

ФЕЛИНИ



Костанцо
Костантини



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Ж. Костантини

ФЕЛИНИ



ЖЗЛ



ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1379

(1179)

Костанцю Костантини

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2009

УДК 791.43(450)(092)
ББК 85.373(3)
К 72

Перевод с французского
М. Н. МАЛОРОССИЯНОВОЙ, С. В. СУРКОВОЙ

Научная редакция и примечания
А. Б. МАХОВА

Перевод осуществлен по изданию:
Costantini C. Conversations avec Federico Fellini.
Paris, Editions Denoël, 1995

ISBN 978-5-235-03156-2

© Editions Denoël, 1995
© Малороссиянова М. Н., Суркова С. В.,
перевод, 2009
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2009
© «Палимпсест», 2009

ФЕЛЛИНИ КАК ОН ЕСТЬ

Несколько слов от редактора

Что может быть увлекательнее, чем жизнь большого, яркого художника, рассказанная самим художником, что называется, из первых уст? Именно такая книга перед вами. Она состоит из монологов Федерико Феллини, ироничных и политических, парадоксальных и завиральных, поэтических и циничных, возвышенных и приземленных, но неизменно выдающих человека зоркого, наблюдательного, на удивление здравомыслящего, хотя и скрывающего это за внешней бравадой. Словом, Феллини как он есть.

Это жизнеописание составлялось на протяжении почти всей зрелой творческой жизни выдающегося режиссера. Началось же оно со знакомства Федерико Феллини с журналистом Костанцо Костантини, который в течение более чем двадцати лет брал у режиссера интервью, став в некотором роде его биографом. Деловые отношения постепенно переросли в дружбу, что позволяло Костантини задавать именитому собеседнику самые разнообразные, в том числе и «неудобные» вопросы, а иногда и чисто по-шукшински «срезать» маэстро, склонного по своей природе к неудержимой фантазии, преувеличениям и гротесковым обыгрываниям событий. Собственно, все это мы можем наблюдать и в его фильмах.

Такое построение книги — интервью, расположенные в хронологическом порядке, — вовсе не противоречит изданиям серии «ЖЗЛ», которая никогда и не сводилась к эксплуатации какого-то одного жанра, в чем, надо сказать, залог ее жизненности. Как долголетие человека напрямую зависит от его любознательного отношения к миру — кончился интерес, кончилась жизнь, — так и долголетие серии связано с ее «любознательной» способностью откликаться на запросы времени, а оно сегодня требует экспрессии и лаконизма.

Когда в 1890 году Флорентий Федорович Павленков начинал эту серию, его питала идея народного просвещения, и

биографии выдающихся людей составлялись с учетом самого простодушного читателя. Максим Горький, в 1933-м возобновивший серию, ориентировался на образовательный энтузиазм победившего пролетариата и на его, так сказать, «подростковый уровень», делая упор на занимательность и стараясь заказывать книги для «ЖЗЛ» писателям с ярким беллетристическим пером. Здесь мы можем вспомнить написанную в том же году по его заказу художественно-документальную повесть «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова (тогда, правда, по политическим причинам не вышедшую, зато выпущенную позже не одним изданием). В памятную нам «эпоху развитого социализма», когда осуществилась «идея всеобщего среднего и высшего образования» (что, несомненно, