдаленных, стран мира начинают поступать просьбы об интервью с режиссером. Мы с братом внимательно их изучаем и берем на заметку только те запросы журналистов и газет, которые кажутся нам действительно заслуживающими внимания. После чего мы спешим к телефону и говорим: «Видите ли, вам лучше встретиться с Феллини, когда съемки уже начнутся: к тому времени накопится более интересный материал».

Все соглашаются, и мы устанавливаем очередность встреч, их даты. Так нам удается на этом первом этапе оградить Федерико от прессы и позволить ему спокойно, не отвлекаясь закончить подготовительную работу.

Начинаются съемки. Почти каждый день мы приглашаем на съемочную площадку какого-нибудь итальянского или иностранного журналиста. У Федерико для такой встречи есть только один подходящий момент — время обеденного перерыва. Но поскольку ему тоже надо поесть, интервьюер увидится с ним за столом, но при условии, что спрашивать будет о чем угодно, только не о фильме, о фильме — ни одного вопроса. Журналист, который все утро убил на ознакомление со съемочной площадкой и разными подсобными службами — гримерной, костюмерной, декорационной мастерской — и открыл там для себя немало интересного (к счастью, во время съемок фильмов Феллини вечно случается уйма происшествий, нарушающих обычную кинематографическую рутину), принимает и такое кабальное

396 условие. Федерико во время обеденного перерыва действительно никогда не станет говорить о своей работе, но, как опытный журналист, постарается подкинуть интервьюеру хоть одну зацепку, которая позволит тому сделать материал, написать что-нибудь интересное.

Один только раз какой-то наш гость нарушил это условие и между двумя глотками спросил у Феллини, каков все-таки подлинный сюжет фильма, который он снимает. Федерико, к нашему удивлению, положил вилку и стал рассказывать... поразительную «научно-фантастическую» историю об одной захваченной кем-то планете, о живущем на ней человеке. Все это выглядело вполне убедительно, но не имело никакого отношения к фильму, который он в то время снимал. Снимал же он «Амаркорд». По мере того как Федерико рассказывал, сюжет становился все увлекательнее и грандиознее, так что я даже поймал себя на мысли: «Если у него есть такая потрясающая история, зачем мы занимаемся каким-то «Амаркордом»?»

Журналист записал услышанное, а на меня свалились серьезные неприятности. Я не мог опровергнуть ни материал, опубликованный в газете — кстати, довольно крупной, — ни, естественно, заявление самого Феллини. И тогда я тоже решил включиться в игру, продолжая поддерживать научно-фантастическую версию. В общем, на протяжении всех съемок «Амаркорд» в глазах прессы оставался таким, каким изобразил его тогда Феллини. Только когда фильм был почти закончен, я стал осторожно подготавливать то одного, то другого журналиста: «Видишь ли, фильм получился в общем не таким уж грандиозным, и никакой планеты в нем нет. А если хорошенько вдуматься, то и нашествия инопланетян тоже. Речь в нем идет скорее о небольшом провинциальном городке, о маленьких людях, об одной простой семье...»

Моя работа, однако, этим не ограничивается. Для всего мира Федерико не только знаменитый режиссер, но и своего рода историческая личность. Всякие важные иностранцы, побывавшие в Риме за последние годы, даже те, кого кино совсем не интересует, требовали организовать им три встречи — в такой последовательности: папа римский, Пертини, Феллини. У Федерико времени для подобных встреч, разумеется, нет, как, впрочем, нет и желания ездить за получением множества призов, которые ему ежегодно присуждают. Вот мне и приходится отражать непрерывные требования и наскоки и возводить вокруг Феллини своего рода амортизирующую каучуковую стену, то есть играть роль эдакого фильтра между Федерико и внешним миром. Требования же бывают самыми разными и неожиданными; не так давно, например, мне позвонил директор одного весьма распространенного испанского еженедельника, который хотел поместить какой-нибудь рисунок Феллини на обложке номера, посвященного очередной годовщине со дня смерти Франко.

Бывают обязательства, от которых совершенно невозможно уклониться, но и от них он всегда отчаянно старается увильнуть.



Когда на Венецианском кинофестивале показывали «Клоунов», Федерико обещал сам представить там свой фильм. И тут же стал делать все, чтобы нарушить свое обещание. Это был первый его фильм производства РАИ<sup>1</sup>, и весь «штаб» с бульвара Мадзини собрался на берегах лагуны и в ожидании прибытия Феллини буквально обрывал мой телефон. Федерико же куда-то исчез. Он даже распустил слух, будто находится на яхте где-то в Средиземном море. Сознывая, что я оказался в катастрофическом положении, он прислал мне телеграмму: «Дорогой Мариетто! Сильным ветром судно относит все дальше от Венеции тчк Осторожно подготовь всех друзей но ехать мне действительно не хочется тчк Жди телеграмму с Пантеллерии твоей Федерико». Конечно же, он понимал, что я не верю в его историю с яхтой, но ему нравилось играть в эту своеобразную игру. Мне все-таки удалось разыскать его по телефону, поговорить с ним, и он почти сразу же согласился приехать в Венецию. Возможно, он услышал в моем голосе слезы, во всяком случае, мне приятно думать, что Феллини переменял свое решение исключительно ради меня, чтобы спасти своего пресс-агента от крупных неприятностей. Впрочем, я не раз бывал свидетелем того, как Федерико охотно жертвовал собой, лишь бы выручить из беды друга. Даже если при этом он притворялся, будто ему идти на такой шаг ужасно неприятно, сердито сопел и жаловался.

А ведь существуют еще завтраки, обеды и ужины. Устраивают их, разумеется, в интересах дела, и Федерико нередко просит меня на них присутствовать. Самая мучительная встреча за столом произошла много лет тому назад с Ингмаром Бергманом за столиком ресторана отеля «Хасслер» в районе Тринита деи Монти. Продюсеру Мартину Поллу — американцу с европейским образованием и европейскими манерами — пришла в голову идея выпустить «Любовный дуэт» — фильм в двух эпизодах, снятых Феллини и Бергманом. В тот вечер в ресторане встретились два знаменитых режиссера для окончательного обсуждения этого плана. Однако, как ни странно, прямо за столом эта идея родилась, стала набирать силу и почилла естественной смертью. Оба режиссера, похоже, настроились на то, чтобы задавать вопросы, но ни тот, ни другой не обнаружили ни малейшего желания поделить сюжетом своего эпизода. Наконец Феллини, «перемолчавший» в тот вечер Бергмана, внес решающее предложение: «Давай сделаем так: начнем переписываться, будем писать друг другу много писем: ты — из Стокгольма, я — из Рима. В них мы станем обмениваться идеями, рассказывать о своих чувствах, о том, что нас волнует. Так постепенно фильм и его атмосфера приобретут более определенные очертания». Полл, по-видимому, сразу понял, что фильму этому не суждено появиться на свет, и стал прямо на глазах бледнеть. Бергман же принял предложение Феллини с восторгом. В общем, нам уже было ясно, что план провалился, но все мы продолжали уверять друг друга в противоположном, неискренне улыбаясь и похлопы-

<sup>1</sup> Имеется в виду государственная радиотелевизионная корпорация.

398 вая друг друга по плечу. Кстати, я неверно сказал, что фильм так и не получился. Получился. Но это были уже два самостоятельных фильма Феллини и Бергмана.

Что до человеческих качеств, то я считаю, что лучшая черта Феллини — способность дедрамматизировать любую ситуацию, иногда одной остроумной репликой. Мне вспоминается дружеская вечеринка, устроенная лет десять тому назад во Фреджене. На ней присутствовал и Антониони, которого (то было время его работы над «Swinging London»<sup>1</sup>) за пару недель до этого задержали в лондонском аэропорту, обвинив в том, что он пытался провезти немного марихуаны, спрятав ее в ботинок. Хозяйка дома отозвала Феллини в сторонку и конфиденциально попросила его расшевелить своего старого друга, выглядевшего в тот вечер каким-то унылым. Феллини тут же подошел к нему, снял с ноги ботинок и протянул его Антониони со словами: «Закурим, Микеланджело?» Антониони за живот схватился от смеха. К нему сразу вернулось хорошее настроение.

Своеобразные отношения сложились у Феллини с таксистами. Несколько лет он уже не водит машину и нередко вызывает такси по телефону. Федерико, человек в высшей степени пунктуальный, обычно ждет машину внизу и, когда она подходит, усаживается рядом с водителем, внимательно к нему приглядывается, начинает задавать вопросы. Завязывается беседа, которая не затухает до конца поездки. Однажды после десятиминутной тирады Феллини водитель осмелился его перебить: «Дотторе, может, вы скажете все-таки, куда нам ехать?..»

Чтобы по-настоящему разозлить Феллини, достаточно начать расспрашивать его о последнем фильме, о значении некоторых усмотренных в нем символов. Тогда он отвечает: «Нечего усматривать. Никакой символики там нет. В моем фильме вообще нет ничего, кроме того, что вы видите. Если вы относитесь к нему как к какой-то головоломке и рассчитываете найти в нем некий тайный смысл, вас ждет разочарование. Так что, когда вы идете на мой фильм, советую вам смотреть его таким, каков он есть, каким я его сделал».

#### Феллини рассказывает о фильме «Джинджер и Фред»

Если журналисты иногда жалуются, что я выдумываю всякие истории, когда они просят меня рассказать что-нибудь о фильме, над которым мне предстоит работать, это вовсе не означает, что я хочу набить себе цену; просто человек, сидящий передо мной, должен что-то написать о нашей беседе, и когда мне — как это бывает довольно часто — сказать ему действительно нечего, задача его очень осложняется. И я начинаю придумывать какие-то истории, планы, замыслы, идеи — в общем, импровизи-

<sup>1</sup> «Веселящийся Лондон» — название, популярное в 60-х годах; английская буржуазная пресса использовала его для рекламы Лондона как центра мод, музыкальной жизни и т. п.

рую, чтобы помочь приятелю-журналисту: пусть не считает, что зря потратил время. 399

И все равно, даже когда интервьюер — мой друг, меня не оставляет какое-то неприятное чувство, возникающее от его вопросов, ибо в любом интервью есть элемент инквизиции. Интервью вызывает у меня что-то вроде шизофрении и паралича, мне кажется, что я начинаю раздваиваться, выступать в двух лицах: с одной стороны, я тот, за кого принимает меня интервьюер, то есть человек, имеющий четкие планы, взгляды, незабываемые убеждения, твердую точку зрения, высокие цели; а с другой — тот, каким вижу себя я сам; этот последний — полная противоположность первому и приходит в ужас оттого, что его считают каким-то другим. Пытаясь из деликатности соответствовать образу человека всезнающего, уверенного в себе, этакое безусловного хозяина положения, я лишь обедаю, забиваю того, второго, настоящего, который в результате уже даже не лепечет, а вообще лишается дара речи.

В общем, сейчас я не в состоянии ответить на вопрос, почему решил взяться именно за «Джинджер и Фреда», а не за какой-нибудь другой фильм. Я этого не знаю, да, не знаю. К чему заниматься поисками сюжетов? Не помню кто, кажется Пикассо, говорит: «Я не ищу, я нахожу». Вот и со мной так же. Моя позиция, по существу, чаще всего бывает пассивной. Конечно же, я всегда готов принять во внимание подвернувшиеся кстати идеи, советы, встречи, сновидения. Кое-что из всего этого заявляет о себе более настойчиво, чем остальное, но и тут я не делаю ничего, чтобы убедить себя, будто это именно он — мой новый фильм. Вообще же я стараюсь ограничить всякое вмешательство, всякое форсирование, в глубине души надеясь, что фильм уйдет и даст мне возможность еще некоторое время ничего не делать. У меня нет никакого заранее сложившегося представления о нем, мне не приходится настаивать на каких-то постулатах — идеологических, этических, политических; я стараюсь оградить себя от всего, что как-то к чему-то обязывает. Между прочим, это тоже одна из причин, по которой, мне кажется, неуместно и не очень этично торопиться с устными заявлениями, претендующими на четкость и законченность, и выдавать их за продуманную и исчерпывающую экспозицию — ведь ее еще нет, она еще только-только складывается, вырисовывается.

Каждый, кому приходится иметь дело с изобразительными средствами, знает, что от автора, в общем-то, менее, чем от кого-либо, можно ждать заслуживающих доверия сведений о содержании или морали произведения, над которым он работает. Об этом позаботятся другие, те, кто, посмотрев его работу в готовом виде, получат возможность судить о ней либо с отстраненностью критиков, либо с пристрастностью почитателей. И почти с уверенностью можно сказать, что раскопают они в ней значительно больше смысла, чем вкладывал в нее сам режиссер.

Так что же сказать о «Джинджер и Фреде»? Пожалуй, это

400 будет еще одна картина о жизни сцены, показанной, однако, через мир телевидения — большущего, переполненного склада, колоссального ковчега, до краев нагруженного всем, что обычно служит питательной средой зрелища, — условностями, стилемами, воззваниями, заигрыванием со зрителями, всякими блестящими побрякушками; телевидения, похожего на огромное, разбитое вдребезги зеркало, в каждом своем осколочке сохраняющее частицу беспредельной реальной действительности, которая отражалась в нем с тех пор, как кто-то вздумал воспользоваться им, чтобы показывать себя другим, выступать, кривляться, лгать, дурачить. Но дурачить, как дурачит иллюзионист: его ждут, его принимают, ему аплодируют. Это лицедейство престижителей<sup>1</sup>, обладающее притягательной, волшебной силой музыки и слова, колдовскими чарами света и тени, счастьем работы на публику, магией гипноза, но оно втиснуто в катодную трубку с пульсирующим бельмом экрана, во включенный у нас дома телевизор — этот всенепременный иллюминатор, благодаря которому люди чувствуют себя причастными к завораживающей «параллельной» жизни, полной событий и переживаний.

На сей раз дает о себе знать возраст режиссера, появляются новые заботы, тревоги, необходимость от чего-то отказываться, делать какие-то перестановки — в общем, все то, что заставляет меня переживать проблема старения. Ведь автор в конечном итоге проецирует ее на своих персонажей.

Тут, пожалуй, возникает новая тема; ее я, кажется, никогда еще не затрагивал в своих фильмах. Почти внезапно очутиться в ситуации, которая, как нам казалось, может иметь отношение к кому угодно, только не к нам... это так неожиданно; чувствуешь себя чуть ли не оскорбленным, словно ты стал жертвой несправедливости: как, разве я могу постареть? При чем здесь я? И еще это обезоруживающее сознание, что теперь ты не можешь возмущаться, как прежде, тем, что думали и говорили о тебе другие, подчеркивая разницу угла зрения. Здесь уже не вопрос толкований, вкуса; если люди замечают, что тебе за шестьдесят, — это факт, это твой возраст, возраст, который видит в тебе другие. Что тут возразишь?

Не помню уже, кто сказал, что самый тяжкий грех для человека — дожить до шестидесяти лет. Но как бы там ни было, возвращаясь к фильму, я могу признаться, что проблема возраста (ведь и Джинджер, и Фреду перевалило за шестьдесят) обогащает мою историю такими поворотами, импульсами, раздумьями и меланхолией, каких во всех остальных картинах у меня, пожалуй, не было.

Конечно же, оба моих героя очень любят друг друга и не забыли, что когда-то им было хорошо вместе. И все-таки я бы сказал, что история их любви — это и история моей любви к кинематографу, а фильм в основном как раз о нем — о кино, которого больше нет. Если бы мои мысли на этот счет были

<sup>1</sup> Престижисты — фокусники, номера которых построены на быстроте и ловкости движений рук.

более четкими, то и интервью у меня получались бы более содержательными; и я вполне искренен, когда говорю, что мне и самому хотелось бы посмотреть законченный фильм: интересно узнать, каков же он в действительности.

Это четвертый фильм, в котором главные роли у меня играют Джульетта Мазина и Марчелло Мастоаянни, но вместе они никогда не снимались. Таким образом, два разных пласта моего кино в «Джинджер и Фреде» как бы сливаются, трактуют одну и ту же историю. В качестве противовеса Джульетте, олицетворяющей зачарованную, ранимую и торжествующую наивность, выступает Марчелло — воплощенное право жить безответственно и подменять вполне понятное чувство вины увлечением от зрелости, которая для него равносильна отречению, угасанию, поражению.

Я уже столько говорил о Марчелло, таком тонком, все понимающем, умном; работать с ним одно удовольствие. Он входит в образ, я бы сказал, на цыпочках, ни о чем не спрашивая и, бывает, даже не прочитав сценария. Безропотно позволяет себя гримировать, одевать, причесывать, интересуясь лишь самым необходимым. С ним все идет гладко, спокойно, мирно, естественно... Поскольку в гриме его сделали лысоватым, говорят, будто таким образом я хотел добиться еще большего его сходства с собой. Норма Джаккоро, сотрудница, которой положено следить во время съемок за всеми мелочами, наблюдает за Марчелло не только на съемочной площадке. Так вот, она утверждает, что с тех пор, как мы начали работу над картиной, он перенял даже мою походку и слегка сутулится, как, говорят, сутулюсь я. Тут опять возникает история с alter ego; но что это такое — alter ego? Не является ли оно всеми взятыми вместе персонажами, которых придумывает автор и снимает режиссер? По-видимому, Марчелло просто подходит для этого больше, чем другие, сильнее стимулирует воображение. Зритель догадывается о каком-то общности, о какой-то магической предрасположенности к роли, которой он не распознал бы ни в Поле Ньюмене, ни в Дагине Хофмане, ни в других выдающихся представителях star system<sup>1</sup> — их нередко предлагают мне снимать вместо Мастоаянни, хотя бы просто потому, что они лучше говорят по-английски.

То же самое я мог бы сказать и о Джульетте. Сама идея фильма, первоначальный сюжет возникли как история именно о ней, о трогательной смеси упрямства, оптимизма, веры, детского энтузиазма со здоровым смыслом, практичностью, стремлением соблюдать приличия и совершать одни лишь правильные поступки; только она, и никто другой, по-моему, способна воплотить все это в персонаже Джинджер. То, что Джульетта была еще и Джемсоминией, и Кабирией, и героиней фильма «Джульетта и духи», наверняка вызовет кое у кого охоту искать в этом образе знакомые черточки, привычные решения. Наверное, фатально, что два персонажа, порожденные фантазией одного и того же

<sup>1</sup> Здесь: мир кинозвезд (англ.).

402 человека, должны сойтись в какой-то момент на одном перекрестке. Таким перекрестком, по-видимому, и суждено было стать фильму «Джинджер и Фред».

### Марчелло Мastroяни

*Как все получилось с твоим участием в картине «Джинджер и Фред»? Итак, однажды утром Федерико позволил тебе...*

Мastroяни: Поверишь, я даже не помню. Клянусь, никогда, узнав о намерении Федерико снимать новый фильм, я не интересовался, есть ли в нем роль для меня. И потому, что считаю это неудобным, и потому, что у друзей так не принято, и еще потому, что в любом случае это ни к чему не приведет и только создаст трудности для тебя же самого. К тому же Феллини обычно приглашает меня в последний момент, уже перед самыми съемками, просмотрев предварительно множество других актеров. Это началось еще со времен «Сладкой жизни», когда он вызвал меня во Фреджене и сообщил, что Де Лаурентис, продюсер, хотел бы видеть в главной роли Пола Ньюмена. Я ответил: «Прекрасно». А он говорит: «Да, но мне нужна физиономия вполне заурядная». — «Что ж, я в твоём распоряжении».

То же самое было и с фильмом «8<sup>1/2</sup>». Федерико по всему миру искал актера, лицо которого не было бы, как у меня, отмечено печатью «сладкожизненности». Потом вернулся и позвал меня. А вот когда он задумал «Путешествие Мastroны», то сразу же выбрал меня и лишь потом стал ездить в Лондон и Париж, рассылать письма в разные места, чтобы подобрать другого актера. Я говорил ему: «Если я тебе не подхожу — скажи. Мы же друзья, Федерико, так неужели ты думаешь, я не понимаю, что тебе обязательно нужно что-то другое, новое? Ты только скажи — я тогда смогу планировать свои дела, принять другие предложения...» А он делал вид, будто с неба свалился.

Так уж повелось: меня всегда звали, когда Федерико приходил к выводу, что как ни крути, а я подхожу ему больше всех. Не потому, что я такой уж необыкновенно способный, а просто потому, что со мной у него легче складывается своеобразное «сообщничество», я становлюсь для него идеальным компаньоном по игре, другом, которому ничего не нужно объяснять, так как он никогда ни о чем не спрашивает.

...Роль Фреда мне предложили буквально через минуту после того, как я подписал контракт со Сколой, снимавшим «Макаронников». Ну, знаете ли! Неужели нельзя было предупредить меня чуть пораньше? Можно было б что-нибудь придумать... Выработать какой-то план... Я знаю, что Федерико всегда надо отвечать «Да», «Прекрасно». Так я и сказал. И правильно сделал: с фильмом начались всякие проволочки, и к моменту съемок я уже снова был свободен.

Правда, явившись на съемочную площадку, я не знал даже, о чем идет речь. Думал, что фильм будет о мире телевидения — я

вычитал это в газетах,—и пытался даже что-то такое себе вообразить... А Федерико вдруг говорит, что герои его истории—двое старых танцовщиков-четечочников, выступавших вместе тридцать лет тому назад под псевдонимами Джинджер и Фред и с тех пор больше не видевшихся...

Я включился в работу через несколько недель после начала съемок, и Федерико очень спокойно, как всегда, когда я у него снимаюсь, протянул мне какие-то листки и сказал: «Вот реплики на сегодня». Должен заметить, что мне очень по душе такая работа, когда существует только общее представление о фильме и нет даже рабочего сценария. Но не будем преувеличивать: сценарий-то всегда есть, только он—в голове у Федерико. И с каждым днем он все больше его раскручивает: ночью пишет реплики, а утром дает их актеру. Так работать я очень люблю. Во-первых, никаких тебе забот, а во-вторых, приятно ведь пребывать в положении человека у которого каждое утро происходит волнующая встреча с неизвестным.

Это похоже немного на сюрпризы, которые мы в детстве находили в пасхальном яйце. Естественно, так работать можно не со всеми, а лишь с режиссером, которого хорошо знаешь и который хорошо знает тебя.

Я, между прочим, подумал: «Не иначе как этот Фред—сам Феллини в молодости». Ну конечно! Кто же из нас, из людей нашего с ним поколения, не воображал себя танцующим в цилиндре и во фраке (хотя ботинки в те времена почти у всех были драные)? Фред—это мелкий жулик, устраивающийся как придется, болтун, мнящий себя настоящим артистом, а по существу—слабак. Он понимает, что жизнь его не состоялась, но надеется, что еще сумеет выкрутиться. Он так верит в свою способность «идти в ногу со временем», что даже восклицает: «Здесь уже ничто не поможет: остается только подложить бомбу и все подорвать». В общем, ему хочется выглядеть еще таким лихим парнем.

— *Итак, ты приходил на съемочную площадку—свободный от мыслей, свежий, с невинными глазами,—читал свои реплики...*

Мастроянни: Минуточку! Дело тут вовсе не в моем мастерстве. Когда работаешь с выдающимся режиссером, знаешь, что он представляет собой и кто он, этот твой четечочник, в какую бы ситуацию тебя ни поставили, твоя реакция должна быть логичной, вытекать из образа. Мне непонятны все эти творческие поиски актера, необходимость изучать роль, кропотливая работа над персонажем... Что прикажете искать? Что заучивать? Реплики? Но в кино реплики не заучиваются. Ты идешь на работу, тебе говорят, какие слова надо произнести, ты идешь, когда дирижер задаст тебе «ля», и начинаешь играть свою партию вместе с остальными, так же, как и остальные. Разве это трудно?

— *Ты можешь сказать то же самое обо всех ролях, сыгранных тобой в 130 фильмах?*

Мастроянни: Разумеется!

404 — *От веселой комедии ты переходил к драме, от драмы — к детективу, в общем, перепробовал все...*

Мастроянни: Бороду, усы, стеклянные глаза, фальшивые уши...

— *Да. Феллини говорит, что ты единственный подлинно американский актер в Италии. Единственная настоящая звезда экрана.*

Мастроянни: Это очень любезно с его стороны. Но непонятно, почему он так считает. Может, потому, что я один из тех немногих итальянских актеров, которые смогли сняться в нескольких заумных фильмах, где требовались большая сдержанность, более замедленный темп — а это как раз в англосаксонской манере. Не знаю... Но если так считает Федерико, я согласен!

— *Быть может, это объясняется еще и тем, что, по существу, у нас нет никого, кто мог бы сравниться с тобой не только как с актером, но и как с кинозвездой. То есть нет у нас больше другой такой знаменитости.*

Мастроянни: К счастью для меня!

— *Однажды ты сказал, что возможностью сыграть множество самых разных ролей ты обязан тому, что наше итальянское кино небогатое.*

Мастроянни: Да, и этому тоже. Я так думаю. Кинематограф богатый (главным образом деньгами), ну, например, американский, может позволить себе роскошь содержать целую армию, целую конюшню самых разных актеров, каждый из которых идеально подходит к определенному кинотипу.

У нас с этим делом всегда было труднее, но не потому, что не хватает подходящих актеров, а из-за нехватки... материальных средств, в силу чего продюсер обычно предпочитает доверять фильм и роль актеру уже испытанному и таким образом не подпускает к экрану новичков.

И что же выходило? Стремясь заполучить обязательно только «самых-самых» — а они не всегда идеально подходили к той или иной роли, — нас, к счастью, вынуждали играть персонажей, порой совершенно не отвечающих ни нашей природе, ни ролям, которые нам подходили бы «по мерке», как это делается в американском кино.

Короче говоря, у нас не проведешь целую жизнь в седле, снимаясь только в вестернах. Нет, у нас надо уметь и на коне скакать, и на велосипеде катить, и пешком идти, и даже на деревянной ноге ковылять, понятно?! Я говорю сейчас первую пришедшую мне в голову глупость, но это так. В кино более кустарном, что ли, и более бедном (речь идет о финансах, разумеется) каждому из нас приходится заниматься всем понемногу. Вот так.

Эта способность, между прочим, очень свойственна нашему народу и называется изворотливостью! Она позволяет нам не закосневать в одной и той же роли, к которой мы, возможно, действительно идеально подходим, и быть настоящими актерами, а не киногероями...



Однажды я попал в Голливуд... и встретился там на каком-то коктейле с самыми знаменитыми актерами. С Тони Франчозой, например, который был тогда в зените славы. Он сказал мне: «Твое счастье, что ты работаешь в Италии, по крайней мере можешь сниматься то с бородой, то без бороды. А здесь у нас человек навсегда обречен играть одну-единственную роль, ибо он считается самым подходящим для нее исполнителем». — «Что поделаешь, просто вы слишком богаты! Когда вам нужен человек с бородой, вы берете бородача, и все».

У нас многое зависит от случая... Но мы обязательно должны быть настоящими артистами.

Иногда даже в ущерб другим, которые могли бы хорошо показать себя. Но это не наша вина.

— *Тебе пришлось еще и к диалектам привыкать...*

Мастроянни: Да, учиться выражать себя на разных диалектах и даже двигаться, соответственно, каждый раз по-иному. Но это лишь обогащает нас профессионально; я имею в виду поколение артистов, которое за последние тридцать лет научилось самовыражаться совершенно по-разному.

— *Обладая таким разносторонним опытом, ты, вероятно, можешь дать определение актера. Что такое актер?*

Мастроянни: Я всегда считал, что актер — это существо, человек, которому, наверно, тесно в своей оболочке или, как говорится, в собственной шкуре. Следовательно, это некто испытывающий потребность, и притом безотлагательную, камуфлироваться, перенимать характер, психологию, а если нужно, то и внешний вид какого-то другого человека, на его взгляд в каждом конкретном случае наиболее подходящего.

Думаю, что так, по крайней мере в том, что касается меня. Но я вовсе не хочу казаться оригинальным — избави бог! — или каким-то особенным, каким-то «не таким», экстравагантным. Кажалуй, речь идет именно о неодолимой потребности добавить красок тому несколько бледному портрету, каковым является личность самого актера.

— *Каким тебя видят другие?*

Мастроянни: Ну, знаешь... Другим ты всегда кажешься необыкновенным — может, потому, что экран увеличивает твою голову, твои глаза, не знаю, в общем, делает себя огромным. И еще потому, что ты прикрываешься, добавляешь себе черты и особенности своего героя. Поэтому, должно быть, у публики нередко складывается превратное представление о тебе как о человеке необыкновенном, значительном.

Мне вспоминается одна история — вполне банальная, но очень показательная. Произошло это, когда я впервые с театральной труппой, которой руководил Висконти и в которой участвовали также Стоппа и Морелли, отправился на гастроли в Милан. У тамошних актеров был излюбленный ресторан с тосканской кухней, где можно было получить куриный бульон и мясное ассорти. Надо сказать, что актеры не страдают отсутствием аппетита, поесть они любят. В те времена я был совсем желторотым и, помню, очень удивился, еще издали увидев, как

406 знаменитый тогда комик Эрминьо Макарио сидит за столом в одиночестве и ест макароны с фасолью.

«Подумать только! Макароны с фасолью! Сам Макарио!»

Потрясающе... Этот маленький эпизод навсегда остался у меня в памяти и говорит о том, что в начале своей карьеры я был еще зрителем. А почему, собственно, Макарио не должен был есть макароны с фасолью? Тогда мне казалось, что подобная пища для него слишком груба. Не знаю уж, почему я вбил себе в голову, что Эрминьо Макарио должен питаться... воздухом, что ли... Вот так мы всегда окружаем актера каким-то романтическим ореолом, даже если речь идет о комике — актере, пожалуй, наименее романтичном из всех, не правда ли? Ведь его задача — смешить людей.

— В мире кино тебя считают *«alter ego»* Феллини, который действительно приглашает тебя сниматься, чтобы ты изображал его самого. Но ты, ты сам, чувствуешь себя таким *alter ego*?

Мастроянни: По-моему, это случайное определение. Кто-то когда-то так сказал, и все сразу подхватили: «Alter ego, alter ego». Скучно, надоело. Надоело Федерико, надоело мне; ведь что оно, в конце концов, означает?

Феллини выбрал меня, чтобы я его изобразил... Почему меня? Кто знает? Может, он разглядел во мне качества, которые были ему как раз нужны? Человека, который, на его взгляд, лучше других может его понять, узнать — не до самого доньши-ка, конечно, потому что личность Феллини сложна и нужно, наверное, обладать большим чутьем и интуицией, чтобы заглянуть глубоко в его душу. Мой брат, например, говорит: «Феллини хочет, чтобы ты его изображал, потому, что у тебя волос на голове больше, чем у него! Вот он и выбирает тебя!»

— А как тебе работается с Феллини, как ты себя «ведешь» с ним?

Мастроянни: Да никак я себя не «веду». Жду, как ждут многие другие мои коллеги. Только делаю это с особой радостью: работать с ним — все равно что играть интересную роль, уже не актера, а зрителя его фильмов, и наблюдать за тем, как он их снимает, то есть переживать прекрасные дни.

И еще нас ведь связывает крепкая дружба. Это очень важно. Дружу я и с другими режиссерами, но самая первая, самая главная дружба у меня — с ним. Прошло столько лет, а она все еще держится. Но не потому, что я становлюсь мягче, добрее, благоднее...

Моя вера в дружбу непоколебима. В общем, если я просто могу побыть рядом с приятелем, я уже вознагражден; разве не так?! А если мы с ним можем поиграть вместе в игру, именуемую кино?..

Все сказанное относится, конечно, и к Феллини. Как и к остальным моим друзьям. Таким, как Этторе Скола, например. Да их много. Слишком долго пришлось бы перечислять.

Нам хорошо вместе, мы можем говорить друг другу что угодно, никто нас за это не осудит. Нас, как школьных друзей,

связывает своеобразное сообщничество, хотя термин этот уже и превратился в штамп. 407

— *Чем была для тебя «Сладкая жизнь»? Независимо от фильма.*

Мастроянни: В ту пору я не был причастен к «сладкой жизни», о которой в Риме ходило столько разговоров, ибо мой собственный образ жизни был всегда, я бы сказал, мелкобуржуазным... Я не был вхож в известные круги, в известные сферы. Да и существовала ли она в действительности, эта «сладкая жизнь», не знаю. И никогда не спрашивал у Федерико. Такой у меня метод — никогда ни о чем не спрашивать!

И все-таки я «жил» «сладкой жизнью». Жил во время работы над фильмом. Что да, то да! У меня не было впечатления, что я работаю. Почти полгода я действительно провел в состоянии полного самозабвения, абсолютного блаженства.

Этот балаган, этот огромный «паром», как называем его мы... Одна ночь здесь, другая — там... А сколько персонажей, сколько образов... Сколько типов, сколько характеров...

Это был прекрасный, набитый всякой всячиной кипящий котел... «сладкая жизнь»... Я барахтался в нем, словно и впрямь был одним из тех персонажей, которых придумал Феллини, которых он наблюдал в реальной действительности, а потом перенес на экран.

Это были самые восхитительные мои каникулы, еще более восхитительные, чем школьные, когда нас вывозили в бойскаутские лагеря. Нет, нет, никакой ностальгии здесь и в помине нет! Ностальгию о прошлом у меня вызывают только воспоминания о себе самом, мальчишке из летнего лагеря.

Наверное, еще потому, что это были единственно возможные в то время каникулы. Поездка в бойскаутский лагерь — это же великое событие! Потом был фильм «Сладкая жизнь», и эмоций, подобных тем, которые я испытал, снимаясь в нем, мне никогда больше не довелось испытать. Когда-то спрашивали: «Какой самый прекрасный день в твоей жизни?» И надо было отвечать: «День первого причастия». Нет. Для меня это были дни работы над «Сладкой жизнью»!

— *Выдумки Феллини о себе самом тебя тоже как-то касаются?.. Я хотел спросить: есть ли что-то от тебя в твоём персонаже из «Сладкой жизни»? В какой мере твой герой соответствует тебе, как он соответствует самому Феллини?*

Мастроянни: Да, я действительно чувствовал себя немножко тем героем-антигероем, но лишь во временных рамках работы над фильмом. Вообще-то, когда съемки кончились, было трудно вернуться к жизни более нормальной, но не потому, что мой герой страдал... Нет, именно потому, что, играя его, я развлекался. Это был замечательный праздник. Что-то вроде венецианского карнавала, на котором, кстати, я ни разу не был, хотя хорошо могу себе его представить. Длился он почти полгода, и за него еще платили!

— *Какую роль играли для тебя в жизни деньги?*

Мастроянни: О, большую! Хотя бы потому, что они давали мне возможность на протяжении многих лет делать то, что я хотел. Разве не об этом мечтают все? Кто не хотел бы отхватить большой выигрыш по лотерейному билету, чтобы иметь возможность сказать: «Хороший автомобиль! Пожалуй, я его возьму»?

— Ты зарабатываешь деньги для того, чтобы их тратить, а не для того, чтобы копить?

Мастроянни: Да, и я счастлив.

— Вообще-то ты не скуп...

Мастроянни: Нет, скупцом я никогда не был. Нет. Я снимался в фильмах, о которых наперед знал, что публика на них не пойдет. Иногда—из любви к приключениям—я ездил сниматься в другие страны и даже играл на языках, которых не знал, и мне приходилось заучивать хотя бы свои реплики: я по ночам вызубривал их, как попугай. А иногда из-за того, что у меня нет административной жилки... В таких случаях мне приходилось рисковать, сниматься в фильмах изначально негодных, потому... потому что мне нужны были деньги! Вот так-то.

Но все это очень разнообразит мою работу. И я ни о чем не жалею. Бывает, я даже привязываюсь к некоторым своим ошибкам; не знаю, может, это одно из тех оправданий, которые я вечно себе ищу, но все-таки мне кажется, что ошибаться свойственно человеку. К тому же на ошибках учишься и в другой раз, когда успех все-таки приходит, ценишь его больше.

Ведь так у каждого: день на день не приходится! То идет дождь, то светит солнце, то у тебя что-то болит, то вдруг какая-то приятная весть делает тебя счастливым... И чем такая вот «кривая» более извилиста, тем менее серым и заурядным ты себя чувствуешь. Но не знаю, оправдание ли это.

— Практически ты никогда не имел дела с телевидением. Реклама тебя не интересует...

Мастроянни: Для телевидения я снимался один только раз. Рекламу я оставляю на старость. Да, на те времена, когда меня перестанут снимать в кино... А знаешь почему? Потому что сниматься в кино интереснее, веселее. Возможно, рекламные шоу и дают какие-нибудь преимущества. Возможно, но это скучно. А пока мы в состоянии развлекаться... будем развлекаться. Когда мне перестанут давать роли, я стану хвататься за что угодно, даже за комиксы... Потому что я не могу сидеть без дела. Без работы я тоскую. Понятно? И это говорю я, известный лентяй—и какой еще лентяй! Но если бы мне перестали давать работу, я бы всех перестрелял!

— А что ты думаешь о телевидении?

Мастроянни: О телевидении... Я в нем еще не разобрался... У телевидения нет подлинного языка. Что сейчас может делать настоящий актер на телевидении? Фельетоны—или как это у нас называется? Нет. Телепостановки? На меня они наводят тоску. Но попадают все-таки и неплохие фильмы, правда?

Мне нравится, когда по телевидению показывают спортивные

соревнования и вообще всякие события. Когда в Испании произошел переворот, по телевидению показали усатую физиономию какого-то безумца полковника, размахивавшего пистолетом, и депутатов парламента, залезших под лавки... Вот это да!.. Конечно же, мы не можем устраивать путчи, чтобы развлекать сидящих перед телевизором типов вроде меня... И все-таки мне кажется, что в настоящее время единственный верный язык телевидения именно таков.

Потом появятся новые авторы, новые режиссеры... Когда-нибудь им дадут больше простора, и возможно, они поймут, что именно нужно делать для телевидения. Пока же, я думаю, они еще этого не поняли. Им это не дано... Возможно, уже есть молодежь, обладающая необходимыми способностями, но те, что сидят на телевидении сегодня, этого еще не поняли. В общем, мне там, по-моему, делать нечего.

### Феллини размышляет о сегодняшнем кино

О кинематографе сегодня принято говорить, как на поминках, когда подобающие случаю слова и выражения соболезнования уже утрачивают трагический оттенок, больше того — о покойном начинают вспоминать даже забавные истории, чуть ли не анекдоты, кто-то тихонько предлагает всем подзаправиться спагетти, поскольку ему, бедняжке, это наверняка было бы приятно. Ощущается приподнятое настроение выживших, этих ветеранов войны, которой, казалось бы, продолжаться и продолжаться, так она была прекрасна, а теперь вот кончилась: все по домам. Когда мы встречаемся с Антониони, Моничелли, Франко Рози, то чувствуем себя старыми гарибальдийцами, и Микеланджело — у него хороший голос — первым заводит душещипательную песню режиссеров-пенсионеров.

Не знаю, может, все это и не так. Конечно, на нас наступают телевидение — со своей спешкой, со своей жадностью и всеядностью, со своим широко раскрытым стеклянным оком, вглядывающимся в наши дни и превращающим все в какую-то параллельную, искусственную жизнь, в ночь, всегда залитую светом и не оставляющую места снам. Телепередачи смотрят при свете, во время еды, разговаривая по телефону, то и дело переключаясь на другие программы, пытаясь на мгновение разделить чувства и переживания и тех, кто следит за перипетиями фильма «Династия», и тех, кто слушает какой-нибудь концерт. Просто не верится, что мы теперь можем безнаказанно предаваться постоянному адюльтеру, ведь телевидение принадлежит всем. Потоки изображений, Ниагарский водопад изображений — взаимозаменяемых, теснящихся, прямо-таки рвущихся на этот маленький экран; среди рекламы, видеоклипов, дискуссий попадают и нормальные фильмы, чувствующие себя там так же неловко, как старые тенора, приглашенные петь в гостиную Маурицио Костанцо<sup>1</sup>: когда они поют, все смеются, словно

<sup>1</sup> Популярный ведущий музыкальных телешоу.

410 перед ними артисты кабаре. Сериалы, идущие по целым неделям, фильмы с продолжением, разбитые на кусочки по пятнадцать минут каждый, вперемежку со сборными концертами, рекламными роликами о других фильмах или других программах, которые вам рекомендуют посмотреть в ближайшее время, когда будут передавать другое музыкальное представление, другие сообщения, другие рекламные объявления.

Если ты полдня подбирал правильное освещение, добивался глубины кадра, нужного движения, выразительности, ломал голову над цветом ленты на какой-то шляпке, просил реквизитора сдвинуть вот эту пепельницу в кадре на несколько сантиметров в сторону, заставлял кого-то стереть вон там след чьей-то руки со стекла, неужели же ты и впрямь можешь поверить, что рядовой зритель, забавляющийся дистанционным переключателем, все это заметит? На что, собственно, может рассчитывать художник, способный расписывать фресками апсиды, когда он принимается малевать дорожный плакат, или миниатюрист, иллюстрирующий объявление о дешевой распродаже обуви? Тебя все время сковывает чувство, что ты делаешь что-то никому больше не нужное. Твое собственное отношение к работе не изменяется, требовательность к себе, сосредоточенность, стремление к совершенству остаются прежними, да и зритель, для которого ты работаешь, в абстракции должен бы остаться прежним — идеальным собеседником, благорасположенным, доверчивым, ждущим, готовым принять твоё произведение с таким же энтузиазмом, с каким ты сам его создавал. Ан нет, зритель изменился, адаптировался к условиям некой антропологической мутации: он уже не рассуждает, он зачеркивает, и все. Поток изображений, врывающийся в дома в любое время дня, породил, по-видимому, нового зрителя-автора — нетерпеливого, рассеянного, капризного, неистового, вооруженного своим дистанционным переключателем и истолченного решимости привести последовательность своего (теле-) визуального развлечения в соответствие с какой-то бредовой, непостижимой логикой.

Все это имеет мало общего с магическим ритуалом посвящения, который переживает зритель, сидящий в темном кинозале или открывающий книгу на первой странице; ожидания, напряженности и того минимума дисциплины, который необходим для столь тонкого механизма взаимопроникновения, больше нет, они отвергнуты. Открытыми остаются лишь каналы автоматической, перистальтической, гастроэнтерологической фильтрации, возбуждающего и бездумного насыщения. Насытившись, зритель выключает телевизор.

Выходит, во всем виновато телевидение? Давайте бить телеэкраны? Абсурд! Это все равно что выступать против двигателя внутреннего сгорания, электрической лампочки, микропроцессоров. Какой в этом смысл? Зачем продолжать приписывать одному телевидению, являющемуся всего лишь зеркалом, отражением, перекосом всей системы культуры, а следовательно, и системы коммуникации, на которой до сих пор зиждилось наше общество? И вообще, я не подвержен носталь-

гии и никогда не испытывал чрезмерной тяги к восхвалению *temporis aeti*<sup>1</sup>, мне чужды нытье, жалобы, мина горечи и недовольства. Я по-прежнему люблю свою работу, и, пока представляется возможность самовыражаться так, как я могу и умею, пока существуют стены, которые можно расписывать фресками, пусть проблемами общего характера занимаются социологи, пусть они ищут способы их решения и разоблачают тех, кто во всем этом повинен.

### Джульетта Мазина

— *Итак, «Джинджер и Фред»?*

Мазина: Сначала предполагалось, что Антониони, Лидзани, Маньи и Дзеффирелли снимут для ТВ четыре эпизода, в которых я сыграю роли четырех современных женщин. Потом Федерико сказал: «А почему бы и мне не снять такой эпизод?» Им и должна была стать история бывшей танцовщицы, Джинджер. Сюжеты долго переходили от продюсера к продюсеру, пока не оказались в руках у Гримальди, который заинтересовался лишь историей Джинджер и решил делать на основе этого сюжета самостоятельный фильм. Вот так и получилось, что фильм «Джинджер и Фред» сам снова нас свел с Федерико в совместной работе.

— *Были какие-нибудь трудности?*

Мазина: Обычные трудности, которые мне всегда приходится преодолевать, снимаясь у Федерико. С другими режиссерами договариваться мне как-то легче. Перед ним же — может, из-за того, что он меня совсем не слушает и считается с кем угодно, только не со мной, — я испытываю огромную, какую-то неизъяснимую робость. Я знаю, что с Федерико бесполезно разговаривать, требовать от него каких-то объяснений, знаю, что персонаж он лепит из тебя прямо на съемочной площадке, и потому с самого начала работы над фильмом все, что я считаю нужным ему высказать... в общем, беру бумагу и ручку и пишу. Таким образом мне удается обрести способность к синтетическим суждениям, которую я утрачиваю в устной речи. Вот так, на бумаге, я делюсь с ним своими мыслями о Джинджер, о том, каким видится мне этот персонаж, как я понимаю некоторые сцены, какими представляю себе костюмы. Он внимательно прочитывает мои записочки, кладет их в карман, но со мной никогда о них не говорит. Лишь на просмотре готового фильма мне становится ясно, что не все из того, что я ему написала, осталось без внимания. А иногда мне приходится прибегать ко всяким уловкам, трюкам. Так, например, шляпка, которую носит Джинджер и которую Федерико считает своей «находкой», в действительности моя собственная, купленная в Париже и извлеченная при соучастии Данило Донати из недр моего гардероба.

<sup>1</sup> *Здесь: прежние свершения (лат.).*

Между прочим, есть у меня своя ахиллесова пята, мое слабое место. Это голова. Не внутри, снаружи! Я имею в виду волосы. Не выношу, когда к ним прикасаются. Причесываться я должна сама, пусть даже неумело, иногда слишком их взбивая (вероятно, это объясняется комплексом: я страдаю из-за своего малого роста) и надеясь, что такая прическа может прибавить мне несколько сантиметров. А Федерико хочет, чтобы волосы у меня были прилизанными. И всякий раз, когда я являлась на съемочную площадку, он первым делом хлопал меня — не больно, конечно! — по голове.

Уже одно это заставляет меня, когда я работаю с Федерико, занимать оборонительную позицию. В «Джинджер и Фреде» ему понадобился парик; прекрасно, пусть будет парик, зато все обойдется без споров. Я-то думала, что за последние двадцать лет парики у нас стали делать лучше, а оказалось, что качество их еще ухудшилось...

Отсюда — новые трагедии. Работая со мной, Федерико почему-то убежден, что я должна сама все понимать, все знать о своем персонаже, даже когда режиссер молчит. Но, как я уже говорила, при работе с ним меня связывает какой-то комплекс, и потому, отправляясь на съемку, я каждый раз даю себе слово помалкивать, быть послушной, как Марчелло Мastroяинни, который возникает только тогда, когда его зовут, не спрашивает, что и почему он должен делать, не предлагает своего толкования той или иной сцены... Да, Мastroяинни — это актер, словно специально созданный для Федерико, который, кстати, всегда ставит его поведение всем нам в пример.

— *Это правда, что сцена танца в «Джинджер и Фреде» тебя как-то особенно взволновала?*

Магина: О, да! Именно потому, что в ней, по-моему, мне удалось выйти из-под контроля Федерико. Все зависело от меня самой, я могла танцевать так, как хотела. Зато при монтаже он отыгрался: смонтировал кадры по-своему, вырезав те, где я снята во весь рост, хотя по ним-то как раз и видно, чего мне стоили месяцы специальной подготовки. Так нет же, эти места он дал только крупным планом. Мне даже кажется, что Федерико заставлял нас учиться танцевать по-настоящему с одной лишь целью: показать на экране, что нам в нашем возрасте это уже не по силам. Короче говоря, мы были очень хорошо подготовлены и танцевали, право же, лучше, чем можно судить по фильму. Федерико нужно было, чтобы мы тяжело дышали; у меня лично одышки не было, пришлось ее изобразить.

— *Когда вы танцевали во время съемок, Марчелло упал...*

Магина: И Федерико сразу же решил включить этот неожиданный пассаж в фильм. Прекрасно сделал! Марчелло так эффектно поскользнулся, казалось, он сделал это нарочно. Федерико же прореагировал так, словно ждал и даже заранее предвидел нечто подобное. И немедленно воспользовался этим.

Он вообще всегда готов подхватывать на лету решения, которые ему подсовывает случай. Даже когда они бывают



своего рода «антирешениями». В фильме есть сценка, когда я затягиваю волосы сеткой, а потом хожу, что-то делаю — вот так, с сеткой на голове. Почему? Да просто потому, что мой парик еще не был готов. Другой режиссер решил бы ждать, изменил бы план съемки, поднял бы крик. Федерико — нет: он заставлял меня примерять сетку, приглядывался ко мне, мой вид его устраивал. Может, ему казалось, что так моя внешность больше «гармонизирует» с внешностью лысеющего Марчелло — Пиппо.

В сцене, которая происходит в гримерной, когда там появляется президент телекомпании, у меня на голове сеточка для волос. Та же история: парик, заказанный, примеренный, нарисованный, все еще не был готов.

Не могу, конечно, сказать, что мне было так уж приятно сниматься в сеточке для волос. Но это сушая мелочь по сравнению с унижениями (назовем их так), которые мне приходилось выносить в других фильмах Федерико. В «Ночах Кабирии» он заставил меня надеть коротенькие носочки, чтобы я казалась еще меньше ростом, и туфли почти без каблука и повязать бедра шарфом так, чтобы сделать меня и вовсе коротконогой. В довершение всего он велел накинуть мне на плечи пелеринку из куриных перьев. Я возмущалась, возмущалась до слез. Но ничего нельзя было поделаться. И, как всегда, только потом я поняла, что прав был он. Но в «Джинджер и Фреде» Федерико переключился, так сказать, на новый диапазон. С укоризненным видом он смотрел на меня и ворчал: «Лицо у тебя длинное». — «Федерико, ничего не поделаешь, годы берут свое, и лицо у меня уже не такое круглое, как прежде». А он: «Неправда. Это тебе самой хочется, чтобы лицо у тебя было длинное». Он ведь знает, что мне нравятся актрисы типа Кэтрин Хепбёрн и Марлен Дитрих, у которых впалые щеки. Можно подумать, будто одного моего желания достаточно, чтобы стать похожей на них. В общем, каким бы ни было у меня лицо — длинным или круглым, — надеюсь, что моя Джинджер Федерико не разочаровала.

— *Федерико, Федерико, все только Федерико... Ты говоришь больше о нем, чем о себе.*

Мазина: Потому что на съемочной площадке он меня зажимает. Не он сам, а его присутствие. Не знаю, но каждый раз у меня такое ощущение, будто я сдаю экзамены на аттестат зрелости. Не скажу, чтобы он сознательно добивался этого, просто у меня у самой такой вот комплекс. Один американский журнал писал, что «Оскара» «за слезы» из американских актрис заслужила Кэтрин Хепбёрн, а из итальянских — Джульетта Мазина.

Всякий раз, когда в фильмах нужно плакать, я разливаю ручьем. И вот впервые в жизни, в «Джинджер и Фреде», в той сцене, где я оказываюсь с Марчелло на эстраде и вдруг гаснет свет, слезы у меня никак не получались. Вот досада! Это просто еще один пример того, как сковывает меня Федерико во время съемок. Мне иногда даже кажется, что он нарочно старается поставить меня в затруднительное положение.

— *Не может быть!*

Мазина: Еще как может! Он сознательно меня сдерживает, так прямо и говорит, что я делаю много лишнего — в смысле интерпретации роли, разумеется. И принуждает меня делать меньше, в общем, сдерживает. И тут я, придумавшая такую трогательную сцену с текущими по щекам слезами, оказалась до того взвинченной, напряженной и скованной, что в нужный момент мне удалось выжать из себя лишь какую-то жалкую слезинку. Возможно, это впечатляет сильнее, не спорю. Но как же я была раздосадована, черт побери! Только Федерико не был бы Федерико, если бы поступил по-другому. Правда, потом он сказал мне: «А ты молодчина, просто молодчина». Я же смотрела на него и думала: «Действительно он так считает?»

— *Скажи, что такое, по-твоему, актриса?*

Мазина: Ну, в общем... Моя жизнь актрисы... Не знаю... Я выбрала эту профессию с детства, можно сказать, что все началось... В детстве, играя, я придумывала всякие сцены, персонажей. Когда мне рассказывали сказку, я тут же начинала фантазировать и, закрывшись в комнате, кого-нибудь изображала... Спящую красавицу или Золушку... Вот почему я считаю, что профессию эту я действительно выбрала сама в силу какой-то психологической или психической потребности в самовыражении через других персонажей. Между прочим, я и сама иногда не знаю, действительно ли я актриса-профессионалка в полном смысле этого слова. Так, например, я сыграла очень мало ролей; и мне ни за что не удается создать образ — все равно какой, симпатичный или антипатичный, — если он мне неинтересен, если он меня не увлекает. Потому что для меня... войти в роль, сжиться с образом, стать как бы его медиумом — значит перейти в какое-то новое, чудесное измерение. То, что другим дает прекрасное путешествие в незнакомую страну, мне дает постижение новой роли.

— *Чаплин сказал однажды, что ты самая его любимая актриса.*

Мазина: Признаюсь, меня это удивило. В Англии тогда вышел фильм «Дорога», английская критика назвала меня «Чаплином в юбке», и я с замиранием сердца ждала, что же скажет обо мне сам Чаплин. А он все увливал, говорил, что фильма еще не видел. Потом мне прислали из Америки книгу, в которой приводились эти слова Чаплина, сказанные им во время какого-то интервью, и они переполнили меня радостью. Вообще-то я очень люблю поговорить, я человек открытый, мне нравятся рассказывать, слушать других...

Представляешь, бедный Федерико, какая жертва... Федерико не любит разговаривать, больше того, ему нравятся собеседники, умеющие синтезировать свои мысли. Я же, хоть и не страдаю логорреей, люблю поговорить. Но как это ни странно, в кино, особенно если мой персонаж натура богатая, очень эмоциональная и должен выражать самые высокие чувства, слова мне в тягость. Да, правда, в кино слова мне не очень нужны. Вот мой идеал: мне хотелось бы научиться выражать все свои чувства

только лицом, так, словно кинокамера — это что-то вроде рентгеновского аппарата, просвечивающего меня насквозь, и тогда... стали бы видимыми и моя радость, даже когда я не улыбаюсь, и мои слезы, даже если глаза мои остаются сухими. И еще волшебный аккомпанемент, эта необыкновенная и такая волнующая спутница и помощница — музыка.

Одна из самых удивительных вещей при съемках у Федерико — это то, что сценарий... характер, который я должна изображать, он почти всегда строит скорее на эмоциональной, чем на лексической основе.

— Среди тех неповторимых моментов, которые ты пережила с Феллини как актриса, какой, по-твоему, самый неповторимый?

Мазина: Это момент, одно воспоминание о котором до сих пор меня волнует. Федерико было нелегко заставить продюсеров и прокатчиков поручить мне роль героини фильма «Дорога». Наверное, потому, что сюжет «Дороги» можно было толковать по-разному. Например, как историю о ревности, чуть ли не как плутовской роман. А поскольку я была актриса совершенно немодного тогда типа — то было время красавиц с выдающимися формами, — трудно было понять, кто тут подойдет больше. Знал это, конечно, один только Федерико; даже я не знала. Мы начали делать пробы и лишь через два года приступили к съемкам «Дороги».

Фильм показывали на Венецианском кинофестивале... Можешь представить себе, как я волновалась... Дело в том, что картина эта тяжелая — и психически, и психологически, и по фактуре. И я была в таком напряжении, так боялась публики и критики. В Венеции «Дорога», которой предшествовали «Маменькины сынки» и «Белый шейх» — фильмы развлекательные, на них публика могла отдохнуть и от души посмеяться, — не имела успеха, который пришел к ней позднее. Поэтому можно сказать, что показ «Дороги» на Венецианском фестивале закончился чуть ли не провалом. Да, да, когда мы выходили из зала, где во время демонстрации то и дело раздавался свист (но не тот одобрительный американский свист, который свидетельствует об успехе), как сейчас помню, Федерико держал меня под руку, по щекам у меня катились слезы и я, чтобы сдержаться, считала про себя ступеньки Дворца Кино. Дней через двадцать нас пригласили в Лондон; в Англии проходил тогда фестиваль итальянских фильмов, и на нем присутствовала ее королевское величество Елизавета. Там тоже демонстрировалась «Дорога», и по ходу фильма, и в конце публика горячо нам аплодировала...

Мы сидели с Федерико рядом, и я жала ему руку, а он жал руку мне. Потом меня попросили выйти на сцену, и все кричали «Джельсомина», по-английски — «Jessamine». «Джельсомина, Джельсомина...» С тех пор у меня сохранилась очень дорогая для меня фотография: я стою на сцене в пальтишке из красной тафты, с воздетыми — вот так, совсем как в молитве, — руками, и этот мой жест означает: «Боже мой, я не погубила Федерико! Мы справились, благодарю тебя, господи!»

416 Я верующая... Благодарю тебя, господи, за этот чудесный подарок мне и Федерико, который на протяжении двух лет боролся против стаи продюсеров, соглашавшихся делать фильм только при условии, что вместо меня будет играть другая актриса.

**Феллини рассказывает о фильме  
«Джинджер и Фред»**

Мои сценарии — это всякие заметки, куда более важные, чем любой настоящий сценарий. Подлинная основа моей работы — черновики, постоянно находящийся при мне чемоданчик, набитый фотографиями, газетными вырезками, образчиками материи — памяткой о придуманном костюме, а главное — наброски диалогов, реплик, сценок. В общем, пестрая мешанина. Иной раз и хотелось бы опубликовать полный сценарий какого-нибудь фильма, но сидящий во мне дух разрушения не дает ничего сохранять, заставляет все выкидывать. Вот почему эти разнообразные «вещественные доказательства» собрать воедино совершенно невозможно, хотя, когда смотришь фильм, они проступают на экране, пусть даже не целиком, а как узнаваемые приметы образов.

Поначалу существовал всего-навсего короткий сюжетец, который мы набросали вместе с Тонино Гуэррой, не очень заботясь о проработке деталей. Должен, однако, заметить, что этакая небрежность, торопливость и необязательность, граничащая с желанием вообще все бросить, — типичное наследие той поры, когда я был сценаристом, — имеет в конечном счете не только негативные стороны, а несет в себе и некий провиденциально позитивный элемент. Иными словами, все это позволяет относиться к стоящей перед тобой задаче не слишком всерьез и братья за работу, не испытывая особого чувства ответственности.

Вынужденная обязательность для меня всегда нечто обременительное, давящее, отчего движения становятся неуверенными, а язык начинает заплетаться. А вот возможность кружить по бокowym дорожкам, минуя центральную магистраль, работа в спешке, сохранившая что-то от студенческих лет и от журналистики, придают работе непринужденность, с какой много лет назад мне приходилось за два часа или к следующему утру выдавать материал на тему, подсказанную директором журнала «Марк Аврелий» Де Беллисом.

По-моему, журналистика — великая школа, которая учит вырабатывать ценнейшее качество — спонтанность. Она позволяет не отождествлять себя полностью — это сковывает и вообще опасно — с тем, что ты делаешь. А способности — если они есть — в таких условиях вынужденной спешки проявляются лишь полнее.

Я не утверждаю, что это единственно правильная система работы, и все же, мне кажется, есть у нее свои положительные стороны. Сюжет мы с Тонино Гуэррой набросали в наикратчайшие

сроки. За неделю, не больше. Таким образом, накануне съемок у меня была только короткая история, которой могло бы хватить на один эпизод, а мне-то предстояло снимать настоящий фильм. Конечно, пришлось придумывать еще множество деталей, главным образом для того, чтобы сделать ощутимым постоянное присутствие телевидения. Повсюду телеэкраны, в каждой комнате мониторы, постоянно воспроизводящие что-то передаваемое по телевидению. Пришлось позаботиться и о целой серии рекламных вставок, диспутов, интервью, происшествий, телевикторин, и у меня получилась бесконечная лента, разматывающаяся в каждом итальянском доме двадцать четыре часа в сутки. Такова была декорация, на фоне которой происходило действие в «Джинджер и Фреде»; оставалось только придумывать и снимать.

Первые три недели съемок ушли на реализацию этой затеи, на создание материала, который потом демонстрировался телемониторами по ходу фильма.

Нелегко было мне сдерживать свою страсть к пародии, но вряд ли, по-моему, следует пародировать нечто уже и так само себя пародирующее.

### Феллини сердится

Деспотизм, агрессивность, разбой телерекламы, то и дело вторгающейся в фильм! Это как насилие над личностью: человека избивают, калечат, обворовывают. Фильм — порождение творческой мысли, где все рассчитано, где свое дыхание, свой внутренний ритм, своя интонация, своя музыкальность, — подвергают грубому вмешательству извне, лупят по нему молотком... Да это же преступление. Не просто возмутительное попрание авторского права, а преступление, наказуемое по закону. Того, кто совершает его, должны, по-моему, приговаривать к такой же мере наказания — пусть испытает на себе нападение грабителя, разбойника, головореза. Потому что сам он совершил подлое, гнусное злодеяние.

И мне непонятно, почему на подобное насилие равнодушно взирает не только магистратура, но в общем и сама публика, которую лишают права спокойно смотреть фильм таким, каким его задумал автор.

Происходит что-то вроде принудительного приучения зрителя к телерекламе; зритель привыкает к приблизительности, невнимательности и к своей неспособности сосредоточиваться. В общем, это высшая степень наплевательства, насмешка над культурой, над личностью автора, над чувствами, вложенными в его произведение, и над самими идеями, которые хочет донести до тебя человек, рассказывающий какую-то историю. Да, это поощрение насилия.

### Из заметок Феллини

Перед самым началом съемок мне пришла в голову еще одна мыслишка — насчет двойников. Телевидение само себя передраз-

418 нивает, показывая всех этих подражателей, которые имитируют политических деятелей и известных артистов, а затем еще других имитаторов, имитирующих тех, первых. Получается что-то вроде эффекта зеркал, бесконечное отражение, от которого голова идет кругом, от которого тупеешь и которое все больше и больше отдаляет тебя от подлинного, от оригинала. Все здесь вторичное, подержанное, отраженное, сплошные аллюзии—в общем, какая-то сага приближительности. Мне думается, этот аспект тоже следует подчеркнуть, если пытаешься показать, что такое телевидение и как глубоко антикультурна такая его функция.

Вот тут и возник вопрос о двойниках: кто-то похож на кого-то другого, как телевидение хотело бы походить на кино, на хроннику, на действительность.

#### **Из диалогов Феллини с двойниками**

Для съемок фильма «Джинджер и Фред» Феллини понадобились двойники знаменитостей самых различных эпох. И вот в Чинечитта толпами повалили такие двойники.

Один из кандидатов:

— На кого я похож, не знаю, но у меня пятеро детей, и их надо как-то кормить.

Он толст, волосат и грозен.

А вот другой:

— Я умею делать все. Все что угодно. Если захочу, даже чудо могу сотворить.

— Какое чудо?

— Да вот позавчера, например, в нашем доме отключили воду, так я ее заставил потечь.

Бородатый дядя:

— Я похож на Верди, Гарибальди, Маркса.

— Может, и на Моисея?

— Вы верно подметили, на Моисея тоже.

— А без бороды?

— Без бороды я пропал.

Еще один:

— Можно я буду двойником? Раньше я никогда этим не занимался, но я научусь, мне все дается легко, вообще у меня склонность к необычным профессиям.

И еще:

— Откуда я знаю, на кого я похож? Это вы сами должны мне сказать. И что за люди пошли!

#### **Из заметок Феллини**

Где-то я вычитал, что во Флоренции живет синьора, которая записывает на магнитофонную ленту голоса умерших. Однажды в субботу я решил ее навестить.

«Синьора, записывающая голоса» была возбуждена, взволнована и так орудовала двумя старыми магнитофонами, словно

перед ней были рычаги моторного вагона трамвая. Ее сын, сидя в сторонке, внимательно за всем наблюдал. 419

— Видите ли,— сказал он мне,— лучше всего у мамы получается контакт с душами детей, умерших во время войны.

Я предложил им сыграть в моем фильме самих себя. Мать ответила, что она очень занята сейчас Леной—главным привидением, с которым очень трудно установить контакт. А сын согласился.

### Из ночных записок Феллини

Как может называться большая частная телекомпания? Не знаю. Но придумать надо немедленно: в бутафорской ждут названия, чтобы изготовить надписи.

Я перебрал с два десятка названий. «Телемицар»? «Телеэфир»? «Космический межзвездный телецентр»?

Вчера вечером я позвонил Дзандзотто, который иногда забавляется придумыванием имен и названий.

— «Telehilinx»,— сказал он сразу.

— Прекрасно,— ответил я, не осмеливаясь спросить, что означает это слово. Только сегодня я узнал, что «hilinx» по-гречески означает тревогу, беду, беспокойство.

Реклама делает основной упор на картинки, назойливо шарит по человеческому телу. Масса волнистых волос, огромные рты—сосущие, пьющие, заглатывающие, целующие, намазанные, приоткрытые, показывающие язык.

Пеленки и детские попки.

Еда на любой вкус, самая разнообразная: реки подливок, соусов, майонеза; умильные физиономии поваров.

Целый набор лиц (мужских, женских, детских), на которых написано выражение лучезарного счастья, восторга, вожделения, убаженности (и вдруг мелькает одно—грустное, растерянное, словно попавшее на экран по ошибке).

И еще числа, цифры, всякие непонятные диаграммы.

Марчелло. Милый, такой талантливый Марчелло, друг верный, преданный, мудрый, каких можно найти лишь на страницах рассказов английских писателей.

«Да, Марчелло, придется тебе все-таки похудеть. Вечная проблема: к началу каждого нового фильма ты неизменно набираешь килограммов семь-восемь лишних».

Мастроянни слушает, склонив голову, как ученик, получающий нагоняй от учителя. Потом начинает строить из себя невинную жертву: «Так я и знал. Всю жизнь я снимаюсь у режиссеров двух типов: у всех прочих, которые считают, что я им вполне подхожу и такой, и у тебя, вечно требующего, чтобы я сбавил вес».— «Да будет тебе, Марчелло, это же не просто мой каприз. В фильме у тебя роль бывшего танцовщика, и, каким бы он жалким и оципантым ни был, ему надо сохранить хоть немножко привлекательности... не забывай, что ты как-никак в прошлом звезда эстрады... В общем, давай постарайся и дней за десять, как всегда, сбрось эти семь-восемь килограммчиков».

420      Матроянни сдается: «Ладно уж. Через неделю уже станет заметно. Похудею — и приступим к съемкам...»

**Филиппо Ашоне,  
ассистент режиссера**

*(Это его «бортовой журнал»)*

Я охотно и часто «встречаю» в дела, не имеющие ко мне никакого отношения, совершаю вылазки и экскурсии в области, абсолютно не связанные с тем, чем я занимаюсь или хотел бы заниматься. Так, например, я интересуюсь астрономией и родственными ей предметами.

«Советую вам начинать съемки по вторникам, что, конечно, не очень отвечает профсоюзным нормам и вообще традициям, но, уверяю вас, именно этот день полон самых добрых предзнаменований».

Сегодня моя первая деловая встреча с Феллини. Я, естественно, соблюдаю все правила хорошего тона: обращаюсь к нему на «вы», называю маэстро и разговариваю с ним всего несколько минут, стараясь, таким образом, не отнимать у него лишнего времени: известно, что у Феллини его очень мало.

Так я окунулся в полумрак его «конторы» в Чинечитта. Здесь царят уют и покой, вот только бы не этот адский рев кондиционера: кажется, будто на письменном столе включили мотоциклетный мотор.

За его спиной большая, обтянутая зеленым сукном доска для объявлений. Огромное количество рисунков, фотографий, заметок размещено на ней почти в противоестественном порядке.



Марчелло  
Матроянни и  
Федерико  
Феллини на  
съемках  
фильма  
«Джинджер и  
Фред»



Прекрасное место. Подумав об этом, я тут же ощущаю, как исчезает, улечивается моя вечная робость. Мне нравится сам воздух, которым здесь дышишь, и я начинаю предаваться мечтаниям.

Потом встаю, благодарю и откланиваюсь:

— ...Очень приятно было познакомиться...

— Сейчас я уезжаю,— говорит он.— В Америку. Когда вернусь, вызову тебя. Чао.

Я убежден, что никогда больше не пройду по этим коридорам, не увижу его «лавочку».

Тому, кто хорошо знает Феллини, известно, что он часто придумывает себе какие-то важные дела, чтобы не нужно было выходить вечером из дому, «с кем-то там» встречаться.

Но на этот раз он действительно ездил в Америку.

— ...Я уже вернулся. Поездка была утомительной. Я устал. Но на днях, думаю, мы увидимся.

И вот я возвращаюсь в его «лавочку». В самом центре письменного стола—стопка листов белой бумаги и сотня цветных фломастеров. Это любимая игра Феллини. Разговаривая, он всегда что-то рисует, делает какие-то наброски. Весь его фильм—здесь, он как бы «отпечатан» на этих листках.

Очень важно уметь рисовать. Еще лучше, если в рисунке все доведено до крайности, карикатурно, преувеличенно. Так легче и себе все уяснить, и растолковать сотрудникам.

Тут я пас, даже карандаша в руках держать не умею. По-моему, этого достаточно, чтобы не строить иллюзий относительно своей кинематографической карьеры.

— ...В кино есть множество других специальностей, не



422 обязательно же быть режиссером. Автор сюжета, сценарист, композитор, актер, монтажер, оператор—вполне творческие специальности. Все они важны, все необходимы.

Я догадываюсь, что Феллини поддерживает меня в моем намерении.

— ...Когда работаешь, главное—чтобы тебе самому всегда было интересно.

О, он уже заговорил об удовольствии, получаемом от работы. Что же мне делать? Может, все-таки отважиться? Тут нужна храбрость. Блефовать? На это я неспособен.

И тогда я прячусь за фразу, принадлежащую не помню уж кому: «Робкий любовник не бывает счастливым, счастье—награда за смелость». И с головой окунаюсь в этот балаган, в этот цирк, который держится на фальши, лжи и лицемерии, но в такой же мере и на нежности, фантазии, сновидениях, религиозном экстазе и куда более близок к духовной жизни, чем принято думать. На следующий день я уже сижу за письменным столом и исполняю свою роль ассистента режиссера.

«Ассистент». Значит, есть и тот, кому ты «ассистируешь». Что ж, хорошо, я немного успокаиваюсь.

А вдруг ничего не получится? Тогда вина падет на автора «той фразы». Впервые я всерьез задаюсь вопросом, кем бы я все-таки хотел быть: режиссером, писателем, композитором? Или фармацевтом, врачом, электриком?

Волшебником—созидателем, разрушителем, материалистом, идеалистом, философом и ученым? Значит, надо выбирать кино.

Итак, решение принято, и я пускаюсь в путь.

Мне не довелось видеть фильм «И корабль плывет». Через несколько дней после того, как он вышел на экран, его сняли с проката. Ох уж эти проблемы проката. А я так и не успел его посмотреть. Единственный фильм маэстро, которого я не видел. Мне немного неловко. Надеюсь, он не спросит меня о нем.

— Кстати, ты видел «Корабль»?

Что ответить, не знаю. Совершенно теряюсь.

— ...К сожалению, нет. Когда он вышел, меня не было в Италии. А потом его нигде уже не показывали...—лепечу я, опустив очи долу.

— ...Если тебе представится случай посмотреть его хоть в каком-нибудь приходском кинозальчике, не упusti его. Хороший фильм. Жаль, что так неудачно вышло с прокатом.

Корабль, море, экипаж. Долгое путешествие к неведомой цели.

Вот именно, я чувствую себя как матрос, отправляющийся в какую-то далекую страну и не знающий пути к ней, не ведающий также ни причин путешествия, ни его цели. Итак, я погружаюсь

на корабль, именуемый «фильмом», и отправляюсь в ту чудесную страну, где еще делают кино. При этом я стараюсь ничего не упустить, все запомнить, взять на заметку. Учусь я молча, делаю все, чтобы как можно меньше спрашивать. «И на кой черт сдалась тебе его конечная цель?...—спрашивает меня один из членов съёмочной группы.—Если хочешь стать режиссером, тебя эти вещи не должны касаться. Не трусь, для этого существуем мы, операторы...»

А я и не боюсь. Но вопросов все-таки лучше не задавать.

— Без Неаполя не обойтись: я обязательно еду туда, прежде чем начать новый фильм. Эта поездка стала своего рода ритуалом, сулящим удачу. Неаполь я узнал во времена, когда снимались «Рим, открытый город» и «Пайза», сразу же после войны. С тех пор там так ничего и не переменилось: город словно под стеклянным колпаком. Та же атмосфера вечного сноса бараков, неустроенности, путаницы, что и сорок лет назад. Я еду туда потому, что это неисчерпаемый источник персонажей, лиц, ситуаций. И народ там веселый, улыбчивый. Люблю туда ездить. Полезно и для души, и для тела,—говорит Феллини.

Останавливаюсь в гостинице неподалеку от вокзала. Конференц-зал набит до отказа. Что я ищу, точно не знаю. Съёмки еще не скоро. Все застопорилось — и ни с места. Несколько дней назад я поместил в газетах объявление: «Требуются двойники для фильма Феллини», но ничего определенного у меня пока нет.

— Вы чей двойник?

— Не знаю. Как-то не думал об этом. Должен быть в мире человек, похожий на меня.

Круговерть продолжается.

— Вообще-то я похож на Нино Манфреди, но что касается некоторых интимных деталей, то тут я что твоя бронзовая статуя из Риаче.

— А вы на кого похожи?

— На маму. На кого ж еще?...

— Все говорят, что лицо у меня точь-в-точь как у двойника,—заявляет один тип из Каstellаммаре.

— А вы кто?

— Я—Рейган. (Очень уверенно.)

— По правде, я бы этого не сказал.

— Да вы шутите, дотторе! Знаете, что мне всегда говорят? «Эй, Рейган, пошел-ка ты...»

В конце концов я подобрал Пруста, Кафку, двух Лючо Далла, Синдону, Фанфани<sup>1</sup> и королеву Елизавету, которая с грехом пополам исполняет (со скипетром и короной) британский гимн.

Путешествие продолжается.

<sup>1</sup> Далла, Лючо—популярный эстрадный певец. Синдона, Микеле—финансовый воротила-аферист, преследовавшийся законом за преступную связь с мафией и масонской ложей П-2. Фанфани, Аминторе—один из лидеров ХДП.

Уже лет двадцать не было такого снегопада. Город приобрел необыкновенный вид: впервые я вижу Рим чистым. Весь транспорт, понятно, парализован. И мэр вводит чрезвычайное положение.

До чего уязвима наша страна! Совсем как кино! Прекрасные, огромные, заманчивые муляжи, которые валяются от самого легкого ветерка.

В нашей «конторе» в Чинечитта испортилось отопление. А мы все равно работаем—кутаемся в пальто, приносим из дому электроплитки. Даже телефонная связь прервана.

Но нас уже не остановить. Дело сдвинулось. Сколачивается съемочная группа; через несколько дней приступаем к фильму вплотную. Начало—приезд Джинджер на вокзал Термини в пасмурный денек. Так написано в сценарном плане.

Снегопад не прекращается. Производственная часть волнуется: все только и делают, что слушают метеосводку. Поговаривают о том, что съемки придется отложить. Но через несколько дней от снега ничего не остается, и Рим опять становится таким, как всегда, только еще немного грязнее.

Встреча назначена на восемь в кафе «Канова» на пьядца дель Пополо. Феллини уже несколько минут ждет там. Потом подъезжает машина, производственной части, а после всех—Фьямметта Профили<sup>1</sup> и помреж Норма. Все вместе отправляемся на вокзал Термини. Сегодня первый день съемок: снимаем приезд Джинджер. Для Джульетты Мазини это тоже первый день работы.

— Такова программа на сегодня. Все выспались? Я лично глаз не сомкнул.

План съемок.

Средний план. Носильщик с багажом Джинджер останавливается и оборачивается назад, словно хочет спросить, где же машина.

Средний план. Секретарша телестудии, идущая впереди Джинджер, указывает носильщику на микроавтобус, к которому они и направляются. Носильщик тоже останавливается возле него. В кадре появляется шофер: не поздоровавшись с Джинджер, даже не кивнув ей, он помогает носильщику разместить вещи в машине. Джинджер неспокойна, она придирчиво проверяет, все ли на месте, затем дает чаевые носильщику. Пoblзости от автобуса какой-то проходимец с телевизором без умолку трещит что-то в микрофон, расхваливая новый тип телевизионной антенны. По телевизору крутят рекламу: чьи-то руки протягивают возлежащей в ванне девице роскошное ожерелье. Контрастируя с телеизображением, на тротуаре возвышается огромная куча мусора. На стене надпись: «Рим—город чистый».

Средний план. Пока Джинджер направляется к дверце,

<sup>1</sup> Секретарь Феллини.

секретарша телестудии, пройдя вдоль борта машины, садится рядом с шофером и вполголоса называет ему имена остальных пассажиров.

Средний план. Салон микроавтобуса, как бы увиденный глазами Джинджер. Кроме нее там сидят: парень в женском платье и в глубине — два двойника Лючо Даллы. Оба улыбаются Джинджер. Джинджер поднимается в машину и устраивается в уголке. Сидящая в машине телерепортерша, небрежно кивнув ей, продолжает задавать свои каверзные вопросы переодетому парню.

Крупный план. Джинджер с веселым удивлением смотрит на двойников. Потом ее внимание привлекает маленький телеэкран: показывают какую-то рекламу с Данте Алигьери.

Деталь. Телевизор глазами Джинджер. Спина шофера, включающего мотор.

Средний план. Микроавтобус лавирует среди застрявших в дорожной пробке машин, выбираясь поближе к осевой линии.

— Странно, но от Джульетты я требую больше, чем от любого другого актера. Требую, чтобы она понимала меня с первого слова; мне кажется, что раз она живет внутри круга, очерченного моим воображением, то должна знать все сама.

Первый день съемок, но уже возникла небольшая заминка.

— ...Собачка. Мне бы хотелось приехать в Рим с маленькой комнатной собачкой — белым пушистым комочком. Как ты считаешь, Федерико?

Феллини колеблется:

— ...Пожалуй... Идея, возможно, неплохая. Но, Джульетта, как ты можешь привезти с собой собачку? У тебя и без того уже чемодан, шляпная коробка, несессер, меховое манто. Как ты будешь ее держать? И потом, нам придется таскать ее за собой на все съемки.

Через какое-то время на съемочной площадке появляется в сопровождении своего хозяина очаровательная беленькая собачка — точно такая, какую хотела Джинджер. Производственная часть в отчаянии: это крошечное создание обходится во столько же, во сколько исполнитель одной из главных ролей.

— Всякие неожиданности, роковые совпадения, случайности нередко помогают мне выпутываться из совершенно, казалось бы, безвыходных ситуаций, — говорит Феллини.

И правда. Собачонка заболевает дифтеритом и исчезает вместе со своим хозяином. Производственная часть облегченно вздыхает. А Феллини хватается за мегафон: «Внимание!» Съемки продолжают.

Смотрю на Федерико. Пытаюсь угадать приметы околдовавшей меня воли этого человека в каком-нибудь жесте, в каком-

426   нибудь движению руки. Не верю, что духовное не проявляется в материальном. И упорствую. Недосыпаю — ведь на моих глазах рождается сновидение, и еще какое. Я устаю. Но своих разысканий не прекращаю. Чувствую себя таким пигмейчиком, исследующим гиганта. На память приходят слова одного французского философа XVIII века: «Гений — это великое терпение».

Я наблюдаю за ним во время работы. Он преображается. Это совсем не тот человек, который разговаривает со мной, когда я веду машину, или просит помочь ему выбрать шляпу: сам он, видите ли, слишком ленив.

Но в конце концов шляпу выбирает именно он. И водружает ее на голову с таким видом, словно хочет сказать: «Молодец, вот эта действительно подходит. Наконец-то ты понял, что мне нужно».

Так бывает и после сотого повторения какой-нибудь сцены. Ибо он, видите ли, хочет изобразить то, что ему привиделось во сне прошлой ночью. Он даже встал с постели, одолев (наконец-то!) свою лень, и все записал. А может, и нет, может, идея эта пришла ему в голову сию минуту, когда взгляд его упал вот на эту крепко сбитую старуху. Кто знает, о какой своей старой учительнице он сейчас вспомнил или какое «воспоминание» только что сам себе придумал.

И я ломаю голову, пытаюсь его понять.

Понять «его искусство», не укладывающееся ни в какие рамки. От науки оно, по-моему, очень далеко, ближе к алхимии. Так я размышляю по пути на киностудию. Ох, эта страсть проникать в тайну! Как же далека она от искусства. Скорее, она все-таки сродни какой-то рудиментарной науке.

В этом столь милом сердцу поэтов «хаосе» я пытаюсь вести научное исследование. Сидя в уголке, жду, когда же произойдет магическая реакция. И павильон студии кажется мне лабораторией средневекового алхимика с мышами, кроликами, лисами, которые на поверку оказываются людьми, множеством людей.

Понятно, почему Федерико гордится каким-то своим предком, жившим в Специи в XVI веке.

Быть может, я пытаюсь с помощью здравого смысла объяснить то, что объясняется просто генеалогией?

Феллини похож на алхимика, пребывающего в поисках «философского камня». И процесс поиска забавляет и радует его больше, чем сам камень. Здесь очень шумно: вопли, крики, возня. И еще пыль, дым, руки, ноги, туалеты, томатный соус, пот, уязвленная гордость и слезы бессилия неопытной актрисы.

«Внимание. Мотор». Волшебные слова; сразу же воцаряется тишина — глубокая, благоговейная. И каждая сцена повторяется десять, сто, тысячу раз. И я вновь покидаю съемочную площадку, так ничегошеньки и не поняв. Жил только чувствами. Словно во сне.

Новое решение. Одно из десятков, даже сотен, которые приходится принимать ежедневно. Например, это, с париком для

Джинджер. Множество болванок с париками стоят рядом на столе. Феллини трогает их, разглядывает, изучает. На мой взгляд, все они прекрасны.

А ему все-таки удастся подметить мельчайшие различия, увидеть за каждым из них характер, целую судьбу. Заведующий гримерным цехом Рино Карбони молча слушает его замечания.

— ...Вот видишь, у этого парика волосы чуточку подлиннее. Пусть всего на какой-нибудь сантиметр... И уже одно это может сделать Джинджер игривее, симпатичнее, проще. Хотя я не уверен. Не знаю... Решу в другой раз.

— Как это — в другой раз?! Через час съемки, Федерико. — Нотарианни встревожен и озабочен. Он пытается доказать Феллини, что вопрос с прической Джинджер требует немедленного решения. — ...В рабочем сценарии ведь записано: Джинджер после репетиции в туалете идет в гримерную, где и начинает готовиться к телепередаче. Вот посмотри сам, Федерико, сегодня у нас по плану снимается сцена в гримерной телестудии.

— Да знаю я, знаю, старина. Не беспокойся, — говорит Феллини и уходит, так ничего и не решив.

По-моему, это прекрасно — иметь возможность всегда откладывать свои решения на завтра. Чувствуешь себя молодым, безответственной мальчишкой. Но мне бы хотелось знать, как он разрешит эту проблему в данном случае.

Джинджер уже на месте — сидит перед зеркалом в гримерной. И вот он — выход из положения: просто ей попался глухой гример, с ним никак невозможно договориться. Джинджер раздражена, она ненавидит весь этот телевизионный мир и с удовольствием сбежала бы отсюда. Но потом она передумывает. Хотя парик пока не надевает. Так он и остается на пластмассовой болванке. Джинджер хватает ее и уносит вместе с париком за кулисы и уже там, перед самым выходом на сцену, напялит парик себе на голову.

Но сцену за кулисами мы будем снимать еще только через неделю. Вот и все. А пока Феллини не надо принимать окончательного решения. Он счастлив. Совсем как школьник, которому удалось увильнуть от ответа по математике.

— Здесь идеально подошел бы пылесос...

Консультант продюсера Пьетро Нотарианни слушает Феллини, посмеиваясь.

— Да, самый лучший ведущий — это бытовой электроприбор. Безликий, похожий на робота, бесполой. Как яйцо. Прекрасно подошел бы Сорди. Но у него со зрителем свой особый контакт, и дело кончится тем, что нашего ведущего отождествят с тем неизменным персонажем, которого он представляет уже три десятка лет.

Пьетро обладает одним великолепным качеством: он умеет слушать любого собеседника. У него острый и живой ум, хорошее чутье. Лучшего буфера между режиссером и продюсером не придумаешь. Ему удастся выходить из самых безнадеж-

428 ных ситуаций, так что в конце концов все остаются довольны. Выслушав Феллини, он замечает:

— Ясно. Тебе нужны пылесос, стиральная машина, яйцо, Сорди... И все-таки назвать кандидатуру ведущего ты должен сегодня же. Снимать его будем через два дня, а у нас еще даже костюм не готов. Оттягивать больше нельзя. В противном случае...

Тут Нотарианни вдруг осеняет блестящая идея.

— А давайте устроим лотерею: напишем на бумажках имена «самых-самых», свернем бумажки трубочкой и будем тянуть жребий. Чье имя вытянем, тот и будет играть у нас роль ведущего. Ты согласен, Федерико?

Феллини смеется, предложение его забавляет, он согласен.

Вечером, когда съемки заканчиваются, мы собираемся в кабинете Пьетро. Он знакомит нас с условиями игры:

— Все члены режиссерской группы должны написать на листке имя актера, которого они считают наиболее подходящим. Ты тоже, Федерико. Только одно имя. Потом...

Фьямметте завязывают глаза, и она — само олицетворение судьбы — вытаскивает одну бумажку.

Феллини привык при подборе актеров в какой-то мере полагаться на случай. Но на этот раз все слишком уж случайно.

— Франко Фабрици! — Нотарианни произносит имя известного актера с большим удовольствием и со вздохом облегчения. Потом спрашивает: — Кто его предложил?

— Я, — признается Феллини, поднимая указательный палец правой руки. И на этот раз получилось, как хотел он. Таким вот образом роль ведущего досталась Фабрици.

— Надо просмотреть сто двадцать человек, и всех — завтра утром: мужчины назначены на семь, женщины — на шесть тридцать. — Второй режиссер, наш «шеф» Джанни Ардуини, сообщает нам об этом в девять вечера. И добавляет: — Ночь длинная, ребята. И раз уж вы выбрали себе такую профессию...

Мы — три ассистента — слушаем его, не смея подать голос, и остаемся за своими письменными столами. По правую руку — телефон, по левую — бутерброд и бутылка пива. Так начинается «бесконечная ночь вызовов». Хотелось бы мне знать, что может делать в баре телестудии вся эта масса народу. Вот дурак! Мы же фильм снимаем. Да и в рабочем сценарии так написано.

У Эудженио грустный вид, он безутешен: как теперь быть с англичаночкой, с которой он познакомился на центральной аллее Чинечитта? Оказывается, он назначил ей сегодня свидание на площади Венеции. Да уж, долго ей придется ждать. И еще подумает, наверно: «Все итальянцы одинаковы».

Даниэла желает своим детишкам спокойной ночи. «Мама, а что ты делаешь там так поздно?» — «Сию на вызовах». — «А зачем?»

Джанни выходит из своего кабинета со словами:

— Надо разыскать еще вот этого. Он играет мафиозо.



— Мафиозо среди ночи! Да где мы его найдем?

Пока мы упираемся, Джанни исчезает за дверью, оставив на столе фотографию нужного ему актера. Я пытаюсь себе представить всех скрывающихся от правосудия мафиози в нашей стране; наверное, скорее удастся отыскать одного из них, чем нужного нам артиста. Время от времени мы, столкнувшись в коридоре, выясняем «обстановку на данный момент»:

— Нашел «переодетого»?

— Он отправился на какую-то вечеринку в Калькату. Я напал на его след с помощью тамошних карабинеров. Думаю, все будет в порядке.

— А как там жена священника?

— Она была в Болонье. Я вытащил ее из постели. Уже выехала в Рим.

— Куда подевался этот тип, который оплодотворяет женщин одной силой взгляда?! Из-за него мы тут до рассвета проторчим.

Однажды утром — дело было в начале марта — мы пришли на съемочную площадку и услышали: «Джинджер нет. Заболела». Сначала подумали, что это очередной фокус, но потом все оказалось правдой: «...небольшая трещина в ребре... во время репетиции... с учителем танца...»

Съемки приостановились. Многие «попутчики» покидают нас. Оператор и его ассистенты подыскали себе другую работу. Да и производственная часть из-за несовместимости с продюсером Гримальди прощается с нами. Приходится перестраивать свои ряды. Впечатление такое, будто мы приступаем к работе над новым фильмом.

— До чего же трудно не дать завалиться всей этой махине. Не зря мне не хотелось приниматься за фильм.

Но спустя десять дней мы опять приступаем к работе. Сообщение информационного агентства выглядит примерно так: «В понедельник в павильонах Чинечитта Федерико Феллини и Джульетта Мазина вновь приступают к съемкам фильма «Джинджер и Фред», которые были прерваны из-за травмы, полученной популярной актрисой. Во время репетиции сцены танца Джульетта Мазина повредила себе ребро. Впервые за столько лет творческой деятельности прославленная Джельсомина была вынуждена пропустить несколько съемочных дней».

Заведующий пресс-бюро Марио Лонгарди доволен: «Газеты очень внимательно следят за нашей работой. Ни об одном другом фильме Феллини никогда столько не писали».

Ищем «пианиста», который будет руководить оркестром в телевизионном шоу.

Наш «шеф» Ардуини вручает нам пачку фотографий:

— Вот этих нужно вызвать на завтра. Феллини хочет встретиться с ними вечером, после съемок. Важно, чтобы они действительно умели играть. Неумеющих — отставить...

Из вызванных актеров играть умеют лишь двое. Кое-кто пытается (не очень удачно) импровизировать, изображая из себя пианиста. А один горячо доказывает, что сумеет научиться играть меньше чем за сутки:

— Дайте мне только эту роль, увидите—я сыграю вам лучше Рубинштейна.

Феллини приглядывается к нему, смотрит на его руки.

— Я бы не сказал, что у вас музыкальные пальцы. Чтобы хорошо играть на пианино, нужна широкая кисть. Но лицо у вас симпатичное. Так и быть. Договоритесь с производственной группой и ассистентами; съемка завтра утром.

Молодой «Рубинштейн» счастлив. Весело, вприпрыжку сбегает он по лестнице.

На следующее утро снимается сцена встречи Джинджер и Фреда в вестибюле отеля. Пианист уже на месте и тихонько перебирает клавиши. Съемки все не начинаются. Что-то не так.

Феллини издали наблюдает за молодым пианистом, а потом говорит:

— Филиппо, сделай одолжение—сядь на место вон того парня.

Какой же я актер, какой пианист, да еще без грима, без костюма? И потом, я не умею играть на пианино.

— Сойдет и так. Выучи реплики и садись за инструмент.

Оказаться перед объективом кинокамеры... такое мне и в голову не могло прийти. Но приказ маэстро я выполняю: из ассистента превращаюсь в исполнителя. Мне, еще утром раздававшему роли актерам, теперь дали собственную роль. Я должен разговаривать с Джинджер и Фредом. Какой ужас. Я же не справлюсь. Только всех подведу.

Но вот включают прожекторы. «Внимание. Мотор». У меня получилось! Это дело мне нравится все больше и больше.

— Ребята, с завтрашнего дня у нас будет своя столовая с настоящим шефом... Никаких завтраков в Гроттаферрата.

Приятное известие принес нам Пьетро. Мы польщены. Вот это продюсер. Можно подумать, что мы работаем у американцев. Но вскоре выясняется, что продюсер все хорошо рассчитал: так мы сэкономим время, а следовательно, и деньги. В общем, в перерывах мы теперь питаемся на студии, в специально оборудованном для этого кабинете Феллини.

— А ее действительно распродают по частям,—говорю я за завтраком.

— Что распродают?

— Чинечиттá.

Нотарианни—прирожденный политик в самом прямом значении этого слова—пользуется случаем, чтобы затеять за столом парламентскую дискуссию, притянув не только правящие партии, но и Ватикан, секретные службы, Аньелли<sup>1</sup>, американцев,

<sup>1</sup> Президент компании ФИАТ.

Лорен и секретаря зятя президента республики. В это время Адриана ставит на стол блюдо подрумяненных котлет. Феллини пользуется ее появлением, чтобы положить конец утомившей всех дискуссии:

— А известно ли вам, что каждое кушанье имеет свою эротическую символику?

Я согласен с Феллини, хотя никак не могу обнаружить ничего эротического в котлете. Но все равно хорошо: такая дискуссия мне нравится больше.

Адриана продолжает нас обслуживать. Подхватит на лету какое-нибудь словечко и смеется. Посмотреть на нее — ну вылитая Эльза Ланчестер, английская гувернантка из фильма «Свидетель обвинения». Преданная, внимательная, заботливая. И ухаживает за нами, как гувернантка: по вечерам, например, после съемок спешит напоить нас обжигающим чаем.

— Надо же как-то поддержать вас, ребята. Но только никому не говорите — на всех у меня, к сожалению, не хватит.

Благодаря этому чаю мы могли не спать до глубокой ночи и выдерживать ненавистные нам всем вызовы.

Разговаривая по телефону с актерами, мы, ассистенты, вынуждены призывать на помощь все свое терпение.

— Вы обязаны были предупредить по меньшей мере за два дня. Таковы условия моего контракта!

Мы спокойно объясняем молодой многообещающей актрисе, что Феллини, увы, работает не так, как все, и только вечером решает, что будет снимать завтра.

Наконец, после долгих и изматывающих нервы переговоров, удается прийти к соглашению: «Значит, завтра утром, ровно в шесть тридцать, в гримерной».

Вот так примерно мы и работаем, невзирая на оскорбления и капризы кинозвезд: «Пришлите за мной шофера, на метро я не поеду!», «Вы что, шутите?! К шести тридцати я только домой возвращаюсь, а мне, чтобы выглядеть свежей, надо не меньше десяти часов сна».

Ранним утром со ступенек станции метро у Чинечитта я наблюдаю за нашими актерами. Заспанные, едва волоча ноги, бредут они по аллеям в сторону гримерной. И там дожидаются своей очереди.

«В просторном и неуютном помещении полно людей, толпящихся у длинной стойки бара и вокруг столов. Спешат, снуют взад-вперед репортеры, специалисты по аппаратуре, рабочие, актеры, дикторы и ведущие; шум ужасный, отдельные голоса, оклики, акустические сигналы, телефонные звонки, хлопки фотовспышек, непрерывно гремящие динамики».

Вот так описан в сценарном плане бал на телестудии. Это ад. По крайней мере для нас, ассистентов, которые должны нянчиться с актерами: повсюду ходить за ними, приглядывать, проводить в туалет, если кому-то захочется пи-пи. В самый ответственный момент, когда съемка вот-вот начнется, их

432 почему-то не оказывается на месте. А сегодня этих актеров набралось не меньше двух сотен!

И мы договариваемся между собой:

— Даниэла, ты берешь на себя всех женщин.

Эудженио разочарован:

— Это что же, ко мне не прикрепят ни одной хорошенькой девчонки?!

Я сегодня занят — играю свою рольку, Ардуини освобождает меня от функций «регулирующего».

Все эти месяцы работы над фильмом — мне кажется, нет, я в этом уверен — нормальная связь с внешним миром у меня прервана.

Парламентские выборы, референдум, мафия, каморра, стихийные бедствия, президент республики — обо всем этом я слышал лишь краем уха, если вообще слышал.

Я стал дикарем: не смотрю телепередач, не читаю газет и как бы выпал из круга лиц, обычно хорошо информированных.

Я безвольно погружаюсь в эту жизнь — сплошное сновидение, — и она заполняет весь мой день.

Вечером, вернувшись домой, я думаю о Джинджер. О том, что она скажет завтра Фреду. О тех, с кем они встретятся утром в гримерной или в баре телестудии.

А как же реальная действительность? Она подождет.

— Что в городе?

— Всеобщая забастовка. Все остановилось.

— А я ничего об этом не знаю?!

— Так о ней же говорят уже больше месяца. Ты что, газет не читаешь?

— Как же я теперь вернусь домой, если метро не работает?

Джинджер и Фред танцуют, отдавшись бередящим душу воспоминаниям. «Let's face the music and dance».

Джульетта и Марчелло вполголоса обсуждают фигуры танца.

— Степ — два раза, поворот, вальс, потом ты идешь за мной. Так. Выход слева, дай руку и держи меня крепче. Ты понял, Марче?

Маэстро весело наблюдает за ними.

— Вы прямо как школьники...

Его все это так забавляет, «подсказки» Джульетты так ему нравятся, что он решает включить их в контекст нашей истории.

Работа продолжается. Оба актера с головой ушли в имитацию танца двух американских знаменитостей.

Горечь воспоминаний, движения невольного, бисеринки пота на лбу. Запыхавшийся Марчелло вдруг теряет равновесие и шлепается на пол.

— Марчелло, как ты здорово упал...

Сценарным планом это не предусмотрено. Но Фред будет падать и падать — столько раз, сколько потребуется дублей. Веселье охватывает и нас, участников съемочной группы, присутствующих на спектакле в спектакле.

Между тем заключаются пари о финале картины:

— Джинджер и Фред теперь ни в жизнь не расстанутся!

— А я говорю, расстанутся!

У главного осветителя, которого тоже зовут Марчелло, сомнений нет.

— Вот увидите, они заключат контракт с телевидением и прославятся не меньше, чем Пиппо Баудо и Карра<sup>1</sup>.

Не обходится и без человека, информированного лучше всех.

— Ты только никому не говори: Джинджер и Фред поженятся. Вчера утром мне сказал по секрету сам маэстро. На что спорим?

### Феллини изливает душу

Сначала я кое-как пытаюсь изобразить фломастерами некую общую идею, потом к лицу, которое я отобрал, подгоняется костюм, наиболее полно позволяющий выявить особенности типажа.

Очень важно, чтобы костюм не заслонял собой лицо, а еще больше подчеркивал его индивидуальные приметы.

Данило Донати все это хорошо известно, и, приступая вместе со мной к работе над новым фильмом, он первым делом бросается на Порта-Портезе<sup>2</sup> и опустошает там все лавочки, покупает целые грузовики всякого тряпья и превращает нашу костюмерную в огромную ярмарку, где можно найти все. Он прекрасно знает, что я могу примерить хоть тридцать пальто одной статистке или сорок шляп человеку, который и появится то на экране всего лишь на мгновение.

Потому что эти лица, эти шарфы, шляпы — колорит фильма.

Нужно, чтобы персонажи выглядели убедительными прежде всего в моих глазах, чтобы я в них действительно увидел людей, с которыми могу встретиться, выйдя утром из дома.

Но ни к веризму, ни к натурализму это не имеет никакого отношения. Здесь скорее экспрессионизм — максимум экспрессии, выразительности. Это лицо, этот нос, эти глаза могут иметь только такие вот дополнительные признаки, то есть только этот шарф, и никакой другой, этот галстук, такие вот мятые брюки, такие носки.

Мои слова могут, вероятно, навести на мысль о капризах или причудах сумасшедшего. Но это не так.

Столь твердая позиция мне нужна прежде всего как психологическая опора, тем более что и мне самому порой тоже приходится изворачиваться и, когда нужно для дела, даже отрывать себе рукав, портить пуловер.

### Феллини размышляет об актерах

В какой-то момент Джульетта — как всегда, когда она снимается у меня, — начала оказывать мне сопротивление. Вопрос шел

<sup>1</sup> Баудо, Пиппо и Карра, Рафаэлла — популярные ведущие итальянского телевидения.

<sup>2</sup> Площадь, где находится знаменитая римская барахолка.

434 о необходимой мне стилизации персонажа, о том, чтобы найти графическое решение ее одежды, тех линий костюма, которые придадут персонажу убедительность.

Увидев, что я взялся за свои фломастеры и пытаюсь найти какое-то решение, Джульетта сразу же насторожилась.

Почему? Как и большинство актеров-личностей, Джульетта себя не знает. Она не ценит свой подлинный талант, свой комический дар и не отдает себе отчета в том, что ее исключительность — в игре лица, открывающей в ней то что-то детское, то что-то клоунское. Она обладает той стилизованной внешностью, которая для человека, снимающегося в кино, просто клад. Джульетта не разделяет этого моего убеждения и потому сразу же начинает бунтовать против авторитарности, проявлений власти или того, что она, возможно, считает капризами своего мужа.

Такое ее необъяснимое недоверие сочетается со смутным чувством обиды, вспыхивающим у любого настоящего актера при слове «клоун». Он усматривает в нем нечто уничижительное, тогда как, на мой взгляд, клоун — аристократ от актерского мастерства.

Быть клоуном — значит иметь возможность заставлять людей плакать и смеяться, значит быть воплощением маски, понятной всем, и еще — обладать чувством ритма, вытекающим из врожденной психологической утонченности, делающей его игру доходчивой и для ребенка, и для интеллигента, и для самой разношерстной публики.

В общем, актер, услышав, что в его таланте есть что-то клоунское, должен считать себя польщенным.

Но почему-то никогда так не бывает. Отчасти из-за неверной информации, отчасти из-за деформации психологии актера, которая в силу обстоятельств всегда несет в себе что-то ребяческое, он не приемлет некоторых определений. Впрочем, если бы не самонадеянность, не стремление всегда и везде быть первым, не тщеславие и экстравертность, он оказался бы во власти всяких страхов и сомнений и не смог бы стать хорошим актером. Это я понимаю. Но зачем же стараться все преувеличивать, все идеализировать?

Совсем как ребенок, который обязательно хочет быть летчиком, героем, суперменом, актер видит свой идеал в самых престижных, самых положительных персонажах. И к каким же ролям его особенно тянет?

а) Священник, которого злодейски убивают и который перед смертью долго и нудно резонерствует; б) несчастная жертва, которая под занавес торжествует победу: только упавший может вновь подняться; в) король или какой-нибудь предводитель, с честью выходящий из целого ряда перипетий, которые не могут не обеспечить ему симпатии публики.

И так далее.

Актерам почти никогда не удается сломать такие условные рамки. Случается, кто-то в этом преуспевает, и тогда он может сочетать в своей игре спонтанность и сознательность. «Быть

бессознательно сознательным», — гласит одно из правил дзэн-буддизма.

В этом парадоксе, похожем на скороговорку, на словесный перевертыш, квинтэссенция мудрости.

Сочетать спонтанность с сознательностью, быть ребенком и в то же время взрослым. Пожалуй, это наивысшее достижение любого человека, а не только актера.

К возражениям Джульетты я часто прислушиваюсь, ибо признаю, что некоторые ее взбрыки, ее сопротивление обогащают персонаж, делают его более человечным, так как порождены психологией работающей над ним актрисы.

У меня, наверное, прирожденная тяга к карикатуре: всю жизнь я рисую какие-нибудь каракули. Джульетта, увидев, что я пытаюсь найти решение ее костюма, ее персонажа с помощью фломастеров и карандаша, тут же начинает бунтовать.

Как бунтовала она из-за военного покроя пальтишка для Джельсомины и из-за пелеринки из куриных перьев для Кабирии.

В конце концов она соглашается на пальтишко а-ля Шерлок Холмс, на тирольскую шляпку и блузку с бантом, заказанные с помощью Данило Донати: он уточнил некоторые детали костюма и качество ткани.

И с Марчелло было трудновато. Мне пришло в голову сделать его похожим на облысевшего «волосатика», и он покорно согласился, чтобы каждое утро парикмахер проводил по его макушке электробритвой, отчего он становился похожим на этакую гигантскую курицу.

Остальные волосы я велел, наоборот, отрастить, чтобы придать ему неопрятный вид бывшего «бунтаря», мозги которого запудрены маловразумительными идеями нелепой и демагогической контестации.

Потом я надел на него пальто, по рисунку немного напоминающее крылатку Джульетты, и свой толстый шарф (такое у нас уже с ним было, когда мы снимали «8 1/2»).

А под конец, после того как мы перемерили множество шляп, я нахлобучил на него свою, и она подошла как нельзя лучше...

**Даниэла Барбани,**  
ассистент режиссера

Когда я прихожу на съемочную площадку — ежедневно в половине седьмого утра, — еще темно, как глубокой ночью, и горят фонари, и сама я какая-то полусонная.

Толкотня в самом разгаре. Несколько десятков человек надо одеть, загримировать, причесать. И у каждого свои проблемы: одному через час надо быть у дантиста, другой мается животом, третьего вызывают в суд.

Наша задача — всех умиротворить и никого не упустить, и мы этого добиваемся любыми средствами: обманываем, сулим интересную роль — сегодня же, сообщаем по секрету, что Феллини днем хотел даже дать ему (ей) реплику.

У молодой очумелой Тамары, как всегда, под глазом синяк: муж не желает, чтобы она «была артисткой», и каждый вечер бьет ее. Так что с гримом у нее будут сложности: придется убрать синяк и сделать ее бледной—какой она была на предыдущих съемках.

Я прошу: «Тамара, ну пожалуйста, постарайся как-нибудь договориться с мужем, не позволяй ему больше драться».

Она в ответ: «А я чего могу? Если он не понимает!»

Статисты из Неаполя мотаются туда-сюда: вечером уезжают на поезде в Неаполь, а утром, точно в назначенное время, их снова видишь в Чинечитта. Измученных, помятых, но не падающих духом. «Когда же вы спите?»—«Да в поезде, сеньорина».—«Почему не в постели?»—«О постели мы уже давно забыли».

Один из них, самый старый, не очень понятлив и иногда получает от Федерико нагоняй: «Зачем только я тебя взял? И что у тебя в башке творится?» А тот невозмутимо отвечает: «Маэстро, у меня в голове все вверх тормашками от радости, что я работаю с вами». Федерико улыбается.

Самые «профессиональные» у нас—карлики, их человек двадцать, и все они чуть не с колыбели привыкли работать на сцене.

Однажды вечером съемки слишком затянулись, люди отчаянно замерзли, проголодались. Вспыхивает что-то вроде бунта, все возмущаются. Только они, карлики, верные своему чувству долга, не устраивают никаких сцен. Два или три часа терпеливо ожидают, когда им принесут какие-то бутерброды, а поев, снова приступают к работе.

Каждое утро, ровно в половине девятого, у меня свидание. С Джульеттой.

Поздоровавшись и перекинувшись парой слов, я передаю ей реплики, которые Федерико написал для нее ночью и которые она должна выучить наизусть как можно скорее.

Джульетта всегда очень собранна, всегда ко всему готова, уверена в себе, хотя и чувствуется, что вся она—на нервах. За время работы над фильмом я только раз видела ее откровенно взволнованной: когда ей нужно было сыграть самую романтическую сцену—танец с Марчелло, репетировавшийся на протяжении нескольких месяцев.

Самое страшное место—костюмерная, где неистовствует вечно разъяренный Данило Донати: ему приходится выдерживать натиск толпы актеров, которым никак не угодишь. Кому-то не нравится цвет платья, кому-то костюм тесен в плечах, то длинно, то узко, мешает движению и т. д. и т. п.

Однажды в съемках должны были участвовать культуристы—высоченные, мускулистые, настоящие колоссы. Один из них стал жаловаться, что какая-то резинка у него под мышкой слишком стянута и причиняет ему боль. Он ныл до тех пор, пока Данило не взорвался: «Уберите его отсюда! Его и остальных, сейчас же, не то я всех передую». Пришлось быстренько их увести.



В девять в павильоне появляется Федерико и начинает снимать. С этого момента от меня уже почти никакой пользы — я прирастаю к месту и зачарованно смотрю. До чего же мне нравится это зрелище — Феллини на съемочной площадке. Он в постоянном движении, показывает все роли, делает из актеров персонажи, накаляет температуру до необходимого ему градуса, изображает тысячи лиц и тысячи интонаций. Кажется, что он в одно и то же время и творец, и выдающийся клоун.

Грандиозное зрелище.

### Эудженио Каппуччо, ассистент режиссера

Актеры подлинные и мнимые, продавцы брюк и маек, проходимцы, бывшие каторжники с татуировкой, аккордеонисты, изобретатели, маньяки, влюбленные, гермафродиты, бродяги, человек-обезьяна, человек-паук, укротители зверей, археолог, люди с большой фантазией, рабдомант<sup>1</sup>, воры, американские студенты, старые велосипедисты.

Так вкратце выглядит список лиц, которых вы можете встретить в административном помещении павильона № 5 перед началом съемок каждого фильма Феллини. Что же нужно здесь всем этим людям?

Некоторым из них ни сам этот фильм, ни кино вообще совершенно не нужны; они приходят сюда, чтобы увидеть Феллини, задать ему какие-то вопросы — самые разнообразные: иногда серьезные, а иногда странные, безумные. Один проделал путь в несколько тысяч километров потому, что некие таинственные голоса сообщили ему на ушко бог весть какие тайны; другой хочет предложить маэстро свое поразительное изобретение; третий обращается с просьбой о помощи, потому что секретные службы половины земного шара преследуют его без всякого на то основания.

Эта масса людей тщательно профильтровывается, так как именно среди них Феллини порой «открывает» то, что ему необходимо. Да, именно на этой фазе некоторые грани зарождающегося фильма и реальной действительности как бы размываются, и их уже не разделить; причем сама действительность довольно часто бывает невероятно комической.

Вот в комнату помощника режиссера входит женщина лет шестидесяти со светлыми, золотистыми волосами сплошь в шпильках и заколках, на ней просторное белое пальто и черные лакированные сапоги с высокой, до колен, шнуровкой.

— Слушаю вас, синьора.

— Мне нужно видеть Феллини. Где он? — спрашивает посетительница, не удастаяв меня даже взглядом.

— Вы можете изложить свою просьбу мне, синьора, а если у вас есть фотографии, оставьте их: режиссер потом посмотрит.

<sup>1</sup> Человек, обладающий способностью с помощью лозы находить в земле водоносные пласты.

438 Напишите только на обороте номер своего телефона.

— Какие еще фотографии! Какие фотографии! Мне надо видеть Феллини! Я королева габсбургская, но сейчас оказалась в чрезвычайно трудном положении. Феллини я помню еще юнцом! Мне нужно его видеть; да будет вам известно, что мой кузен — сволочь, как, впрочем, и все Бурбоны.

Она поворачивается, выходит из комнаты и начинает нервно мерить шагами коридор, а через какое-то время и вовсе покидает студию. Больше мы ее не видели.

Звонит телефон. Ассистент поднимает трубку.

— Здравствуйте, простите, пожалуйста, я двойник Гарибальди, не знаю, помните ли вы... Маэстро велел мне подождать, но вы же понимаете: борода растет... В общем, маэстро сказал, чтобы я ее не подстригал, потому что я ему подхожу, он сам сказал. Но тут, — голос говорящего понижается, — некоторые начинают ворчать...

— Кто же это там у вас ворчит? — спрашивает ассистент.

— Понимаете, я снимаю комнату, я, знаете, не из Рима, живу в Реджо, но маэстро сказал, чтобы я ждал и не подстригал бороды, а они тут все морду воротят, ворчат, говорят, что я на дикаря похож. Так что же мне делать? Не будете ли вы столь любезны напомнить синьору Феллини: Гарибальди, мол, ждет. Напомните?

— И сколько же времени вы ждете?

— О, уже два месяца, посмотрели бы вы на мою бороду. Не знаю, может, маэстро подойдет и такой длины, в общем, подстригать я ее не решаюсь...

Ожидание утомляет.

Ассистент набирает номер синьора С.

— Алло, позвоните, пожалуйста, синьора С., — говорит он самым любезным тоном.

— Слушаю вас. С кем имею честь? — сердечно откликается синьор С.

— Ах, это вы! Здравствуйте. С вами говорит ассистент Феллини, я хотел узнать, не можете ли вы приехать в Чинечитта на встречу...

Тут синьор С. издает звук, напоминающий придушенный рык:

— Да это же фарс какой-то! Нет, так больше продолжаться не может, он вызывает меня уже пятый раз, мы знакомы с ним двадцать лет, двадцать лет он меня знает. Какого же черта! Может он решить наконец, да или нет? — вопит С.

— Понимаете, в прошлый раз речь шла о роли адмирала, а сейчас ему хотелось бы попробовать вас в другой, куда более симпатичной роли...

— Вы и в прошлый раз так говорили! А потом все одно и то же: жди, жди, жди, чтобы проделать опять то же самое. Вы с ума меня хотите свести, что ли?!

Ассистент начинает терять терпение.

— Ладно, послушайте, неужели вы думаете, что мы делаем это нарочно? Просто для той роли вы не подходили, а сейчас для вас, возможно, что-нибудь и найдется. Ну так как? Придете или нет?

— Ладно уж! И когда я должен явиться?— спрашивает синьор С., сдаваясь, но все еще клокоча от ярости.

В первый день съемок все наэлектризованы: фильм начинается! Ассистенты режиссера поставили свои будильники на половину шестого утра и уже мечутся между костюмерной и съемочной площадкой, чтобы не спускать с актеров глаз, поторапливать их, направлять куда надо. Почти полгода стрелка звонка будильника так и остается на половине шестого; некоторые наши психофизические функции претерпят существенные изменения; слова «еда» и «постель» будут напоминать нам о чем-то забытом, далеком; даже внешний вид ассистентов в процессе съемок изменяется: отрастают бороды и гривы, появляются темные очки, одежда приобретает сходство с военной формой, яркие цвета уступают черному и разным оттенкам зеленого.

Отмечается также нечто новое в жестикуляции; условные знаки и жесты позволяют ассистентам общаться друг с другом так, чтобы другие их не поняли, ибо выражать свои мысли словами порой бывает неудобно или просто физически невозможно.

Утром, а вернее, на рассвете ассистент сидит в костюмерной и, наслаждаясь запахом кофе и клея, отмечает время прибытия актеров — милых, дорогих наших актеров.

Чемпионы по опозданиям, конечно же, двойники. Утром, еще не окончательно стряхнувшие с себя сон, они забывают, чьи они двойники, в конце-то концов. И теряют драгоценное время, глядяваясь дома в зеркало, безжалостно отражающее и их самих, и тех, других...

— Кафка! Опять ты опоздал на целый час. Скорее в гримерную, там же ждут тебя! Ну, давай, давай! Кафка! Ты слышал?

Кафка, прикорнувший было у стены, медленно открывает свои глубоко посаженные глаза и понуро бредет, вздыхая, в раздевалку.

Беседа с Прустом носит более оживленный характер:

— Пруст, пошевеливайся! Сколько раз тебе говорить?!

— Меня зовут Леонардо Петрилло. Будь любезен, зови меня Леонардо!

— Пруст, иди причесываться! Через полчаса твой выход!

— Меня зовут Леонардо!!— реагирует он с излишней горячностью, и у него отклеивается один ус.

Отношения в режиссерской группе установились прекрасные. Все понимают, что моменты повышенной нервозности неизбежны и естественны при такой напряженной работе.

В почти что военной иерархии кинематографа ассистенты находятся в распоряжении второго режиссера, власть которого над ними, можно сказать, неограниченна.

Второй режиссер по традиции — правая рука Феллини; к тому же он отдает приказы, отмечает ошибки и отмеряет наказания. Психофизическая жизнь второго режиссера с точки зрения гигиены сродни жизни спортсмена-профессионала. Он не курит, не пьет, почти никогда не думает о женщинах, а конец недели посвящает трансцендентальным, необычным увлечениям. Беда в том, что такого же образа жизни он требует от своих ассистентов.

Понедельник. 4.30 утра. Воскресной ночью ассистент немного переусердствовал, но ведь в его распоряжении еще целый час... И вдруг почему-то звонит телефон, и не просто звонит, а прямо бьет по барабанным перепонкам.

— Алло?! — отвечает ассистент хриплым голосом удавленника.

— Что за голос! А? Проснись, проснись! Надо пораньше спать ложиться! Послушай, вчера мне позвонил Федерико. Совершенно необходимо сегодня утром разыскать Росси: его будут снимать. Номер телефона у тебя есть? Нет?

— Есть.

— Прекрасно. Значит, так: позвони ему и скажи...

— Сейчас?

— А что?

— Так ведь половина пятого! — всхлипывает ассистент режиссера.

— Да ладно, позвони, позвони, чего уж там. Увидимся позже. Ну, живо. Чао.

За окном ночь, по улице проходят специальные машины, линирующие асфальт белыми полосами.

Ассистент забывается на какое-то время у телефона, потом переминается с ноги на ногу, трет кулаком левый глаз и идет в кухню. Он варит себе кофе при слепящем свете лампочки и садится подумать — о своей работе, о том, что ему надеть сегодня утром, о спящем синьоре Росси, о занимающемся аэробикой втором режиссере, о своей мечте — жениться на красивой и очень богатой женщине. Какой запах!

Если ты работаешь в кино, вся твоя жизнь — только кино. Но может ли быть иначе?

### **Фьямметта Профили, секретарь Феллини**

Во время съемок к Фьямметте поступает множество просьб, адресованных Феллини. Она их записывает и передает ему. Вот несколько строк из ее блокнота.

— Твое мнение об игре в шахматы — для какого-то специализированного советского журнала.

— Один журнал мод просит коротенькое интервью об изменениях в силуэте мужских брюк.

— Послать какую-нибудь твою вещь на аукцион в благотворительных целях.

— Поставить автограф на куске ткани для какого-то покры-

- вала рядом с автографами других знаменитостей.
- Дать совместное интервью с Фалькао<sup>1</sup> о футболе (система «катеначчо», штрафные удары и т. п.).
  - Написать небольшую заметку о ЛОШАДИ для одноименного журнала.
  - Еще одну заметку — об АВТОМОБИЛЯХ, для журнала, занимающегося моторами.
  - Пришло письмо от какого-то француза; он пишет, что, раз уж ты специалист по КАРЛИКАМ, ему хотелось бы задать тебе пару вопросиков.
  - Автор книги о клоунах просит, чтобы ты, поскольку тема эта тебе близка, поставил свой автограф на нескольких тысячах экземпляров и таким образом «придал бы книге больше весу».
  - Некая австрийская скульпторша хотела бы снять маску с твоего лица. Для этого ей надо наложить на твое лицо слой глины (это отнимет у тебя всего полдня).
  - Журнал «Пить культурно» хотел бы получить от тебя интервью о сортах вин.
  - Желательно твое выступление на какой-то конференции, посвященной Триесту (я сказала им, что ты там никогда не был, но они ответили, что это неважно).
  - Американский журнал «Space World»<sup>2</sup>, занимающийся космическими полетами, просит тебя написать небольшую статью на тему «Каково значение программы освоения космоса и в каком направлении ее следует развивать?».
  - Для немецкого «Космополитэн» ты должен ответить на следующие вопросы: «Что вы думаете о гомоэротических импровизациях?»; «Какое впечатление вы производите на женщин?»; «О каком актере и о какой актрисе вы можете сказать, что он (она) обладает эротической притягательностью, и почему?»
  - Дать письменное разрешение новому рок-ансамблю называться «Чао, Феллини».
  - CENSIS<sup>3</sup> хотел бы получить твои ответы на анкету «Обследование района Римини с целью выявления его экономического, территориального и инфраструктурного потенциала».
  - Некая синьора спрашивает, не возьмешься ли ты расписывать ткани, чтобы создать новое направление в моде.
  - MUSÉE DE LA CHAUSSURE<sup>4</sup> спрашивает, не можешь ли ты прислать какой-нибудь свой ботинок для пополнения его экспозиции.
  - Один бразильский журналист просит твоего разрешения использовать название фильма «И корабль плывет» для своей книги о бразильской политике.

<sup>1</sup> Бразильский футболист.

<sup>2</sup> Мир космоса (англ.).

<sup>3</sup> Центр по обработке статистических данных.

<sup>4</sup> Французский музей обуви.

- Пришло письмо от американца, которого интересует, какой марки часы носил Марчелло Матростяни в фильме «8<sup>1/2</sup>».
- Один из бельгийских университетов организует конференцию на тему «Италия Феллини» и приглашает тебя принять в ней участие.
- Требуется твое разрешение для перепечатки в каком-то шведском учебнике твоей статьи «Милле Милья»<sup>1</sup>, опубликованной когда-то издательством «Риццоли».
- Какая-то стокгольмская дискотека просит разрешения именоваться «Феллини».
- Американская школа театрального искусства спрашивает, нельзя ли включить монолог Джельсомины из фильма «Дорога» в учебное пособие по подготовке молодых актеров.
- Передача «Воскресенье в...» приглашает тебя на открытие какой-то выставки, посвященной мореходству. Ты должен там выступить и сказать что-нибудь о кораблях, в которых ты наверняка знаешь толк, раз уж ты снял фильм «И корабль плывет» и показал лайнер «Рекс» в «Амаркорде».

Кроме того, Феллини просят написать предисловие или введение к следующим изданиям:

- к фотоальбому, посвященному пляжам Романьи;
- к фотоальбому о пляжах вообще;
- к книге о романольской кухне;
- к книге о белой магии;
- к книге о черной магии;
- к альбому эротических фотографий;
- к книге о Риме;
- к серии книг о Венеции;
- к нескольким книгам о комиксах.

#### «Золотой лев»

Во время монтажа фильма Феллини пришлось съездить в Венецию, где жюри Бьеннале присудило ему «Золотого льва» в знак признания всей его творческой деятельности. Он понимал, что там придется выступить с маленькой благодарственной речью, и старательно готовился к ней. Но в Венеции все в один голос стали просить его — ради бога! — ничего не говорить: телевизионное время зажало всех в свои железные тиски, так что нельзя выкроить и десяти секунд. Феллини покорно согласился и принял приз молча.

Сказать же он хотел следующее:

«Получая столь почетный приз в присутствии множества друзей и персон, играющих весьма важную роль в жизни страны, я испытываю неловкость и замешательство, как если бы я вдруг оказался вместе со своими школьными товарищами перед лицом директора и преподавателей, то есть перед людьми,

<sup>1</sup> Традиционные итальянские велогонки.

которые обычно призваны тебя строго судить, а сегодня почему-то доброжелательно улыбаются... Что за праздник, кого поощряют? Неужели премии: удостоен именно ты? За успехи в учебе? Значит, ты окончил учение и покидаешь школу? Пожалуй, именно такого самоощущения награжденного выпускника мне всегда немного не хватало, ибо оно на какое-то мгновение отрывает меня от веселой суматохи, являющейся, на мой взгляд, неотъемлемой частью дела, которым я занимаюсь, и обязывает к некой официальности, к роли, которая требует от меня большей мудрости, сознательности, зрелости, взрослости, наконец. В общем, всего того, что я неизменно старался отложить на завтра.

Сама торжественность и великолепие этого праздника, признание моей деятельности как бы требуют от меня обязательства поставить точку и с завтрашнего дня никаких фильмов больше не делать. Но такого решения я принять не в состоянии и, насколько это зависит от меня, совершенно не собираюсь активно отказываться от кино, которое по-прежнему так или иначе остается смыслом всей моей жизни.

Существуют всякие данные, статистические выкладки, прогнозы, научные исследования, имеющие тенденцию свидетельствовать об окончательном отмирании той формы самовыражения, с которой я неразрывно связан. Не думаю, что все обстоит именно таким образом. Я слышу, как вокруг раздаются все более настойчивые голоса, твердящие, что создание фильма обходится слишком дорого — все дороже и дороже, поэтому фильм нуждается во все увеличивающейся зрительской массе, в этом беспредельном партере планетарного масштаба, способном возместить затраченные деньги. Следовательно, картины должны становиться все более близкими, все более единообразными, подходящими для всех, как любой другой товар — какой-нибудь напиток, автомобиль, костюм, пара башмаков, бестселлер. И все-таки поразительно: хотя общее течение вроде бы тянет всех нас в одном и том же направлении, на свет вдруг появляются произведения совсем иного рода, совершенно, казалось бы, опровергающие это расхожее представление.

Неизвестно, каким способом, с помощью каких средств и ухищрений многие продюсеры, прокатчики, режиссеры, сценаристы все-таки находят дорогу к зрителю, причем к зрителю, пожалуй, даже лучшему — более внимательному, самостоятельно мыслящему, по-настоящему чего-то ждущему от твоей работы, от фильма, которому они дарят свое внимание.

Нет сомнения в том, что мириады телевизионных образов, эта своего рода параллельная, тусклая и перистальтическая жизнь, которую мы видим на малом экране и которая сопровождает каждое мгновение нашей реальной жизни, это коллективное пожирание неполноценных, упрощенных образов, врывающихся в наши дома, заставляют многих из нас думать, будто и кино неизбежно должно пройти через эту мясорубку, чтобы его можно было смешать в один ком с дискуссиями и рекламой, теленовостями и телевикторинами, сообщениями о террористах и

444 песенками—с этой своего рода визуальной пищей, которую новые поколения поглощают практически с рождения и от которой уже никогда не смогут отвыкнуть.

Мне же такой подход кажется слишком мрачным, пессимистическим и неубедительным. Я лично уверен, что все это, скорее, временная путаница, гастрономическая эйфория и технологическая лихорадка, вместе взятые—таким разнобоем, взрывом жадности и всеядности сопровождается обычно всякое открытие, каждое новое достижение цивилизации—и что не следует смешивать порожденный этой ситуацией фольклор с подлинными условиями задачи, состоящей, по-видимому, просто в том, чтобы примениться, приспособиться, осуществить переход к новому порядку вещей, при котором привычные ценности останутся в основном неизменными.

Мне кажется, что такое настойчивое противопоставление телевидения кинематографу прежде всего мнимая, некорректно сформулированная проблема, смешивающая ту форму выражения или искусства, какой является или должно быть кино, со средством распространения, с машиной (пока, в сущности, не отлаженной), какой является телевидение в своей ипостаси технического «двигателя».

Кино, помимо того что оно форма развлечения, зрелища, промышленного товара, еще и искусство; кино—это мечта.

И я не верю, чтобы кто-либо—автор или зритель—мог когда-нибудь отказаться от мечты. Сейчас уже все знают высказывание Юнга о том, что функцию, выполняемую в обществе художником, можно сравнить с функцией, которую выполняет в жизни отдельного человека сновидение. Эта функция присуща всем формам выражения, но кино по самой своей природе особенно хорошо иллюстрирует эту волнующую истину: светящийся в темноте экран, огромные призраки, движущиеся перед глазами загнипнотизированного зрителя... Впрочем, я думаю, что этот ритуал не так-то легко заменить и что любой зритель, любой потребитель художественных образов всегда должен будет ощущать магию открытия, магию первой страницы книги, если он хочет, чтобы возобновилось таинство коммуникации, чтобы пришел в движение ток чувств, связывающих его с автором, с тем, кому удалось с помощью технических средств оживить какую-нибудь историю.

Долгие годы работы дают мне ощущение, что я по праву принимаю участие в этой церемонии, но не думаю, что меня так уж легко будет заставить прекратить ее, эту работу, отказаться от нее; наоборот, я даже могу вам обещать, что, пока мне не изменят силы и живой интерес к делу, я снова и снова (кстати, и в будущем году) стану возвращаться к вам, чтобы заставлять вас волноваться и вызывать ваше сочувствие.

Когда мне сообщили об этом почетном призе, свидетельствующем о признании моей творческой деятельности, кое-кто из друзей-журналистов объявил, что я считаю этот приз чем-то вроде выходного пособия: мол, что сделано, то сделано, и конец.

Возможно, тут есть и доля правды, но в данном случае речь



шла об обычной неловкости, которую я испытываю при мысли о предстоящей официальной церемонии; а возможно, это был мой обычный способ сразу же охладить преувеличенные — хоть и из самых лучших побуждений — восторги моих собеседников; своего рода стремление сбежать, скрыться, нарушить правило.

Мне уже не раз доводилось признавать себя нарушителем правил, но для того, чтобы что-то нарушать, мне необходим очень строгий порядок со множеством табу, с препятствиями на каждом шагу, морализаторством, демонстрациями, процессиями и хором альпийцев. А получать приз от официальных властей, мэра, кардинала... это все равно что стать своего рода почетным нарушителем.

По-моему, именно это сегодня и происходит. Я, человек, привыкший в силу своей профессии видеть, как реализуются мои фантазии, могу вообразить, будто после такой огромной, длившейся всю жизнь практической деятельности мне, как настоящему, опытному волшебнику, достаточно будет только что-нибудь представить себе, и оно сбудется, сбудется только потому, что я об этом подумал.

В заключение я хотел бы сказать вам кое-что еще: я думаю, что кино не только с триумфом переживает все эти похоронные марши, которыми периодически оплакивают его судьбу, оно так и останется незаменимым, как и все прочие средства выражения человеческой мысли; и даже кавалер Берлускони<sup>1</sup> — или кто-то другой вроде него — в конце концов станет показывать по своим телеканалам фильмы такими, какими их задумали режиссеры, а не превращенными в крошево и перемешанными с сырками, сосисками и ливерной колбасой».

<sup>1</sup> Владелец нескольких каналов коммерческого телевидения.

## СТРУКТУРА ВОЛШЕБСТВА

Если бы сегодня был объявлен конкурс на самого выдающегося режиссера мира, то, скорее всего, его бы выиграл Федерико Феллини. Во всяком случае, наряду с Бергманом, Бунюэлем и Тарковским он входил бы в первую десятку избранных. О Феллини написано бесчисленное количество работ, причем не только на его родине, в Италии, но и в других странах, в том числе и нашей. Повсеместно переводятся его сценарии — он обладает недюжинным литературным даром, о чем свидетельствует и его автобиографическая книга «Делать фильм» (она издана в СССР). В этой книге, как и в его интервью, исповедальная откровенность нередко переплетается с лукавой скрытностью и даже мистификацией. Нелегко отделить одно от другого. Подчас столь же трудно понять и его фильмы. Они многозначны по смыслу и поддаются самой разной интерпретации. Вот уже чуть ли не полвека эти картины вызывают жаркие споры, в огонь которых и сам Феллини любит подбросить сухих поленьев.

Послушать и почитать маэстро, так в его картинах не надо искать ни философской наполненности, ни социальной ангажированности. «...Художник, чье призвание — творчество, действует в особой сфере, и порою это сфера неизменного или по крайней мере наименее подвластная изменениям, яростным революциям, ибо она ближе состоянию духа, сознания, отображает в большей мере мир внутренний, чем внешний». По мнению Феллини, «кино — это божественный способ рассказывать о жизни, конкурировать с господом богом! Никакое другое ремесло не позволяет создать некий мир, который так сильно был бы похож на тот, что тебе знаком, но в то же время походил бы и на другие, неведомые, параллельные, соседние миры». Творчество истинного художника — совершенно спонтанно, и он, что не раз подчеркивал Феллини, сам не в состоянии объяснить, откуда появился у него тот или иной замысел. Его суждения о художнике идут в русле кантианской эстетической традиции. Кенигсбергский мудрец утверждал, что творчество гения принципиально иррационально и непознаваемо как для него самого, так и для стороннего исследователя. Не знаю, читал ли Канта Феллини, но в своих суждениях о художнике он настаивает как на иррациональности эвристического акта, так и на его непознаваемости. И это имеет у него вполне определенный смысл. Говоря о чистой спонтанности своих замыслов и их исполнении, Феллини не раз провозглашал, так сказать, и свою необразованность. Действительно, зачем художнику знания, осведомленность в предшествующем культурном опыте, если он работает исключительно по наитию. «Я не знаю классиков кино,— пишет Феллини,— Мурнау, Дрейера, Эйзенштейна. К стыду своему, я никогда не видел их фильмов»<sup>1</sup>.

Рассказывая о своих школьных годах — а он воспитывался в католическом колледже своего родного городка Римини,— Феллини подчеркивает, что он был порядочным лентяем. От этих лет, уверяет он, у него сохранились воспоминания почти исключительно бытового и сексуального плана. Вместе с приятелями он бегал на пустынный зимний пляж, где перед ними за небольшую плату танцевала Сарагина, проститутка необыкновенной толщины (ее образ будет воспроизведен в фильме «8 1/2»). А еще они бегали в кино, которое Федерико не очень любил, он предпочитал рисовать, тогда уже обнаружив склонность к гротеску и

<sup>1</sup> Феллини Федерико. Делать фильм. М., 1984, с. 49.

карикатуре. Смотрели ребята в основном американские фильмы, они заполняли итальянский экран до тех пор, пока Муссолини не верг страну в пучину второй мировой войны.

По словам Феллини, в отрочестве он убежал из дома вслед за бродячим цирком и пробыл в бегах не то три дня, не то целый месяц. Семнадцатилетний Федерико покидает отцовский дом и отправляется во Флоренцию, где сотрудничает в юмористическом журнальчике. В 1939 году он перебирается в Рим, где пробует разные профессии, поступает экстерном в Римский университет, который вскоре бросает. Легкий в обращении, доброжелательный юноша постепенно обрывает знакомствами, он — «свой» в богемной среде. Впрочем, женившись в 1943 году на Джульетте Мазине, он от этой среды быстро отходит; Феллини знакомится с популярным актером варьете Альдо Фабрици и якобы совершает с его труппой большое турне по Италии. Говорю «якобы» потому, что сам Фабрици утверждает иное: данное путешествие Федерико проделал лишь в своем воображении. Неясно также, убежал ли он в детстве из родного города — этот факт отрицает его мать.

Ясно, однако, одно. Уже с семнадцати лет Феллини живет сугубо самостоятельно и набирает немалый опыт общения с самыми разными людьми. Зачем же понадобились ему некие «приписки» и без того вполне «романтически-богемной» юношеской биографии? Видимо, сознательно или бессознательно, Феллини конструировал свой имидж — человека увлекательного, живущего больше импульсами и эмоциями, чем здравым смыслом, не заботящегося о собственном образовании и всяких там дипломах и аттестатах. Словом, доброго, но и несколько беспутного малого. И таким вроде бы он остался на всю жизнь. Вольный художник!

Отчасти этот образ соответствует реальности и отражает некоторые личностные особенности Феллини. Но только отчасти и только некоторые. Анализ его автохарактеристик, особенно данных в беседе с Джованни Грацини, явственно показывает, что существует и другой Феллини, который заметно отличается от придуманного образа.

Да, юный Федерико учился без большого прилежания. Не в ладу он был с математикой. Но с Гомером и романской классикой он познакомился уже в колледже. Как-то Феллини обронил, что рыться в книгах — одно из любимейших его занятий. И это ясно ощущаешь, читая его автобиографическую прозу, некоторые интервью. В арсенал духовного мира Феллини органично входят Платон и Данте, Кафка и Достоевский, Стейнбек и Фолкнер, Д'Аннунцио, В. Маяковский, Симеон, Джек Лондон, Фрейд и Юнг... Очень неплохо ориентируется он и в истории и текущей практике кино. Чарли Чаплин, Гари Кулер, Генри Форд, Росселлини и весь неореализм, творчество Бергмана и многие другие явления известны ему отнюдь не понаслышке. В рассказе Феллини о том, как складывался замысел фильма «Джинджер и Фред», меня просто потрясло одно его замечание. Размышляя, какие кадры из картин классиков мирового кино целесообразно ввести в этот фильм, он пишет: «Показать кадр... хотя бы из последней сценки „Огней большого города“... или детскую коляску, катящуюся по лестнице в „Броненосце „Потемкин“...» Выходит, что и Эйзенштейн ему ведом — и, надо полагать, не с чужих слов.

Советские исследователи уже сравнивали Феллини с создателем «Броненосца „Потемкин“». Правда, больше подчеркивалось различие в направленности их духовных запросов, чем сходство. Первое, что бросается в глаза, — это художники совершенно разных эпох. Но внутреннего сходства тоже немало. Оба они — люди огромного интеллектуального багажа и широты эрудиции. Обоим, но в более резко проявленном виде Феллини, свойственны пристальный интерес к тайнам подсознания, ко всему фантастическому и причудливому. У создателя

448 «8<sup>1/2</sup>» этот интерес восходит к его католическому воспитанию, к той его детской религиозности, которая незаметно, сама собой, вращивалась в нем семьей, школой, всем укладом жизни. Как уже неоднократно отмечалось критикой, Феллини не может быть понят вне своего католицизма.

Что его привлекает в нем? Отнюдь не обрядовая сторона церкви и не собственно богословие, догматы. Один из биографов Феллини утверждает даже (хотя мне это кажется маловероятным), что Феллини почти не знает Библии. Нет у него, что очевидно, и каких-то иллюзий по поводу практической деятельности официальной церкви. Он ближе тем клерикальным кругам, которые ратуют за решительное обновление католицизма. Феллини привлекают в христианстве прежде всего его мистические идеи, корни которых уходят в философию Платона и Плотина, Франциска Ассизского и Фомы Аквината. Это связано с уже отмеченным выше глубоким интересом режиссера ко всему «таинственному», к самым сложным явлениям человеческой психики, сознания и поведения. По свидетельству его друга режиссера Брунелло Ронди, Феллини внимательно читает и перечитывает Конфуция, Лао-цзы, Фрейд, Юнга. Сам Феллини заявлял, что для него «наиболее общественным элементом в человеке является Тайное. Не из любви к расплывчатому спиритуализму, а из-за любви к человеку, к жизни...»<sup>1</sup>.

Иррационализм подобной творческой установки неоспорим. Но если бы Феллини слепо ей следовал, он никогда не стал бы большим мастером, а превратился в дюжинного мистика. Как можно убедиться на примере почти любого фильма Феллини, иррационализм художника относителен. Его творческая интуиция и аналитический, трезвый ум корректируют, приглушают нотки спиритуализма в мироощущении, но этот спиритуализм и никак нельзя отбросить в сторону. Он обуславливает склонность режиссера к христианской мистике и ею в свою очередь питается, поддерживается. Этим правомерно объяснить и стойкое увлечение Феллини трудами Карла Густава Юнга, который, отправляясь от учения Фрейда и во многом полемизируя с ним, создал свое учение о «коллективном бессознательном», как бы растворенном в нашей культуре. С точки зрения Юнга — и это импонирует Феллини, — художник является медиумом и выразителем этого «коллективного бессознательного». Он находится как бы посредине древнейших мифологических представлений и текущей жизни, перебрасывая между ними мостики. В трудах швейцарского психолога создатель «8<sup>1/2</sup>» нашел подтверждение и своим мыслям о назначении кино, которые, впрочем, скорее характеризуют самого Феллини, нежели отвечают доктрине Юнга. «Кино, — говорит Феллини, — помимо того, что оно форма развлечения, зрелища, промышленного товара, еще и искусство: кино — это мечта. И я не верю, чтобы кто-либо — автор или зритель — мог когда-нибудь отказаться от мечты. Сейчас уже все знают высказывание Юнга о том, что функцию, выполняемую в обществе художником, можно сравнить с функцией, которую выполняет в жизни отдельного человека сновидение. Эта функция присуща всем формам выражения, но кино по самой своей природе особенно хорошо иллюстрирует эту волнующую истину: светящийся в темноте экран, огромные призраки, движущиеся перед глазами загнипотизированного зрителя...»

Феллини тем самым утверждает непреходящую ценность кинематографа, которая не может быть подорвана ни телевидением, ни видео, ни каким бы то ни было иным коммуникативным средством. И он прав. Кино, настоящее кино, является наиболее адекватным природе человеческого восприятия, зримым воплощением наших мечтаний, эмоций,

<sup>1</sup> Сб. Федерико Феллини. М., 1968, с. 82.

идеалов. наших, но и личностных, присущих лишь данному художнику, выражающих его неповторимое «я». На личностном, суверенно субъективном характере творческой деятельности в искусстве Феллини настаивает с редкой для него последовательностью, что и делает его человеком западной культуры. Он, несомненно, идет в русле ренессансной традиции с ее культом свободного индивида. Но эту традицию Феллини и оспаривает. Для Данте или Леонардо да Винчи поэзия и живопись являлись окном во внешний мир, зеркалом этого мира и является художник. Для Феллини кинематограф — это в первую очередь окно в самого себя, в человеческую личность.

Выше уже отмечалось, что Феллини уподобляет режиссера господу богу. Создание фильма сопоставляется им с актом творения, а мир кино (как и мир телевидения) трактуется как своего рода модель большого мира. И там, и тут вечная спешка, суета, ошибка интересов, погоня за влиянием и властью, лицемерие и жестокость, радость и сострадание. Режиссер выступает как демиург, распоряжающийся этим микромиром, преобразующий его хаос или по меньшей мере пытающийся его преодолеть. Чтобы отважиться на все это, необходимо, по Феллини, фанатично верить в себя, в свое право на священнодействие. Привычку к такой вере и дает религия. Она же приучает к смирению, к пониманию ограниченности своих сил. «Если как следует подумать, католическая религия — хорошая религия: она закладывает в тебе страх перед чем-то, что притаилось в засаде, постоянно наблюдает, следит за тобой. Если верно, что религия, с одной стороны, освобождает человека от страха, то с другой — она его мощно порождает...» И снова в рассуждениях Феллини звучит рефрен Тайны: «Я полагаю, что «естественным образом» религиозен, ибо весь мир, вся жизнь мне кажутся сокрытыми тайной». И тайна же всегда личностна, как личность само искусство.

Подчеркивая субъективность своего творческого метода, Феллини обозначает тем самым и границу, отделяющую его от неореализма, к которому он в молодости примыкал. К работе в кино, как известно, привлек его Росселлини. Феллини — один из сценаристов фильма «Рим — открытый город», программного произведения неореализма. Но от этой столь блестяще выраженной режиссером Росселлини программы объективного, документального, достоверного анализа действительности он отказывается уже в своем режиссерском дебюте «Белый шейх». В нем, как в почке, заключен едва ли не весь последующий Феллини с его склонностью к мистификации, гиперболе и метафоре, неожиданным поворотам сюжета, карнавальностью. То есть тем, чего почти не было в неореализме. У создателя «Белого шейха» другой пластический язык, другой подход к материалу. Критики сразу заговорили об автобиографической природе феллиниевских произведений. Она несомненна. Но она и весьма относительна, что глубоко вскрыто советской исследовательницей Татьяной Бачелы в книге «Феллини» (М., 1972). От Феллини никогда не уходила жена, чтобы найти «белого шейха» своих грез. В отличие от своего героя, журналиста Марчелло, Феллини не погружался в водоворот «сладкой жизни». Тем более он не оказывался в ситуации персонажей «Сатирикона» или «Казановы». Он автобиографичен в «Интервью» и, конечно, в «8 1/2», хотя Гуидо Ансельми и нельзя отождествлять с его создателем. Реальные события своей жизни он воспроизвел в «Риме» и особенно в «Амаркорде», но воспроизвел, как это и подобает в искусстве, в сильно преобразованном виде.

Феллини недаром называют неистощимым выдумщиком, фантазером, который подчас в собственном сознании не отделяет вымысел от реальности. Субъективность Феллини — это поразительная способность «опалить» свою личностью любой факт, каждое событие и заставлять нас видеть их его глазами. И оказывается, что режиссера никак нельзя

450 строго подверстать под какое-то одно философское, этическое и религиозное учение. Не случайно, что, несмотря на выраженную им приверженность к католицизму, адепты этой религии относятся к нему нередко довольно сдержанно, а порою и отрицательно. Так, «Дорогу» они приняли и даже попытались интерпретировать как гимн христианству, что, скажем прямо, является грубой натяжкой. Зато фильм «Сладкая жизнь» подвергли резкой критике и даже травле из-за его разоблачительной тенденции. Стоит подчеркнуть, что при всей насыщенности творчества Феллини религиозными мотивами оно внутренне противоречит догматам любой церкви. Теологи это прекрасно чувствуют. Дело тут даже не в том, что режиссер позволяет себе эпатажные выпады в адрес официального католицизма, осмеивая его обрядовую символику, заигрывание с модой, эксплуатацию невежества и суеверий. К уколам по частным, второстепенным вопросам современный Ватикан относится с мудрой снисходительностью. В фильмах Феллини его, надо думать, настораживает другое: их внутренний гуманистический пафос, имеющий мало общего с христианским идеалом, хотя тот и не отрицается напрочь режиссером.

Не только мистическая сторона религии занимает Феллини. Повидимому, он воспринимает ее сквозь призму своих собственных этических представлений, той любви к людям, сострадания к их слабостям, о которых он сам не раз говорил. Понятно, что почти любая нравственная максима христианства, взятая сама по себе, вне ее фидеистической оболочки, носит общегуманистический характер: не убий, не укради, возлюби ближнего своего как самого себя. По сути, это простые нормы морали, которые выработало человечество в ходе своей тысячелетней истории и которые как бы присвоила себе церковь. Феллини же подчас словно отмечает факт такого присвоения, не учитывает его. Нечто подобное делали прежде Ж.-Ж. Руссо, Ч. Диккенс, Ф. Достоевский, Л. Толстой, М. Булгаков. Но в конечном счете Феллини, если он не дает волю присущим ему иногда глобально пессимистическим настроениям, видит спасение человека от социальных невзгод и собственного несовершенства не в религии, а в нем самом, в активном нравственном самообновлении.

Еще раз повторим: Феллини никак нельзя втиснуть в рамки фидеизма. Как и любого иного «изма». К Феллини можно приложить самые разные, даже порою взаимоисключающие, дефиниции: католик, язычник, экзистенциалист, психоаналитик, барочный мастер, маг, волшебник и т. д. Каждое из этих определений характеризует какие-то грани его таланта, но не Феллини в целом. За любым создаваемым им образом стоит бесконечный ряд литературных, фольклорных, мифологических реминисценций, философских, религиозных, этических понятий. Но не в меньшей мере стоит за ними и масса вполне реальных, даже бытовых ассоциаций. Его «Дорога» может быть понята как метафизическая поэма о трагическом непонимании людьми друг друга, и вместе с тем, по словам одного критика, она представляет собой модель итальянского брака с присущим ему подавлением одного супруга другим, в первую очередь женщины мужчиной.

Карло Лидзани писал: «Миллионы зрителей узнали в угрызениях совести Дзампано собственные угрызения совести и, быть может, ощутили желание преодолеть собственное «я» и раскрыть душу, пока еще не поздно, пока «другой» — а он всегда физически присутствует в жизни каждого человека — еще не ушел навсегда из круга нашего существования. Миллионы людей, посмотрев «Дорогу», спохватились, быть может, хотя бы на мгновение, что они жили в течение долгих лет рядом с «другим» и ни разу не взглянули ему в глаза»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сб. Федерико Феллини, с. 58.

Такие фильмы Феллини, как «Дорога», «Ночи Кабирии», «Рим», «Амаркорд», «Репетиция оркестра», «И корабль плывет», будучи продуктом сложной, даже изощренной мысли, являются вместе с тем достоянием общечеловеческой (но прежде всего итальянской) культуры. То же самое можно сказать и о «8<sup>1/2</sup>», хотя, конечно, образ режиссера Гуидо Ансельми более сложен и, так сказать, элитарен, чем образы Джельсомины, Дзампано, Матти, Кабирии. Но и в нем автор конденсирует значительную общечеловеческую тему — тему творчества, созидания, смысла бытия. С легкой руки Феллини к ней все чаще и чаще обращается кинематограф: М. Антониони в фильме «Фотоувеличение», А. Рене в картине «Провидение», К. Саура в ленте «Элиза, жизнь моя», Глеб Панфилов в фильме «Тема»...

«8<sup>1/2</sup>» находится на том же философско-этическом и эстетическом уровне, что и бессмертный роман Томаса Манна «Доктор Фаустус». В 60-е годы эта мысль высказывалась мною с оговорками, с осторожным «почти на уровне». Теперь, с дистанции пробежавших лет, подобные оговорки можно уверенно снять. Тогда многих отпугивало в фильме казавшееся чрезмерным его новаторски сложное монтажное построение. Ныне наш глаз привык к подобной сложности, и фильм воспринимается как классически ясное произведение, что никак не умаляет его философской глубины, а, напротив, ее высвечивает; сценарий же читается как увлекательный роман.

В отличие от больного, нелюдимого, не приспособленного к практической жизни Леверкюна знаменитый режиссер Гуидо Ансельми вполне физически здоровый, «земной» человек. Если Томас Манн старался, по собственным словам, лишить своего героя «зримости», «телесности», то Феллини и Матростройни отнюдь не скрывают эти начала в облике Гуидо. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить сцену в «гареме», когда в воображении героя объединяются вместе все женщины, которых он когда-либо любил. Воистину мужская мечта — чтоб и жена, и любовницы мирно сосуществовали... Но дело не только в ней. Важнее другое. В наше время, когда аскетизм давно уже не выдвигается в качестве этической и эстетической программы, отказ, как у Адриана Леверкюна, во имя чистого искусства от всех плотских радостей, от себя как «физического» человека воспринимался бы по меньшей мере как никому не нужное донкихотство.

Естественно, стало быть, что Гуидо Ансельми, человек послевоенной Европы, переживший, подобно своим создателям — и Феллини, и Матростройни, — фашизм и войну, в некоторых отношениях проще и рациональнее подходит к миру, нежели герой «Доктора Фаустуса». Многие чисто личные психологические комплексы последнего ему совершенно чужды. Но, существенно отличаясь от Леверкюна в плане человеческом, Гуидо весьма близок ему как творческая личность.

С трагической остротой Гуидо Ансельми переживает то сокровенное отчуждение от общества и жизни, которое по своему реальному содержанию стало теперь еще более глубоким и острым, чем это было во времена Леверкюна. Порой герой Феллини хочет уйти от действительности — кто из нас этого не хотел в какие-то горькие минуты? Но действительность все равно рано или поздно возвращает к себе. Автор «8<sup>1/2</sup>» отнюдь не утверждает необходимости самоизоляции художника от внешнего мира. Нет, дело обстоит гораздо сложнее. Фильм говорит о том, что от жизни, даже если хочешь уйти, не уйдешь, да и не нужно от нее уходить. Ибо, говоря словами Гёте, цель жизни — она сама...

Примечательны уже первые кадры фильма, которые следует рассматривать как символическое изображение современного разобщенного общества. Огромное количество автомобилей, среди них и машина Гуидо Ансельми. Он застрял в дорожной пробке в туннеле. Гуидо задыхается

452 от жары и выхлопных газов. На лбу его выступает пот. Он пытается глотнуть свежего воздуха, выйти из автомобиля. И не может. Двери не открываются. Став коленями на сиденье, Гуидо отчаянно бьет кулаком по ветровому стеклу, но оно не поддается. Рядом другие, чужие машины, их хозяева безразлично взирают на мечущегося Гуидо. Никому до него нет дела. У всех пустые глаза, от утраченный взгляд. Там много людей вокруг, но ты — один.

В момент, когда Гуидо совсем изнемог, он почти теряет сознание, его душа — второе, нематериальное «я» — отделяется от своей телесной оболочки и, вырвавшись из машины и туннеля, воспаряет в воздух. В кадре видна только нога Гуидо с привязанной к ней веревкой, за которую дергает маленький человечек, стоящий далеко внизу на равнине. Он хочет вернуть сбежавшую душу на землю. Нет, нет, от нее надо уходить. Весь вопрос в том, как уловить ускользающую жизнь, ее формы и выразить искусством переполняющие тебя ощущения и мысли.

Можно пойти по проторенной дороге внешнего успеха. Гуидо Ансельми — а вместе с ним и Федерико Феллини — размышляет о том, что, возможно, он искусственно усложняет все проблемы. Достаточно в новом фильме, который он хочет поставить, повторить самого себя — конечно, в слегка обновленном виде, — и продюсер, критика, зрители будут довольны. Или все же, думает Гуидо, стоит попытаться найти нечто совсем иное, совершенное. Но как его найти в этом далеком от совершенства мире, когда и ты сам как человек и художник далек от идеала? Подобный вопрос не однажды задают себе герои Феллини. С особой силой и трепетностью звучит этот вопрос в фильме «Рим» — своего рода кинопортрете Вечного города. Феллини и восхищается им, и негодует. И снова настойчиво возвращается к теме человека и художника в человеке: благодаря чему возможно и необходимо искусство, творчество? В «8<sup>1/2</sup>» Гуидо Ансельми вплотную подходит к мысли, что, может быть, честнее молчать, отказаться от своей профессии. Но это тоже не выход. И не только потому, что к тебе пристают друзья, знакомые, артисты, продюсер, требуя нового фильма, но и потому, что художник должен работать, иначе он не сможет жить. Однако работать становится все труднее и труднее, может быть, все же лучше уйти в себя? Надо выбирать...

Фильм Феллини представляет собой правдивый слепок смятенного сознания большого художника, который в поисках подлинных ценностей обращается к миру реальному и к миру ирреальному, к религии, к своему детству, к любви, но нигде не находит твердой опоры. В опосредованной форме в этих поисках воплощен не только личный опыт и судьба самого Феллини, но и в значительной степени духовные искания его народа, переживающего в XX веке самый сложный этап своей истории. По словам режиссера, он «хотел создать фильм, который должен был явиться портретом человеческого существа во многих измерениях, то есть постараться показать человека во всей его совокупности — показать всю вселенную, которую представляет собой человек»<sup>1</sup>.

Но «человек во всей его совокупности» подвержен страшной социальной болезни — отчуждению, одиночеству. «Наша беда, несчастье современных людей — одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество; он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким

<sup>1</sup> Сб. Федерико Феллини, с. 217.



образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим»<sup>1</sup>.

Формулируя проблему отчуждения, Феллини тут же ставит вопрос о возможности его преодоления. В этом его ошутимое отличие от Бергмана или позднего Камю: те смотрят на одиночество как на что-то почти неотвратимое, фатальное. Феллини же чаще находит в себе веру в человека; с его точки зрения, люди могут и должны жить в духовной близости друг с другом. Но нередко Феллини и его герои начинают сомневаться: существуют ли вообще какие-либо духовные ценности, не является ли то, что люди называют высоким нравственным идеалом, фантомом, призраком.

Отсюда — незавершенность философско-этической концепции «8 1/2», как и ряда других фильмов Феллини, в том числе и «Рима». Стал уже классикой, которой часто подражают, сам финал фильма о Гундо Ансельми. Он включается в своего рода хоровод, карнавальное действо, в котором участвуют люди как здравствующие, так и умершие, но сыгравшие ту или иную роль в его жизни и творчестве. Этот финал может быть по-разному истолкован. И как возвращение героя к самому себе, к своим истокам, как обретение жизни. И как некий замкнутый круг, из которого нет выхода, нет пути.

Думаю, что первая интерпретация более соответствует общему духу поэтики Феллини, чем вторая. Что ни говори, но великому итальянскому режиссеру свойствен поиск «берегов надежды». Даже в таком беспощадно критическом и скорбном фильме, как «Сладкая жизнь», набрасывается, правда робко и контурно, образ светлый и утешающий. Это образ девушки с обликом мадонны — Паолы. Она вызывает в усталом и во всем изверившемся журналисте Марчелло (здесь центральную роль, как и в фильме «8 1/2», исполняет любимый актер режиссера Марчелло Матростройни) «глубокое, неизъяснимое волнение». «Он и сам не знает, — читаем мы в сценарии, — чем оно вызвано: болью или радостью, отчаянием или надеждой. Он доходит до того места, где Паола оставила свои туфли, наклоняется, дотрагивается до них, затем берет в руки. Это дешевые, изящные, немного стоптанные туфельки. Марчелло растроган до слез. Он смотрит вдаль, на спокойное, освещенное солнцем море, где весело резвятся девушки — таинственные предвестницы новой жизни».

В фильмах Феллини идеи гуманизма сочетаются с католическим экзистенциализмом. Быть может, поэтому Феллини порою и не находит той самой высшей простоты, высшей духовности, которую он ищет в жизни и в самом себе. Быть может, поэтому так зыбки и неопределенны образы надежды в его фильмах. Оставаясь как личность в идеологических и психологических рамках отчужденного общества, он не в состоянии напрочь выйти из него в своем творчестве, в моделировании идеала. Это явственно сказалось, например, в «Сатириконе», который вызвал в свое время крайне разноречивые отзывы в мировой прессе. Но едва ли не во всех них отмечалась необыкновенно выразительная пластичность фильма, та смелость, с которой режиссер и декораторы фильма воссоздают Рим Петрония, увиденный глазами римлянина XX столетия. В экранном языке «Сатирикона» явственно ощущается — теперь это видно — переключка с «Римом», хотя тот и снят вроде бы в документальной манере. Но древний Рим живет в современном. Во многом те же страсти, те же нравы, те же страдания, те же надежды питают сегодня его обитателей. Близка нам и какофония жизни на римских улицах в эпоху Петрония, да и сами они, если вдуматься и всмотреться, не так уж резко отличаются от нынешних по своей внутренней сути.

<sup>1</sup> Сб. Федерико Феллини, с. 66.

В «Сатириконе» Феллини верен не отвлеченной, идеализированной античности, о которой с придыханием рассказывают школьные учителя. Она у него вовсе не статуарная, строгая — триумфальных арок, Колизея, величественных скульптур. Петрониевский Вечный город — а Феллини довольно близок литературному первоисточнику — многоязычен, пестр, груб, хаотичен. Тон повседневной жизни в нем задают не просвещенные философы и художники и не суровые сенаторы типа Катона Старшего, а вульгарные нувориши вроде вольноотпущенника Тримальхиона. Эпизод пира у этого выскочки, равно как и сцены в публичном доме, являются символом той безудержной распушенности, которая стала уже распространенной нормой общественного поведения. Столь же обычны для персонажей фильма предательство, измена, алчность, мошенничество, насилие. Емкими и жуткими аллегориями нравственного и социального упадка служат фигуры различных монстров и чудищ, которыми густо насыщена лента Феллини. Упадка не только и не столько древнеримского, нероновского, сколько современного общества. Сближение века ушедшего и нынешнего, подчеркнем это еще раз, в фильме самоочевидно. Все было уже в этом мире, и все возвращается на круги своя. Сексуальная революция? Не ново. Распад личности? Было. Бунтарство молодежи? Она всегда бунтовала...

Феллини сказал в своем интервью: «Человечество остается все тем же, главные характеры (темы) истории не меняются. Энколпия и Аскилта, двух студентов, наполовину буржуазных провинциалов, наполовину битников, мы можем увидеть сегодня на ступеньках площади Испании в Риме или в Париже, Амстердаме и Лондоне. Они переходят от одного приключения к другому, даже к самому безрассудному, без малейшего угрызения совести, с естественным простодушием и великолепным жизнелюбием двух молодых животных»<sup>1</sup>.

В «Сатириконе» дана обобщенная картина кризисов мировой цивилизации. Это кризис бездуховности, о котором гневно и с болью говорил Феллини и в «Маменькиных сынках», и в «Сладкой жизни», и в «8 1/2». Но, увы, в «Сатириконе» не ощущается даже попытки нащупать выход из кризиса, обрести «берег надежды».

В фильме есть поразительный эпизод в пинакотеке, куда случайно забредает герой. Великолепные картины, фрески, скульптуры. В них воплощены ум, страсть, гений замечательных художников. Даже Энколпий, это «молодое животное», на миг почувствовал силу великих творений искусства. Но Феллини вслед за Петронием спешит насытить наше восприятие ядом скептицизма. Бедно одетый, растрепанный старец — поэт — говорит Энколпию: любовь к искусству никого еще не обогатила. И вообще, какую ценность имеет оно в мире, где все дурно и гнило?

Надо признать, что при всей своей необыкновенной талантливости Феллини более силен в отрицании, чем в утверждении. Это видно и по другому фильму, где художественно исследуется проблема творчества. Я говорю о картине «Репетиция оркестра», знакомой нашему зрителю. Там едко, остро показываются ссоры и распри, раздражающие «жрецов искусства», их анархичность, обидчивость, неконтактность. Менее убеждает финал. Звучит музыка великолепного композитора и давнего друга Феллини, ныне умершего Нино Роты. Чарующая, глубокая, внутренне оптимистическая музыка. Живо искусство?! Живо. И, значит, жив человек, могущий создавать его. Но почему же оркестранты, дающие нам столь высокую радость, сами так мелочны, жалки, а порою и жестоки? Зачем она тогда, эта прекрасная мелодия Нино Роты? Нет, она нужна, она... На каждое «нет» здесь может быть свое «да»...

<sup>1</sup> «Film quarterly», 1970, № 4, p. 39.

Сложность и противоречивость мировоззренческой позиции Феллини вовсе не исключает наличия в ней твердых этико-эстетических опор, вне которых тоже не может быть понято его творчество. Главное тут — последовательный и стойкий антифашизм режиссера и вытекающее отсюда неприятие тоталитаризма, расизма, национализма. Как мы помним, детство и юность Феллини падает на муссолиниевские времена. Известно, что немало итальянских кинематографистов, в том числе и тех, которые, подобно Росселлини, явятся создателями неореализма, клюнули в тридцатые-сороковые годы на фашистскую риторику и отдали ей дань в своих произведениях. Феллини принадлежит к более молодой генерации: он родился в 1920 году. И он работал в группе сценаристов при киноцентре, патронируемом сыном дуче Витторио. Однако это сотрудничество носило, если так можно выразиться, внеидеологический характер. Более того, он внутренне презирал и ненавидел фашизм. Как мы помним, он стал одним из сценаристов фильма «Рим — открытый город», фильма, бескомпромиссно бичующего фашизм, что германский, что итальянский. В последующие годы Феллини долго впрямую не касался антифашистской темы. Но она едва ли не всегда внутренне присутствовала в его фильмах. Сам пристальный интерес режиссера к человеческой личности, будь то личность бродячего актера («Дорога») или проститутки («Ночи Кабирии»), носит принципиально гуманистический смысл и объективно направлен против фашизма с его циничным пренебрежением человеческой индивидуальностью. В таких же своих фильмах, как «Рим» и особенно «Амаркорд», Феллини развенчивает миф о некоей моральной чистоте, порядке и благопристойности, которые якобы принес Италии муссолиниевский режим. Ничего и близкого этому, показывается в его фильмах, не было и не могло быть. Чернорубашечники — люди по социальной своей природе безжалостные, подлые и мелкие.

Однако Феллини не идеализирует и людей с другими взглядами. В его зарисовках «жизнеповедения» тех людей, которые, подобно синьору Амедео из «Амаркорда», не приемлют фашизм, немало горечи и даже жестокости. Эти люди — не борцы. Они нередко беспомощны, жалки, грубы. У Феллини вообще нет той априорной любви к народу, к «среднему человеку», которая присуща неореализму. Согласно понятиям создателя «Амаркорда», народ бывает разный. Он состоит из конкретных индивидуумов, которым могут быть свойственны и высокие порывы духа, и — чуть ли не одновременно — трусость, невежество, лукавство. Но все же Феллини, в традициях любимого им Чарли Чаплина, чаще изображает с симпатией и сочувствием «простого человека», чем высоколобых интеллектуалов и тем более элиту буржуазных «верхов». К ней, что особенно заметно по фильму «Сладкая жизнь», а также «И корабль плывет», он беспощадно язвителен, социально критичен.

К середине шестидесятых годов Федерико Феллини достиг вершин своей славы и, что редко кто в наш быстротекущий век, продолжает удерживаться на них по сей день. Он стал такой же достопримечательностью Вечного города, как римский папа и Колизей. По свидетельству друзей, Феллини остался человеком открытым к людям, доброжелательным, простым в общении. Разве что теперь ему приходится порою идти на «чрезвычайные меры», чтобы оградиться от назойливых репортеров и непрошенных гостей.

Но слава есть слава. Она имеет и свой материально-денежный эквивалент. Одни фильмы, в первую очередь «Сладкая жизнь», приносили ему огромный зрительский успех, другие, как, например, «8 1/2», такого успеха не имели. Это его не смущает: «Я, — говорит Феллини, — никогда ни на минуту не ставил перед собой вопроса, поймет меня

456 публика или не поймет»<sup>1</sup>. Таким образом, режиссер подчеркнул свою независимость от диктата рынка, коммерции, которые в буржуазном обществе регулируют все отношения, в том числе и отношения художника со зрителем и продюсером. Вместе с тем итальянская критика не без основания указывает на «инстинктивную способность» фильмов Феллини завлекать публику. Но она же подчас называет его «антизрительским режиссером». То есть снова на одно «да» приходится соответствующее «нет».

В данном случае, пожалуй, истина лежит посередине. Вопреки бытующему мнению Феллини никогда специально не усложняет свой пластический язык, чтобы угодить снобам и киноманам. Но он и не играет с публикой в поддавки. Ей предлагаются те или иные экранные формы, которые она volna либо принять, либо не принять. Как ей угодно. Может быть, чаще бывает второе. Но даже ничего не понимая в феллиниевских фильмах, люди все-таки идут на них: это престижно, это входит в состав эстетического багажа современного интеллигента. И того, кто хочет им казаться, а таковых миллионы.

Несмотря на свою славу, ставить фильм на собственные средства он не в состоянии. Ему необходим продюсер, который бы финансировал постановку, но его-то Феллини порою и нелегко найти. А если таковой найден, то он вынужден предоставить режиссеру полную свободу действия. Это может быть не записано в заключаемом ими контракте, однако это подразумевается само собой. Видимо, одна из причин, почему Феллини отвергает все предложения ставить картины в Соединенных Штатах Америки, состоит в том, что он боится утратить эту свободу. С другой же стороны, как утверждает сам режиссер, поскольку он любит быть «нарушителем правил», ему надо преодолевать препятствия, сопротивление — «мне необходим очень строгий порядок со множеством табу», разрушая которые Феллини и приходит к нужному результату. Ситуация парадоксальная. Один из немногих западных режиссеров, который добился для себя полной свободы творчества, признает, что она не всегда идет ему на пользу. Выходит, что Феллини требуется такой продюсер, который бы не давал ему воли, спорил бы с ним. Нет, дело тут сложнее. Видимо, в последние годы (но это было режиссеру отчасти присуще и ранее) пренебрежение к мнению широкой публики стало оборачиваться некоторым забвением им диалогической природы искусства. Субъективность мастера подменяется подчас субъективизмом. Выражая свои чисто личные переживания, сомнения, раздумья, Феллини в них замыкается и перестает различать, что имеет общезначимый интерес и что такового лишено.

Взять, например, «Город женщин», своего рода сатиру на крайности феминизма. Фильм-сновидение, фильм-мираж, очень затейливый по своему пластическому языку. В этом городе, в огромном доме, идут заседания различных секций некоего феминистического конгресса. Занимательное зрелище, ничего не скажешь. Но скоро от него устаешь. Слишком его много. Феллини не дает себе труда ограничить (не ограничить!) свою фантазию, выверить ее по ритму и темпу, прикинув на возможные условия зрительского восприятия. Он творит не в преодолении этих условий, а словно помимо них. Таких неограниченных кадров и эпизодов было немало и в старом его фильме «Джульетта и духи», еще больше их в «Казанове», «И корабль плывет», «Джинджер и Фреде».

Фанатичные поклонники Феллини — а их много во всех странах — утверждают, что его фильмы нельзя воспринять с первого раза, они обязательно требуют многократного просмотра. Верно, требуют. Да и вообще пора отказаться от мнения, что любой фильм должен быть

<sup>1</sup> Сб. Федерико Феллини, с. 255.

рассчитан лишь на «точасное» понимание. Сокровенный смысл больших, сложных по мысли экранных полотен не дается поспешному восприятию. Но все равно фильм, как и роман, симфония, не может быть монологом, произносимым автором только для себя одного. Ему должно быть важно, как будет его воспринимать зритель-собеседник.

«Джинджер и Фред» сделан в традиционной реалистической манере. Он прост по своему монтажному строю, в развитии сюжета нет никаких перепадов, усложняющих действие. На экран выводятся двое пожилых людей. Фильм пронизан щемящим чувством сожаления, что молодость ушла, а старость вступила в свои права — и никуда от нее не денешься. Фильм личностный, в нем Феллини выразил свои размышления о судьбах человеческих, судьбах людей искусства, которые особо остро переживают свои закатные дни. Добрый, гуманистический фильм. Однако и он, особенно в первой своей половине, рождает ощущение монотонности, «пробуксовки» событий. И оно не исчезает ни при втором, ни при третьем просмотре. Каждая подробность, каждый эпизод тщательно разработаны, художественно отточены. Понимаешь, что все это — большое мастерство. И тем не менее оно подчас тебя совершенно не волнует. И даже рождается кощунственная мысль: может быть, было бы лучше, если бы фильм шел не два часа, а вдвое меньше. Впрочем, тут же начинаешь спорить сам с собою. Не исключено, что Феллини, великий мистификатор, специально заставляет нас поскушать, чтобы выцветить главное, что передано в финальном танце героев. Люди смертны. Каждая человеческая жизнь конечна. Но бесконечно искусство. В любых его формах, если оно настоящее искусство. «Конечно же; — говорит Феллини, — оба моих героя очень любят друг друга и не забыли, что когда-то им было хорошо вместе. И все-таки я бы сказал, что история их любви — это и история любви к кинематографу, а фильм в основном как раз о нем, о кино, которого больше нет».

Феллини скорбит о том, что ушел в прошлое кинематограф его юности. Кинематограф, который не знал соперников в сфере человеческого досуга и был больше чем просто досугом. Он был Тайной, которая раскрывалась на твоих глазах, едва гас свет в кинозале... Король умер. Да здравствует король! Умер старый кинематограф, но живет кинематограф новый, ищущий свои темы и формы, собственный экранный язык. Этому кинематографу истово и искренне служит Федерико Феллини, маг, волшебник и мудрый, теперь уже пожилой человек, которому ничто человеческое не чуждо. Можно принимать или не принимать отдельные его фильмы. Можно по-разному оценивать его личность и творчество. Но бесспорно одно: Федерико Феллини — это крупнейший мастер современной художественной культуры. Вне его она не может быть рассмотрена и понята.

*Е. С. Громов*

## КОММЕНТАРИЙ

Стр. 6

*Грацини, Джованни* (р. 1925)—видный итальянский кинокритик, ведет рубрику, посвященную кино, в миланской газете «Коррьере делла Сера», президент римского Экспериментального киноцентра (Киноинститута), автор многих книг по кино. Интервью опубликовано в 1983 г.

*Флайяно, Эннио* (1910—1972)—известный итальянский писатель-сатирик, журналист и киносценарист, работавший в содружестве с Феллини до середины 60-х годов, соавтор сценариев всех его фильмов этих лет.

Стр. 7

*Пинелли, Туллио* (р. 1908)—итальянский театральный и кинодраматург, соавтор всех сценариев (до «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» включительно) фильмов Феллини. Работал для Феллини почти всегда в «дуэте» с Флайяно.

Стр. 10

*Юнг, Карл Густав* (1875—1961)—швейцарский психолог и философ культуры. Развил учение о коллективном бессознательном, в образах которого, архетипах, видел источник общечеловеческой символики, в том числе мифов и сновидений. Его работы оказали влияние на творчество многих представителей западного искусства.

Стр. 13

*Джолитти, Джованни* (1842—1928)—итальянский политический и государственный деятель; неоднократно занимал пост премьер-министра.

*Галантара, Габриэле* (1865—1937)—итальянский скульптор, иллюстратор книг, художник-карикатурист (в частности, автор карикатур на Муссолини). Последние годы жизни занимался кукольной мультипликацией.

*Криспи, Франческо* (1818—1890), *Раттацци, Урбано* (1845—1911), *Мингетти, Марко* (1818—1887), *Риказоли, Беттино* (1809—1880)—итальянские буржуазные политики, государственные деятели эпохи Объединения Италии. В последующие годы занимали министерские посты и возглавляли правительственные кабинеты. Правительство Криспи—наиболее известного из этих деятелей—оставило по себе недобрую память крайне реакционной политикой, проводимой внутри страны, и колонизаторской политикой в Африке.

Стр. 15

«Тысяча миль»—традиционный автопробег по Италии.

Стр. 20

*Нобиле, Умберто* (1885—1978)—итальянский дирижаблестроитель, генерал, полярный исследователь, руководитель трагически закончившейся экспедиции к Северному полюсу на дирижабле «Италия» в 1928 г.

Стр. 25

*Сальгари, Эмилио* (1863—1911)—итальянский писатель, автор приключенческих романов для юношества, которого называли «итальянским Жюлем Верном».

Стр. 26

*Купер, Гари* (1901—1961)—с начала 30-х годов один из ведущих актеров Голливуда. Снимался главным образом в романтических и мелодраматических ролях.

*Микс, Том* (1880—1940)—американский актер, снялся в четырехстах вестернах.

*Китон, Бестер* (1896—1966)—американский комик, лучшие свои комедии создал в 20-е годы («Наше гостеприимство», «Генерал» и др.). В 1959 г. получил специальную премию «Оскар».

*Ридолини*—так в Италии называли американского комика Симона Ларри (ум. в 1930 г.). По профессии карикатурист, Ларри дебютировал в кино в 1917 году под именем Лоренса Симона, создав чисто клоунский персонаж. Особенно популярен был в 20-е годы.

*Богарт, Хамфри* (1899—1957)—американский актер, снимавшийся главным образом в ролях мужественных, волевых «людей действия». Наиболее известны его фильмы «Бурные двадцатые годы» (в советском прокате—«Судьба солдата в Америке», 1939), «Мальтийский сокол» (1941), «Касабланка» (1943), «Иметь и не иметь» (по роману Э. Хемингуэя, 1944), «Африканская королева» (1951, удостоен премии «Оскар»).

*Братья Маркс*—Леонард («Чико», 1886—1961), Артур («Харпо», 1888—1964), Джулиус («Граучо», 1890—1977)—американские комико-эксцентрики, пользовавшиеся наибольшей известностью в кино в 30-е годы.

Стр. 27

...*Пиноккио, Биби и Бибо, Диккенс, Фортунелло, Джан Бурраска, «Остров сокровищ», По, Арчибальд и Петронилла, Жюль Верн, Сименон...*—Фellini называет вперемешку известных писателей, героев художественных произведений, персонажей итальянских и американских комиксов. *Фортунелло* (букв. «Везунчик») — персонаж комикса: мальчишка в пестрых лохмотьях, с консервной банкой из-под помидоров на голове. *Джан Бурраска*—герой популярной в 30-е годы итальянской детской книжки о шалостях озорного мальчишки. *Арчибальд и Петронилла*—комическая супружеская пара, персонажи американских комиксов 40—50-х годов.

*«Анабасис»* (букв. «Поход») — произведение древнегреческого историка и писателя Ксенофонта (ок. 430—355 или 354 до н. э.).

*Палаццески, Альдо* (настоящая фамилия — Джурлани, 1885—1974) — итальянский писатель, автор многочисленных прозаических и поэтических произведений, отмеченных печатью романтизма и неизменно пронизанных иронией.

Стр. 28

*Дель Буоно, Оресте* (р. 1923) — итальянский писатель, журналист, видный театралный и кинокритик.

*Астер, Фред* — см. о нем комм. к с. 290.

*Харлоу, Джин* (1911—1937) — американская актриса, в начале 30-х гг. — одна из наиболее популярных голливудских кинозвезд (после фильма «Ангелы ада», 1930). Снималась во многих фильмах о гангстерах, позднее проявила комедийный талант, пародируя собственный традиционный образ. В 1965 г. о жизни актрисы был снят фильм «Харлоу!».

...*Москва... Метц, Де Торрес...* — итальянские писатели-юмористы, авторы эстрадных представлений. *Витторио Метц* (1904—1984) был также автором сценариев многих кинокомедий, пробовал силы в кинорежиссуре и на телевидении. В 30-е годы работал в основанном и возглавлявшемся им сатирическом журнале «Марк Аврелий», в котором начинал свою журналистскую деятельность юный Феллини, в 1936 году

460 вместе с *Джованни Москкой* основал другой юмористический журнал — «Бертольдо», за которым последовали «Паскуино», «Орландо», «Трибуна иллюстрата». Юмористические и сатирические журналы явились своеобразной «кузницей кадров», из которой вышли, кроме Феллини, многие мастера — кинодраматурги и режиссеры — итальянской кинокомедии и варьете. Часть написанного Метцем вошла в книгу «Полвека смеха», получившую премию на 39-м Международном фестивале юмора в Бордигере в 1987 году.

Стр. 29

*Наваррини, Нино* (р. 1901) — актер оперетты и эстрады, один из лучших итальянских довоенных комиков. Снимался также в кино (фильм «Жить в мире», 1944).

*Макарио, Эрминьо* (1902—1980) — один из наиболее известных комиков итальянского варьете и эстрады 20—30-х годов. С 1933 г. много снимался в кино.

*Мак-Меррей, Фред* (р. 1907) — один из ведущих актеров Голливуда 30—40-х гг. Из более поздних фильмов следует отметить «Квартиру» режиссера Б. Уайлдера (1960). В начале 60-х годов работал с У. Диснеем.

*Мак-Кри, Джоэл* (р. 1905) — американский актер, исполнитель главным образом ролей «положительных» персонажей.

*Бранкати, Витальяно* (1907—1954) — итальянский писатель-сатирик. Многие его произведения экранизированы, в частности антифашистская повесть «Старик в высоких сапогах» (фильм режиссера Луиджи Дзампы «Трудные годы», 1948). Участвовал в создании сценариев по своим произведениям.

Стр. 31

*Петролини, Этторе* (1886—1936) — знаменитый итальянский театральный комедийный актер и драматург.

*Маркези, Марчелло* (р. 1912) — кинодраматург, автор сценариев множества кинокомедий, текстов спектаклей ревю и варьете, радио- и телевизионных комедийных постановок. До 1940 г. работал в соавторстве с В. Метцем.

*Форд, Джон* (1895—1973) — американский кинорежиссер, один из основоположников жанра вестерна. Наиболее известен «Дилижанс» (1939, в советском прокате «Путешествие будет опасным»). Работал также и в других жанрах. Этапными для американского кино стали его фильм «Гроздь гнева» (по роману Стейнбека, 1940, премия «Оскар») и другие экранизации.

Стр. 32

*Ландольфи, Томмазо* (1908—1979) — итальянский писатель, автор рассказов, эссе, романов (наиболее известен роман «Осенняя повесть», 1948), а также переводчик русской классической литературы.

*Менжу, Адольф* (1890—1963) — американский актер, приобрел широкую популярность после участия в фильме «Парижанка», поставленном Ч. Чаплином (1923).

Стр. 33

*Мазина, Джульетта* (псевд., наст. имя Джулия Анна, р. 1921) — итальянская актриса, жена Ф. Феллини. Ее таланту присуще соединение лиризма и гротеска; снялась во многих фильмах Феллини (см. фильмографию).

*Безоци, Нино* (р. 1901) — итальянский актер, снимался в кино —



главным образом в комедиях — с 1931 г. В послевоенные годы вернулся на театральную сцену.

*Виаризио, Энрико* (р. 1897) — итальянский актер театра, кино и эстрады. Снимался в комедиях и мелодрамах.

*Гонда, Грета* (р. 1917) — итальянская актриса варьете и эстрады. С 1939 г. снималась и в кино.

*Глория, Леда* (р. 1912) — итальянская киноактриса, начала сниматься в годы немого кино, приобрела большую популярность в 30-е — начале 40-х годов. В послевоенные годы снималась в кинокомедиях.

*Гейбл, Кларк* (1901—1960) — американский актер на ампула «героев-любовников», с начала 30-х годов вошел в число голливудских «кинозвезд».

Стр. 34

*Камерини, Марио* (1895—1981) — итальянский кинорежиссер, в 30-е годы ставил лирические комедии с участием популярных молодых актеров (Витторио Де Сика, Ася Норрис, Мария Меркадер и другие). После падения фашизма примкнул к направлению неореализма, затем обратился к жанру исторических и мифологических фильмов. Довоенные комедии Камерини, которого называли «итальянским Клером», выделялись демократизмом и тонкой иронией. Для его фильмов характерен высокий профессионализм, стремление к совершенству формы.

*Де Сета, Витторио* (р. 1923) — итальянский кинорежиссер, с 1953 по 1959 год снимал документальные фильмы, с начала 60-х годов работает в игровом кино. Наиболее известен остросоциальный фильм «Бандиты из Оргозоло» (1961).

Стр. 35

*Амидеи, Серджио* (1904—1981) — итальянский кинодраматург, один из основных соавторов — вместе с Феллини — сценария первого поставленного после падения фашизма фильма, манифеста неореализма «Рим — открытый город» (реж. Р. Росселлини, 1945).

*Морозини, Джузеппе* (1913—1944) — римский священник, участник Сопrotивления, героически погибший в застенке гестапо. Мысль о документальном фильме, посвященном его подвигу, привела к созданию фильма «Рим — открытый город», в котором роль священника играл актер Альдо Фабрици.

*Матараццо, Раффаэле* (1909—1966) — итальянский кинорежиссер, пользовавшийся популярностью в 30-е годы.

*Ригелли, Дженнаро* (1886—1949) — итальянский кинорежиссер, постановщик первого итальянского звукового фильма «Песнь любви» (1930).

*Франколини, Джанни* (1910—1960) — итальянский кинорежиссер, в послевоенные годы примкнувший к неореализму.

*Серао, Матильда* (1856—1927) — итальянская писательница и журналистка, представительница веризма. Впоследствии социальные мотивы в ее творчестве уступили место психологическим проблемам. Романы и рассказы писательницы пользовались широкой популярностью, некоторые из них («Любящие», «Прощай, любовь!», «Бадерина») были переведены в конце прошлого века в России.

*Ди Джакомо, Сальваторе* (1860—1934) — итальянский писатель. В своих стихах и прозе правдиво отражал жизнь бедноты Неаполя. Его драма «Ассунта Спина» в 1915 г. была экранизирована режиссером Густаво Сереной.

*Гуарини, Альфредо* (р. 1901) — итальянский продюсер и режиссер, муж Изы Миранды.

Стр. 36

*Миранда, Иза* (1909—1982) — итальянская киноактриса. Исполнитель-

462 ница главной женской роли в фильме «У стен Малапаги» французского режиссера Рене Клемана (1948, в «дуэте» с Жаном Габеном).

*Патти, Эрколе* (р. 1904)—итальянский журналист, писатель, кинокритик и сценарист.

*Дзаваттини, Чезаре* (р. 1902)—итальянский писатель-сатирик и общественный деятель, выдающийся кинодраматург и теоретик неореализма. По его сценариям создан ряд значительнейших неореалистических фильмов. Работал главным образом в содружестве с режиссером Витторио Де Сика («Похитители велосипедов», 1948; «Умберто Д.», 1951; «Брак по-итальянски», 1964, и др.). Лауреат Международной премии Мира (1955), награжден орденом Дружбы народов (1982).

*Теллини, Пьеро* (1917—1985)—итальянский сценарист и режиссер.

Стр. 37

*Мартелли, Отелло* (р. 1903)—в послевоенные годы один из лучших итальянских кинооператоров, участвовал в создании фильмов Феллини «Маменькины сынки» (1953), «Дорога» (1954) и «Сладкая жизнь» (1959).

Стр. 40

*Колмен, Роналд* (1891—1958)—американский актер, популярный в 30—40-е годы.

*Бири, Уоллес* (1885—1949)—один из самых популярных американских актеров начала эпохи звукового кино.

Стр. 41

*Мацист* (настоящее имя—Бартоломео Пагано, 1878—1947)—итальянский киноактер. Генуэзский грузчик, приглашенный сниматься в роли раба-силача Мациста в фильме «Кабирия» (режиссер Дж. Пастроне, 1913), он снискал огромную популярность у итальянских и зарубежных зрителей. Впоследствии много снимался под этим именем в приключенческих, а также комедийных фильмах.

*Рин-Тин-Тин*—немецкая овчарка, обученная на фронте и привезенная в Голливуд во время первой мировой войны; снималась во многих фильмах с 1916 по 1932 г. (например, в фильме «Ночной крик», 1923).

Стр. 42

*Мурнау, Фридрих Вильгельм* (1889—1931)—немецкий режиссер, один из основоположников направления экспрессионизма в кино.

*Дрейер, Карл Теодор* (1889—1968)—датский кинорежиссер, один из создателей датского художественного кинематографа.

*Хьюстон, Джон* (р. 1906)—американский режиссер, сценарист, актер. В 1941 г. экранизировал роман Д. Хамметта «Мальтийский сокол», положив начало серии «черных» фильмов.

*Лоузи (Лози), Джозеф* (1909—1984)—англо-американский режиссер, известность которому принесли фильмы «Слуга» (1963), «Несчастный случай» (1967), «Посредник» (1971).

*Рози, Франческо* (р. 1922)—один из наиболее видных современных режиссеров Италии. Начиная работать в качестве помрежа у Л. Висконти (фильм «Земля дрожит», 1948) и других режиссеров в годы расцвета неореализма. Как режиссер дебютировал в 1958 г. С самого начала обратился к социальной и политической тематике («Сальваторе Джулиано», 1961). Гражданственная направленность его творчества наиболее ярко проявилась в 70-е годы с развитием политического кино («Люди против», 1970; «Дело Маттеи», 1972; «Христос остановился в Эболи», 1979).

*Лин, Дейвид* (р. 1908)—английский режиссер; его фильмы «Мост через реку Квай» (1957) и «Лоуренс Аравийский» (1962) были удостоены премии «Оскар».

Стр. 44

*Де Филиппо, Пеппино* (настоящие имя и фамилия Джузеппе Пассарелли, 1903—1980)—один из самых видных комедийных актеров итальянского театра и кино. Сниматься начал в 1932 г. В послевоенные годы продолжал совмещать работу на театральной сцене с работой в кино, снимаясь в комедиях часто в «дуэте» с Тото или Альдо Фабрици. Его лучшая роль в кино—в фильме «Огни варьете», поставленном Альберто Латтуадой и Федерико Феллини в 1950 году. В последние годы жизни работал также на телевидении.

*Скарнетта, Эдуардо* (1853—1925)—неаполитанский драматург и театральный деятель, явившийся предшественником Эдуардо Де Филиппо в деле развития неаполитанского театра.

*Тото* (Антонио Де Куртис, 1901—1967)—неаполитанский комедийный актер варьете, эстрады и кино. Выступал в самых популярных эстрадных спектаклях, часто в дуэте с Анной Маньяни. В кино снимался с 1937 г., сыграл во множестве чисто развлекательных, порой пародийных комедий, которые ставили чаще всего режиссеры-ремесленники, эксплуатировавшие самобытный талант и огромную популярность актера.

*Латтуада, Альберто* (р. 1914)—итальянский режиссер; принадлежал к направлению «каллиграфического кино», которое в годы фашизма было формой отказа следовать официальным директивам («Джакомо—идеалист», 1942). В годы неореализма работал в русле этого направления («Бандит», 1946; «Без жалости», 1948). Показал себя также тонким мастером экранизации («Шинель», 1952). В 1950 году поставил вместе с Федерико Феллини и по его сюжету фильм «Огни варьете».

Стр. 48

*Триесте, Леопольдо* (р. 1917)—театральный и кинодраматург, режиссер и комедийный актер. Снялся в двух картинах Феллини: «Белый шейх» (1952), «Маменькины сынки» (1953).

*Майерони, Акилле* (р. 1881)—итальянский актер театра и кино. В фильме Феллини «Маменькины сынки» с блеском воплотил персонаж некогда знаменитого старого актера.

*Мари, Фебо*—итальянский актер немого кино, «герой-любовник» во многих салонных лентах 1900—1910-х годов.

*Мисси, Александр* (Сандро, 1880—1935)—немецкий актер, по национальности албанец. На сцене с 1902 г., прославился ролями в трагедиях Шекспира, драмах Ибсена, Льва Толстого.

Стр. 50

*Братья Ритц, Гарри* (р. 1906), *Эл* (1901—1965), *Джим* (р. 1903)—американские комики. Начали карьеру на эстраде и сцене мюзик-холла, снимались в многочисленных комедиях (наиболее известен их фильм «Три мушкетера», 1939).

*Аббот, Бад* (р. 1895) и *Костелло, Лу* (1908—1959)—дуэт американских комиков, пользовавшийся широкой популярностью в 40—50-х годах.

*Тюрпин, Бен* (1874—1940)—американский комик, ведущий актер студии Мака Сеннетта.

*Ллойд, Гарольд* (1893—1971)—американский актер, создавший комедийную маску молодого человека «из хорошей семьи», в шляпе-канотье и больших роговых очках. Комедии с его участием пользовались широкой популярностью в 20-х—начале 30-х годов. В 1952 г. получил премию «Оскар».

*Уэст, Мей* (1892—1980)—американская актриса, автор сценариев большинства фильмов, в которых она играла, одна из самых ярких голливудских «звезд» 30-х годов.

*Бениньи, Роберто* (р. 1952)—комедийный киноактер, режиссер, снискавший широкую популярность в Италии в начале 80-х годов, создав своеобразный образ-маску, в котором слились черты персонажей итальянского фольклора, комедии масок, героев Чаплина и Тото. Выступает также на эстраде, некоторые свои фильмы ставит сам.

*Стентерелло* (буквально— «жалкий бедняк») — персонаж-маска флорентийского театра, созданный в первой половине прошлого века,— хитрый, но глуповатый городской паренек— слуга или приказчик.

Стр. 55

*Чифаррьелло, Антонио* (1930—1968)— итальянский актер и режиссер. В эпизоде «Брачная контора», снятом Феллини, фильма-репортажа «Любовь в городе» (1953) играл роль молодого журналиста.

*Феррери, Марко* (р. 1928)— итальянский режиссер. Работу в кино начал как документалист. С 1956 г. по 1961 г. работал в Испании. С 1962 г. работает в Италии, создавая фильмы-гротески, посвященные главным образом проблемам семьи и брака, положению женщины. Фильмы последних лет, сохраняя антибуржуазный, социальный и критический характер, часто отличаются элементами эпатажа («Большая жратва», 1973; «Последняя женщина», 1976, и др.). Испытал большое влияние Л. Бунюэля.

Стр. 56

*Кайат, Андре* (р. 1909)— французский режиссер, постановщик многих известных фильмов-детективов и судебных драм.

*Базен, Андре* (1918—1958)— французский критик и теоретик кино.

Стр. 58

*Маккаресе*— плантации винограда на осушенных землях близ Рима.

Стр. 59

*Де Лаурентис, Дино* (р. 1919)— один из крупнейших итальянских продюсеров, снимался как актер. В 1950 г. вместе с Карло Понти создал совместную кинофирму, поставившую ряд значительных фильмов, в том числе «Дорогу» Феллини. С 1959 г. фирма разделилась, и была создана фирма «Дино Де Лаурентис чинематографика», деятельность которой была ориентирована на создание фильмов-боевиков. В настоящее время эта фирма находится в Соединенных Штатах, и Де Лаурентис фактически американский продюсер.

*Мейлер, Норман* (р. 1923)— американский писатель, поэт, критик. Автор антивоенного романа «Нагие и мертвые» (1948).

*Аллен, Вуди* (р. 1935)— американский режиссер, сценарист и популярный комедийный актер, осмеивающий неспособность американской интеллигенции к активному действию. Наиболее известны фильмы «Подставное лицо» (1976), «Манхэттен» (1979).

*Капоте, Трумэн* (р. 1924)— американский писатель, киносценарист. Основная тема творчества— одиночество человека в мире практицизма и наживы.

*Уорхол, Энди* (1929—1986)— американский художник-модернист, представитель «поп-арта». Создавал авторские кинофильмы, фотокомпозиции.

Стр. 61

*Форман, Милош* (р. 1932)— американский режиссер, сценарист, выходец из Чехословакии. Поставил фильмы «Полет над гнездом кукушки» (1975), «Рэгтайм» (1981).

*Полански (Полянский), Роман* (р. 1933)— американский режиссер,

сценарист, по происхождению поляк. Начинал работу в кино в Польше (документальные ленты, игровой фильм «Нож в воде», 1962). С 1964 г. работает во Франции, Англии, США. Известность принесли коммерческие фильмы с элементами мистики, персонажи которых наделены большой психикой («Отвращение», «Бал вампиров», «Ребенок Розмари» и др.).

*Блондел, Джоан* (1909—1979)—американская киноактриса. Снималась главным образом в мюзиклах и комедиях. Пользовалась известностью в 30-е годы.

*Рассел, Джейн* (р. 1921)—американская актриса, снималась с 1943 г. Известность ей принесло участие в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953).

Стр. 63

*Д'Амато, Джузеппе* (Пеппино, р. 1899)—итальянский продюсер и режиссер, в молодости актер театра и кино. Был главой фирмы «Амато-фильм».

Стр. 64

*Арпа*—священник-иезуит, подвизающийся в мире кино, с которым Феллини много лет поддерживал дружеские отношения.

Стр. 66

*Кроуфорд, Бродерик* (р. 1910)—американский актер, снимался у Феллини в главной роли (Аугусто) в фильме «Мошеничество» (1955). В 1950 г. в США был удостоен премии «Оскар» за роль в фильме «Вся королевская рать».

Стр. 67

*Экберг, Анита* (р. 1931)—американская актриса, по национальности шведка. С 1953 г. в Голливуде. В 1956 г. снялась в роли Элен Курагиной в фильме «Война и мир» К. Видора. В 1959 г. сыграла роль «кинозвезды» Сильвии в фильме Феллини «Сладкая жизнь», а в 1961 г.—в его гротесковой новелле «Искушения доктора Антонио» (в фильме «Боккаччо-70»). Снималась также в эпизодических ролях в телефильме Феллини «Клоуны» (1970) и его же фильме «Интервью» (1987).

Стр. 68

*Снапорац*—герой фильма Феллини «Город женщин», которого воплотил Марчелло Мастоияни.

*Пазолини, Пьер Паоло* (1922—1975)—итальянский писатель, поэт, журналист, ученый-филолог, а также кинорежиссер, сценарист и кинокритик. Творчество и деятельность Пазолини занимали значительное место в общественной, культурной и художественной жизни Италии 50—70-х годов. Поставил остросоциальные фильмы «Нищий» (1961) и «Мама Рома» (1962), в которых показал жизнь римского дна, в 1964 г.—«Евангелие от Матфея», экранизировал ряд классических произведений. В нескольких фильмах снимался как актер.

*Якопетти, Гуальтьеро* (р. 1919)—итальянский режиссер и журналист. Начинал в документальном кино. Скандальную известность принесли ему фальсифицированные, якобы монтажно-документальные полнометражные фильмы «Собачий мир» (1962) и «Прощай, Африка» (1966), пронизанные жестокостью и расизмом.

Стр. 69

«*Оссерваторе Романо*» («Римский обозреватель») — ежедневная газета, выходящая в Риме, официальный орган Ватикана.

466 Стр. 70

*Борхес, Хорхе Луис* (р. 1899)—аргентинский писатель и поэт, мировую славу которому принесли главным образом его философские рассказы.

*Нострадамус, Мишель Нотрдам* (1503—1566)—французский врач и астролог, лейб-медик Карла IX.

Стр. 75

*Магритт, Рене* (1898—1967)—бельгийский художник-сюрреалист.

Стр. 76

*Чендлер, Реймонд* (1888—1959)—американский писатель, автор известных детективных романов, многие из которых экранизированы. Участвовал в создании сценариев по своим книгам.

*Тернер, Лана* (р. 1920)—американская актриса. Снимается с 1937 г. Наиболее известны фильмы: «Они не забудут» (1937), «Приключения Марко Поло» (1938), «Доктор Джекиль и мистер Хайд» (1941), «Почтальон звонит дважды» (1945) и др.

Стр. 79

*Ронди, Брунелло* (р. 1924)—итальянский кинорежиссер, сценарист, кинокритик католического направления. Известность ему принесло сотрудничество с Феллини в работе над сценариями фильмов «Дорога», «Сладкая жизнь», «8½», «Джульетта и духи».

*Мило, Сандра* (наст. имя Алессандра Марини, р. 1935)—итальянская актриса, снимается с 1956 г. Широкую известность ей принесло участие в двух фильмах Феллини—«8½» в роли Карлы, любовницы героя, режиссера Гуидо Ансельми, и «Джульетта и духи», в котором Мило сыграла роль Сузи, соседки Джульетты,—символа сексуальности современного западного общества. За эти фильмы Мило была отмечена премией «Серебряные ленты» как лучшая исполнительница второстепенной роли года.

*Эме, Анук* (р. 1932)—французская актриса. Первая значительная роль в фильме А. Кайата «Веронские любовники» (1949). Затем много снималась во Франции и Англии. В 50—60-е годы известность ей принесло участие в фильмах «Багряный занавес», «Мужчина и женщина» и др. Полностью талант актрисы раскрылся в двух фильмах Феллини: в «Сладкой жизни» Эме сыграла холодную и циничную римскую аристократку, а в «8½»—жену героя фильма Луизу—умную, скептическую современную женщину. Своеобразие творческой индивидуальности этой актрисы состоит в сочетании романтической страстности и интеллектуальности.

«Сердце» (в русском переводе «Дневник школьника») — нравоучительная и сентиментальная повесть для подростков, написанная в 1886 году писателем Эдмондо Де Амичисом и пользовавшаяся долгие годы большой популярностью как в Италии, так и в других странах.

Стр. 82

*Буццати, Дино* (1906—1972)—видный итальянский писатель и журналист, нередко выступал как кинокритик. Его антивоенный и философский роман в жанре «политической фантастики» «Пустыня Тартари» в 1976 г. экранизировал режиссер В. Дзурлини.

Стр. 86

«П-2» — так называлась римская масонская ложа, подрывная политическая деятельность которой была разоблачена в начале 80-х годов.

Стр. 89

*Полидор* (Фердинанд Гийом) — французский комедийный актер, клоун, начавший сниматься в кино в Италии в 1910 году (фильм «Тонтолини», в котором создал персонаж-маску, носивший это имя). Позже «Тонтолини» (букв.: «Глупышкин») трансформировался в другой клоунский персонаж — «Полидор», также имевший длительный успех у зрителей. В многочисленных фильмах с участием артиста наиболее значительны роли в фильмах Феллини «Ночи Кабирии» (Гипнотизер) и «Сладкая жизнь» (Старый клоун).

Стр. 92

*Герарди, Пьеро* (р. 1909) — один из лучших итальянских художников кино и художников по костюмам. По образованию архитектор. Работу в кино начал в 1947 г. Один из постоянных сотрудников Феллини в конце 50-х — начале 60-х гг. Созданные им декорации и костюмы немало содействовали проникновению в сложный внутренний мир режиссера.

*Донатти, Данило* — итальянский художник кино и художник по костюмам, снижавший известность с середины 60-х годов (в фильмах Пазолини, Дзеффирелли и других крупных режиссеров). Содружество с Феллини началось с фильма «Сатирикон» (1969) — Донатти выполнил декорации и костюмы по эскизам, созданным самим Феллини.

*Дзаптони, Бернардино* — итальянский кинодраматург и критик, участвовавший (начиная с 1968 г.) вместе с Феллини в создании сценариев нескольких его фильмов («Три шага в бреду», «Сатирикон», «Клоуны», «Рим», «Казанова»).

*Гуэрра, Тонино* (р. 1920) — известный итальянский писатель, поэт и кинодраматург. Так же, как Феллини, родился в Римини, его ровесник. Творческое содружество с Феллини началось в 1974 году с написанной вместе повести «Амаркорд», переработанной затем в сценарий фильма. Принимал участие также в создании сценариев фильмов «И корабль плывет», «Джинджер и Фред».

Стр. 93

*Рота, Нино* (1911 — 1979) — итальянский композитор, много работавший для кино. Написал музыку ко всем фильмам Феллини, от «Белого шейха» до «Репетиции оркестра». Мировую популярность Роте принесла музыка к «Дороге» (в частности, «Песнь трубы»), «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» и к фильмам американского режиссера Ф. Копполы «Крестный отец» и «Крестный отец-II», Ф. Дзеффирелли «Ромео и Джульетта».

Стр. 96

*Берсальеры* — итальянские горные стрелки.

Стр. 98

*Бауш, Пина* — известная итальянская танцовщица и хореограф.

Стр. 100

*Сазерленд, Дональд* (р. 1935) — американский киноактер. В Италии снимался у режиссера Б. Бертолуччи в фильме «Двадцатый век» (1976) в роли фашиста Аттилы. Исполнитель заглавной роли в фильме Феллини «Казанова» (1976).

*Мэттью, Уолтер* (р. 1920) — американский характерный актер. Известность ему принесли фильмы «Лицо в толпе» (1957), «Хелло, Долли» (1969), «Цветок кактуса» (1969) и др.

*Кроуфорд, Джоан* (1908 — 1977) — американская актриса, одна из голливудских «звезд» 30-х годов.

*Уайлдер, Билли* (р. 1906) — американский режиссер, сценарист, про-

468 дюсер. Родился в Австрии, в 1929—1933 гг. работал на немецких студиях, с 1934 г.—в Голливуде. Среди наиболее известных фильмов — триллер «Двойная страховка» (1944), психологическая драма «Потерянный уик-энд» (1945), комедия «Некоторые любят погорячее» (в советском прокате — «В джазе только девушки», (1959), «Квартира» и др. Один из лучших его фильмов — «Сансет бульвар» (1950, премия «Оскар»).

Стр. 102

*Мельес, Жорж* (1861—1938) — французский режиссер, один из родоначальников кинематографа. Снимал кинофеерии на темы сказок, фантастические ленты, инсценированные исторические хроники и репортажи.

Стр. 105

*Хофман (Хоффман) Дастин* (р. 1937) — американский актер. Наиболее известны фильмы: «Полуночный ковбой» (1969), «Краммер против Крамера» (1979, премия «Оскар»), «Тутси» (1982, премия «Оскар»).

Стр. 106

«*Гомон*» — одна из старейших и крупнейших французских кинофирм. *РАИ* — «Радиоаудиоциони Италияне» — государственная компания радио и телевидения.

*Кристалльди, Франко* (р. 1924) — итальянский продюсер, глава фирмы «ВИДЕС».

Стр. 107

*Чинечитта* — буквально «Киногород» — комплекс студий, построенный в 1937 году в Риме.

Стр. 110

*Лидо* — один из островов и набережная в Венеции — место проведения Венецианских кинофестивалей.

*Крузетт* — набережная в Канне.

Г. Д. Богемский

Стр. 152

*Савонарола, Джироламо* (1452—1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции; выступал против тирании Медичи, обличал папство, призывал церковь к аскетизму, осуждал гуманистическую культуру.

Стр. 155

«*Бен-Гур*» — название фильма (1959) американского режиссера Уильяма Уайлера (1902—1981), псевдоисторическая картина, поставленная с необычайной роскошью.

Стр. 191

*Чедерна, Камилла* — известная итальянская журналистка, составительница сборника «„8 1/2“ Федерико Феллини» (1962), фрагменты из которого здесь помещены.

Стр. 200

«*Бен-Гур*» (1926) — один из первых американских исторических боевиков, снятый Ф. Нибло; «*Фабиола*» (1918), «*Последние дни Помпеи*» (1926) — фильмы итальянских режиссеров Энрико Гуаццони, Кармине Галлоне и Амлето Палерми. Обе картины, посвященные величию Древнего Рима, относятся к поддерживавшемуся и пропагандировавшемуся фашистским режимом Италии жанру.



Стр. 201

«Джорнале Люче» — хроникально-документальные фильмы, выпущенные Институтом Люче в период фашизма. Студия основана в 1925 г.

Стр. 270

*Понентино* — легкий западный ветер.

Стр. 278

*Белли, Джузеппе Джозаккино* (1791—1863) — итальянский поэт, автор около двух тысяч сатирических сонетов («Римские сонеты», 1830—1849) и любовной лирики.

Стр. 279

*Мастроянни Руджеро* — монтажер, брат киноактера Марчелло Мастроянни.

Стр. 280

*Де Кирико, Джорджо* (1888—1978) — итальянский живописец, глава «метафизической школы» в живописи.

Стр. 282

*Синатра, Фрэнк* (р. 1915) — американский актер, певец. Популярность приобрел главным образом как исполнитель эстрадных песен. В кино снимается с 1941 г. В 1964 г. поставил фильм «Только храбрец».

*Хоуп, Боб* (р. 1903) — американский комический киноактер английского происхождения. Снялся во многих картинах. Получил пять «Оскаров» (в 1940, 1944, 1952, 1959, 1965 годах); в 1972 году оставил кино.

Стр. 290

*Астер, Фред* (Фредерик Аустерлиц, 1899—1987) — американский актер и танцовщик. До 1939 г. выступал с Джинджер Роджерс. Хореограф, автор песен, главный исполнитель в музыкальных фильмах: «Цилиндр» (1935), «Ритмы сунга» (1936), «Потанцуем?» (1937), «Беззаботный» (1938) и др. *Роджерс, Джинджер* (Вирджиния Кэтрин Мак-Мат, р. 1908, по другим данным 1911) — американская актриса и танцовщица. До прихода в кино («Юноша из Манхэттена», 1930) выступала на эстраде. Постоянная партнерша Ф. Астера, создавшая вместе с ним оригинальный стиль дуэтного танца. В кино снималась до 1965 года. Герои Феллини взяли сценические имена этого дуэта в подражание знаменитым танцевальным актерам.

Стр. 296

*Дейвис, Бетт* (настоящее имя Рут Элизабет, р. 1908) — американская актриса. В 30-е годы одна из десяти наиболее популярных звезд Голливуда. Наиболее известные ее картины: «Бремя страстей человеческих» (1934), «Старая дева» (1939), «Лисички» (1941), «Все о Еве» (1950), «Игра в карты по-научному» (1972), «Наблюдатель в лесах» (1982) и др.

Стр. 304

*Фельдман, Марти* (1934—1982) — английский актер, известный комик. Снимался в фильмах «Молодой Франкенштейн» (1974), «Последнее безумство» (1976) и др.

470 Стр. 306

*Хейуорт, Рита* (р. 1918, настоящее имя — Маргарита Кармен Кансино) — американская актриса. Начиная как эстрадная танцовщица в Мексике. В 40-е годы одна из популярных звезд Голливуда, создавшая образ идеальной героини в фильмах «Клубничная блондинка», «Кровь и песок» (обе — 1941) и др. Наиболее значительны ее роли в фильме К. Видора «Гильда» (1946) и О. Уэллса «Леди из Шанхая» (1947). В дальнейшем утратила популярность и снималась редко.

*Травольта, Джон* (р. 1954) — американский киноактер и танцовщик. Фильм «Лихорадка субботнего вечера» (1977) сделал его идиолом молодежи.

Стр. 313

*Савалас, Телли* — американский актер. В кино с 60-х годов. Снимается преимущественно в приключенческих фильмах в амплуа злодея. Советским зрителям знаком по роли в фильме «Золото Мак-Кенны» (1968).

*Бейкер, Жозефина* (1906—1975) — французская танцовщица, певица и актриса; по происхождению американка. Звезда «негритянского реву», представленного в Париже в 1925 г. В кино снималась редко и не пользовалась таким успехом, как на сцене: фильмы «Зузу» (1934), «Принцесса Там-Там» (1935).

Стр. 331

*Миннелли, Лайза* (р. 1946) — американская актриса и певица. Международную известность и премию «Оскар» принесло Миннелли исполнение роли в фильме «Кабаре» (1972). Наиболее популярные фильмы с ее участием: «Лакки Леди» (1975), «Нью-Йорк, Нью-Йорк!» (1977), «Это танец» (1984) и др.

Стр. 365

*...костюм воина Эскалибура...* — Вероятно, имеется в виду один из легендарных десяти рыцарей Британии, охранявших волшебный меч Эскалибур до того, как его сумел вынуть из скрывавшей его глыбы будущий король бриттов Артур.

Стр. 374—375

*Музыка, сыгравшая для Джинджер такую же роковую роль, как книга для Франчески у Данте.* — Имеется в виду Франческа да Римини, дочь Гвидо да Полента, синьора Равенны, которая была около 1275 г. выдана замуж за Джанчотто Малатеста, некрасивого и хромого. Когда Джанчотто узнал, что она вступила в любовную связь с его младшим братом, он убил обоих. В «Божественной комедии» Данте Алигьери Паоло и Франческа помещены во второй круг Ада как прелюбоден. По версии Данте, прелюбодейние было ими совершено во время чтения книги о приключениях короля Артура и рыцарей Круглого Стола, точнее, о любви сэра Ланселота Озерного и королевы Гвиневеры.

Стр. 394

*Капитан Баунти, Гордон Флэш, Ночной мститель, Уайт Бувфало, Кинг Конг, Мандрейк* — персонажи американских приключенческих фильмов и комиксов.

Стр. 401

*Ньюмен, Пол* (р. 1925) — американский актер, режиссер, продюсер, играл в психологических драмах («Кошка на раскаленной крыше», 1958), приключенческих фильмах и вестернах («Буч Кэссиди и Санденс Кид»,

1969; «Афера», 1973; «Буффало Билл и индейцы», 1976, и др.). Постановщик фильмов: «Рейчел, Рейчел» (1968), «Влияние гамма-лучей на лунные маргаритки» (1973), «Гарри и сын» (1983).

Стр. 405

*Стоппа, Паоло* (1906)— итальянский актер театра и кино. В кино снимается с 30-х гг., участвовал в фильмах В. Де Сика, Росселлини, Висконти.

*Морелли, Рина* (р. 1908)— итальянская актриса театра и кино, постоянная партнерша П. Стоппы.

Стр. 406

*Скола, Этторе* (р. 1931)— итальянский сценарист и режиссер. В кино работает с 1954 г., преимущественно в жанре «комедии по-итальянски», высмеивает буржуазные нравы. Известность ему принесли картины «Мы так любили друг друга» (1975), «Уродливые, грязные и злые» (1976), «Бал» (1983).

Стр. 409

*Моничелли, Марио* (р. 1915)— итальянский режиссер и сценарист, в кино работает с 1935 г. С 1949—1953 гг. сотрудничал с режиссером Стено, утвердившись как мастер комедийного жанра («Полицейские и воры»). Наиболее известные его фильмы: «Большая война» (1960), «Хотим полковников» (1973), «Народный роман» (1974), «Мелкий, мелкий буржуа» (1977) и др.

«Династия»— американский телесериал 80-х годов.

Стр. 411

*Лидзани, Карло* (р. 1917)— итальянский режиссер, сценарист, историк кино, один из основоположников неореализма, постановщик остросоциальных фильмов: «Опасно, бандиты!» (1951), «Веронский процесс» (1963), «Площадь Сан-Бабила, 20 часов: бессмысленное убийство» (1976), «Фонтанара» (1980).

*Маньи, Луиджи* (р. 1932)— итальянский кинорежиссер, постановщик фильмов «Доброй ночи, дамы и господа» (1976), «Именем Папы короля» (1977).

*Дзеффирелли, Франко* (р. 1923)— итальянский режиссер, художник, постановщик драматических и оперных спектаклей. Известность ему принесли экранизации пьес Шекспира «Укрощение строптивой» (1967), «Ромео и Джульетта» (1968, премия «Оскар»), а также фильмы «Брат Солнце, сестра Луна» (1972), «Чемпион» (1979), «Травиата» (1982) и др.

Стр. 413

*Хепбёрн, Кэтрин* (р. 1909)— американская актриса театра и кино. С первых фильмов («Ранняя слава», 1933, «Элис Адамс», 1935) зарекомендовала себя как одна из наиболее талантливых голливудских актрис. Лучшие ее фильмы: «Женщина года» (1942), «Продавец дождя» (1956), «Лев зимой» (1968), «Окончательное решение Грейс Кугли» (1983) и др.

*Дитрих, Марлен* (наст. имя и фамилия Мария Магдалена фон Лош, р. 1901)— немецкая и американская актриса. Успех к ней пришел после исполнения роли в фильме Д. фон Штернберга «Голубой ангел» (1930). Созданный ею образ «роковой женщины» в дальнейшем часто обыгрывался: «Дьявол—это женщина», «Шанхайский экспресс». В послевоенный период снимается реже, предпочитая драматические роли в картинах крупных мастеров: «Свидетель обвинения» (1957) Б. Уайлдера, «Печать зла» (1958) О. Уэллса и др.

472 Стр. 423

*Манфреди, Нино* (р. 1921)—итальянский актер, режиссер. В кино работает с 1949 года. С середины 50-х годов утверждается как один из наиболее ярких комедийных актеров итальянского кино. Среди лучших работ Манфреди роли в фильмах «Палач» (1963), «Операция „Святой Януарий“» (1966), «Уродливые, грязные и злые» (1976) и др.

Стр. 428

*Фабрици, Франко* (р. 1926)—итальянский актер театра и кино. Снимался в разнохарактерных ролях: «Маменькины сынки», «Мошенничество» Феллини, «Подруги» (1955) М. Антониони, «Дамы и господа» (1966) П. Джерми и др.

*О. Б. Боброва*

## **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

### *Режиссерские работы*

**1950 год. «Огни варьете»** (совместно с Альберто Латтуадой).

Производство «Капитолиум Фильм». Сюжет Федерико Феллини. Сценарий Федерико Феллини, Альберто Латтуады, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Отелло Мартелли. Музыка Феличе Латтуады. Актеры: Пеппино Де Филиппо (Кекко Дальмонте), Карла Дель Поджо (Лилиана), Джульетта Мазина (Мелина Амур), Джон Китцмиллер (Джонни).

**1952 год. «Белый шейх».**

Производство «Р.Д.С.» — «О.Ф.И.» (Луиджи Ровере). Сюжет Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Туллио Пинелли. Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Артуро Галлеа. Музыка Нино Роты. Актеры: Брунелла Бово (Ванда), Леопольдо Триесте (Иван Кавалли), Альберто Сорди (Белый шейх), Джульетта Мазина (Кабирия) и др.

**1953 год. «Маменькины сынки».**

Производство «Р.Е.С. Фильм» (Рим) — «Ситэ Фильм» (Париж). Сюжет Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли. Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли. Операторы Отелло Мартелли, Лючано Тразатти, Карло Карлини. Музыка Нино Роты. Актеры: Франко Интерленги (Моральдо), Альберто Сорди (Альберто), Франко Фабрици (Фаусто), Леопольдо Триесте (Леопольдо), Риккардо Феллини (Риккардо).

**1953 год. «Брачная контора»** (эпизод в фильме «Любовь в городе»; остальные новеллы сняты Микеланджело Антониони, Дино Ризи, Чезаре Дзаваттини и Франческо Мазелли, Альберто Латтуадой, Карло Лидзани).

Производство «Фаро Фильм». Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли. Оператор Джанни Ди Венанцо. Музыка Марио Нашимбене.

**1954 год. «Дорога».**

Продюсеры Карло Понти, Дино Де Лаурентис. Сюжет Федерико Феллини, Туллио Пинелли. Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Отелло Мартелли. Музыка Нино Роты. Актеры: Джульетта Мазина (Джельсомина), Энтони Куинн (Дзампано), Ричард Бейзхарт (Матто) и др.

**1955 год. «Мошеничество».**

Производство «Титанус». Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Отелло Мартелли. Музыка Нино Роты. Актеры: Бродерик Кроуфорд (Аугусто), Ричард Бейзхарт (Карло, по прозвищу Пикассо), Франко Фабрици (Роберто), Джульетта Мазина (Ирис) и др.

474 1957 год. «Ночи Кабирии».

Продюсер Дино Де Лаурентис. Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, при участии Брунелло Ронди. Оператор Альдо Тонти. Музыка Нино Роты. Актеры: Джульетта Мазина (Кабирия), Амедео Надзари, Альдо Сильвани (гипнотизер) и др.

1959 год. «Сладкая жизнь».

Производство Джузеппе Амато для «Риама Фильм» (Рим) — «Пате консорциум синема» (Париж). Сюжет Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, Брунелло Ронди. Оператор Отелло Мартелли. Музыка Нино Роты. Актеры: Марчелло Мastroяни (Марчелло Рубини), Ануэме (Маддалена), Ален Кюни (Штейнер), Ивон Фюрно (Эмма), Анита Экберг (Сильвия) и др.

1962 год. «Искушения доктора Антонио» (новелла в фильме «Боккаччо-70»; другие эпизоды были сняты Лукино Висконти, Витторио Де Сика, Марио Моничелли).

Сюжет Федерико Феллини. Сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли (при участии Гоффридо Паризе). Оператор Отелло Мартелли. Музыка Нино Роты. Актеры: Пеппино Де Филиппо (доктор А. Маццуоло), Анита Экберг (Анита) и др.

1962 год. «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>».

Продюсер Анджело Риццоли. Сюжет, сценарий и диалоги Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, Брунелло Ронди. Оператор Джанни Ди Венанцо. Музыка Нино Роты. Актеры: Марчелло Мastroяни (Гuido Ансельми), Клаудиа Кардинале (Клаудиа), Ануэме (Луиза), Сандра Мило (Карла) и др.

1965 год. «Джульетта и духи».

Производство «Федериц» (продюсер Анджело Риццоли). Сюжет Федерико Феллини, Туллио Пинелли. Сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, Брунелло Ронди. Оператор Джанни Ди Венанцо. Музыка Нино Роты. Актеры: Джульетта Мазина (Джульетта), Марио Пизу (Джорджио), Сандра Мило (Сузи) и др.

1968 год. «Тобби Даммит» (новелла в фильме «Три шага в бреду»; другие эпизоды сняты Луи Маллем, Роже Вадимом).

Производство «Ле Фильм Марсо». Сценарий Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони по рассказу Э. А. По «Не закладывай черту голову». Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Теренс Стэмп (Тоби Даммит), Марина Яру (девочка с мячом) и др.

1969 год. «Сатирикон Феллини».

Производство «Р.Е.А.» (продюсер Альберто Гримальди). Сценарий Федерико Феллини и Бернардино Дзаппони по роману Петрония «Сатирикон». Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Мартин Поттер (Энколпий), Хирам Келлер (Аскитл), Макс Борн (Гитон), Марио Романьоли (Тримальхион), Лючия Бозе (патрицианка) и др.

1970 год. «Клоуны».

Производство «RAI» (Рим) — «O.R.T.F.» (Париж) — «Бавария Фильм» (Мюнхен) — «Компания Леоне Чинематографика» (Рим, продюсеры Элио Скардамалья, Уго Гуэрра). Сценарий Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони. Оператор Дарио Ди Пальма. Музыка Нино Роты. Актеры: итальянские (Билли, Скотти, Фанфулла, Риццо, Пистони и др.) и французские (Алекс, Пер Лорьо, Барю, Лудо, Нино и др.) клоуны.

**1972 год. «Рим».**

Производство «Ультра Фильм» (Рим, продюсер Ламберто Пиппия) — «Лез Артист Ассосье» (Париж). Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони. Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Петер Гонзалес (мальчик), Марн Мейтленд (инженер), с участием Ф. Феллини, А. Сорди, А. Маньяни и др.

**1973 год. «Амаркорд».**

Производство «F.C.» (продюсер Франко Кристальди, Рим) — «P.E.C.F.» (Париж). Сюжет Федерико Феллини. Сценарий Федерико Феллини, Тонино Гуэрры. Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Пупелла Маджо (мать), Армандо Бранча (отец), Бруно Дзанин (Титта), Нандо Орфеи (Патака), Чиччо Инграссиа (дядя), Магали Ноэль (Градиска) и др.

**1976 год. «Казанова Феллини».**

Производство «P.E.A.» (продюсер Альберто Гримальди). Сценарий Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони. Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Дональд Сазерленд (Джакомо Казанова), Сэнди Аллен, Маргарет Клементи, Вим Хиблон, Кармен Скарпитта и др.

**1979 год. «Репетиция оркестра».**

Производство «RAI», «Даимо Чинематографика» (Рим) — «Альбатрос продукция» (Мюнхен). Сюжет Федерико Феллини. Сценарий Федерико Феллини, при участии Брунелло Ронди. Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Нино Роты. Актеры: Балдуин Баас (дирижер), музыканты: Джованни Явароне (трубач), Энди Миллер (гобой), Клара Колозимо (арфа), Элизабет Леби (фортепьяно), Дэвид Моселл (первая скрипка) и др.

**1980 год. «Город женщин».**

Производство «Опера фильм продуционе» (Рим) — «Гомон» (Париж). Сюжет Федерико Феллини и Бернардино Дзаппони. Сценарий Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони (при участии Брунелло Ронди). Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Луиса Бакалова. Актеры: Марчелло Мastroяни (Снапорац), Этторе Манни, Бернис Стегерс, Анна Пруцнал и др.

**1983 год. «И корабль плывет».**

Производство «RAI», «Видес продуционе» (Рим) — «Гомон» (Париж). Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Тонино Гуэрры. Оператор Джузеппе Ротунно. Музыка Джанфранко Пленицио. Актеры: Фредди Джоунс (Орландо), Барбара Джеффорд (Ильдебранда Куаффаро), Виктор Полетти (Аурелиано Фучилетто), Дженет Сузмен (Эдмеа Тетуа) и др.

**1985 год. «Джинджер и Фред».**

Производство «P.E.A.» (Рим, продюсер Альберто Гримальди) — «Ревком» (Париж) — «Стелла Фильм Монако» при участии RAI TV. Сюжет Федерико Феллини, Тонино Гуэрры. Сценарий Федерико Феллини, Тонино Гуэрры, Туллио Пинелли. Операторы Тонино Делли Колли, Эннио Гуарньери. Музыка Никола Пьовани. Актеры: Джульетта Мазина (Джинджер), Марчелло Мastroяни (Фред), Франко Фабрици и др.

**1987 год. «Интервью».**

Производство Ибрагима Муссы для «Алиеша продакшн» в сотрудничестве с RAI, «Чинечитта». Сценарий и режиссура Федерико Феллини. Оператор Тонино Делли Колли. Музыка Никола Пьовани, отрывки из произведений Нино Роты. Актеры: Анита Экберг, Марчелло Мastroян-

476 ни, Серджио Рубини, Паола Лигуори, Лаура Вендел, Антонио Кантара, Надя Оттавиани и др.

*Другие работы*

**1940—1944** годы. Гэги для первых комических фильмов с участием Макарио (режиссер Марио Маттоли): «Пират—это я», «И не говори», «Видишь, как получается?», был соавтором в написании сценариев и ассистентом у режиссеров Марио Боннара в картинах: «Дальше есть место», «Кампо ди фьори», Марио Маттоли: «Последняя карусель» и др.

**1945** год. Ассистент режиссера в фильме Росселлини «Рим—открытый город».

**1946** год. Участвовал в разработке сюжета, сценария, диалогов, постановке фильма Росселлини «Пайза». Соавтор в написании сценария фильма Латтуады «Преступление Джованни Эпископо».

**1947** год. Соавтор Туллио Пинелли в написании сценария для фильма Альберто Латтуады «Без жалости».

**1948** год. Ассистент режиссера, соавтор сценария, актер в киноновелле «Чудо» Р. Росселлини. Ассистент режиссера в картине Пьетро Джерми «Во имя закона».

**1949** год. Ассистент режиссера на картине Альберто Латтуады «Мельница По». Соавтор сценария и ассистент режиссера в картине Роберто Росселлини «Франциск, менестрель божий».

**1950** год. Ассистент режиссера в фильме Пьетро Джерми «Дорога надежды».

**1951** год. Участие в картине Роберто Росселлини «Европа 51». Ассистент режиссера в фильме Пьетро Джерми «Город защищается».

**1952** год. Ассистент режиссера в фильме Пьетро Джерми «Разбойник с Такка дель Лупо».

**1958** год. Соавтор сценария фильма «Фортунелла» Эдуардо Де Филиппо.

**1968** год. «Блокнот режиссера». Телефильм.

*О. Б. Боброва*



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ИНТЕРВЬЮ О КИНО.</b> (Беседа Федерико Феллини с Джованни Грацини.) (Перевод Г. Д. Богемского) .....	6
<b>8<sup>1</sup>/<sub>2</sub></b> (Составление и перевод Г. Д. Богемского)	
8 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> . (Сценарий) .....	114
Федерико Феллини. МОЙ ПРОСТОЙ ФИЛЬМ .....	186
Камилла Чедерна. ПОЛНАЯ ПУТАНИЦА. (Фрагменты из книги) .....	191
<b>РИМ</b> (Составление и перевод О. Б. Бобровой)	
РИМ. (Литературный сценарий) .....	200
Бернардино Дзаппони. РИМ И ФЕЛЛИНИ .....	268
<b>ДЖИНДЖЕР И ФРЕД</b> (Составление и перевод Ф. М. Двин)	
ДЖИНДЖЕР И ФРЕД. (Сценарий) .....	286
КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ «ДЖИНДЖЕР И ФРЕД». (Фрагменты из книги: Федерико Феллини. «Джинджер и Фред») .....	381
<b>Е. С. Громов.</b> Структура волшебства .....	446
<b>Комментарий Г. Д. Богемского, О. Б. Бобровой</b> .....	458
<b>Фильмография</b> (Составитель О. Б. Боброва) .....	473



**Феллини Ф.**

Ф 37 Феллини о Феллини: Пер. с итал. / Послесл. Громова Е. С.; коммент. Бобровой О. Б., Богемского Г. Д.—М.: Радуга, 1988.—478 с., ил.  
ISBN 5-05-002304-1

Федерико Феллини (р. 1920)—один из наиболее известных современных кинорежиссеров и кинодраматургов. В книгу включены обширное интервью с Феллини, сценарии таких его этапных произведений, как «8 1/2», «Рим», «Джинджер и Фред», а также материалы (воспоминания, интервью, фрагменты из книг), рассказывающие о процессе их создания.

Сборник рассчитан на всех, кто интересуется искусством кино.  
В книге использованы материалы из кино- и фотоархивов.

Ф  $\frac{4910020000-351}{030(01)-88}$  93—88

ББК 85 374 (3)

В книге использованы архивные фотографии

Редактор русского текста Ю. Козловский  
Художник В. Харламов  
Художественный редактор А. Алтунин  
Технический редактор И. Дергунова  
Корректор В. Лебедева

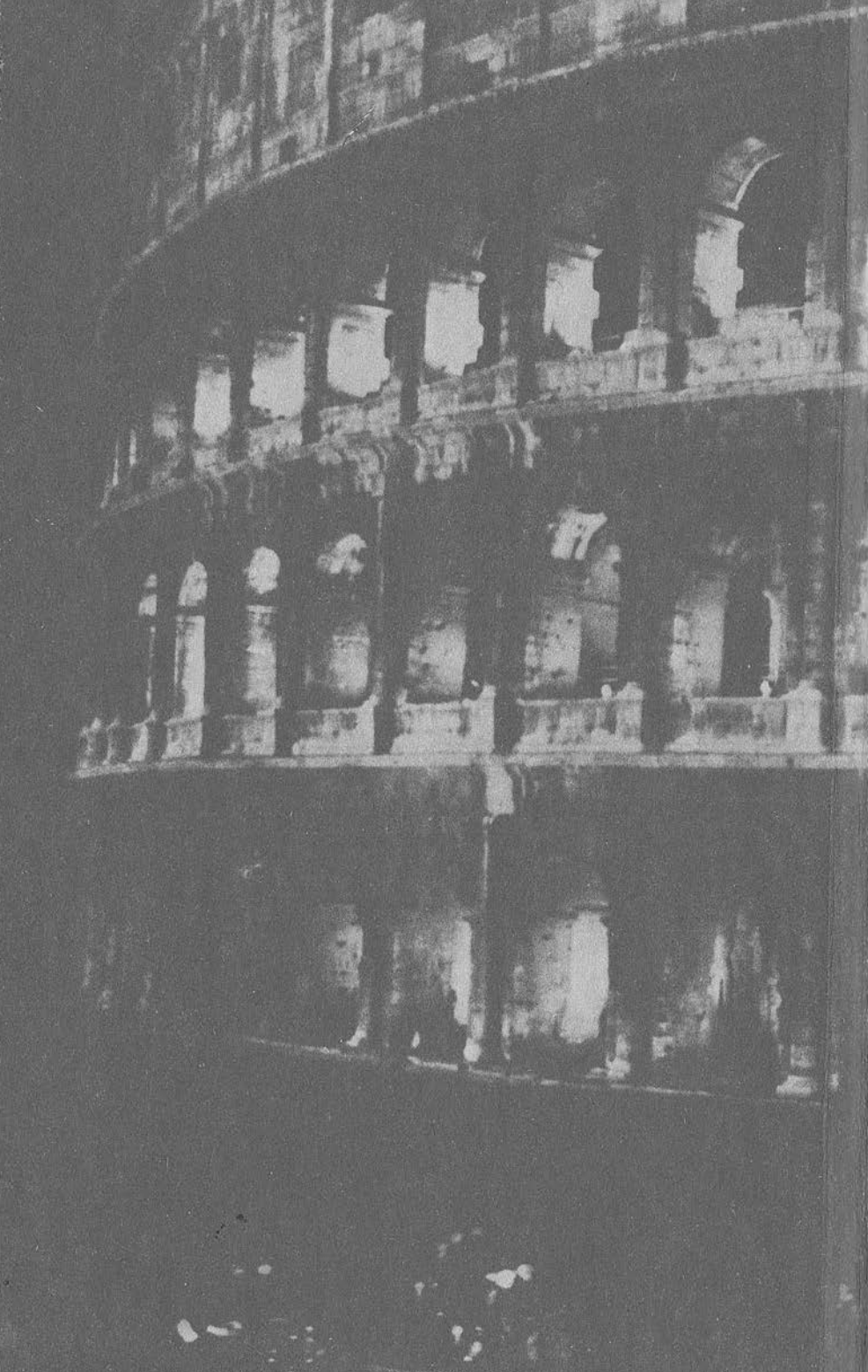
ИБ № 4150

Сдано в набор 11.09.87. Подписано в печать 22.09.88.  
Формат 84x108/32. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.  
Печать офсет. Усл. печ. л. 25,2 + 3,36 печ. л. вклеек.  
Усл. кр.-отт. 29,19. Уч.-изд. л. 38,92. Тираж 50000 экз.  
Заказ № 786. Цена 3 р. 10 к. Изд. № 3883.

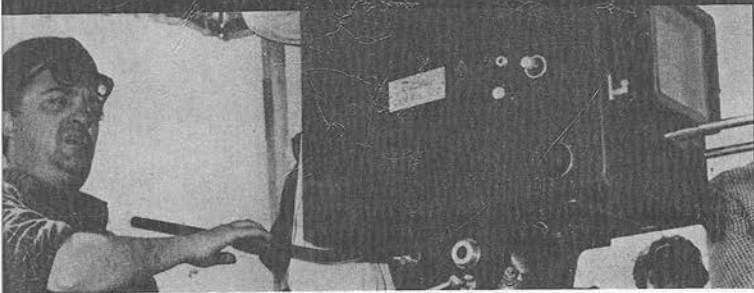
Издательство "Радуга" В/О Совэкспорткнига Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
119859, Москва, ГСП-3, Zubovskiy bulvar, 17.

Отпечатано с готовых пленок ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО "Первая Образцовая типография" им. А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28, на Можайском полиграфкомбинате В/О Совэкспорткнига Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
143200, Можайск, ул. Мира, 93.









# Феллини и Ницше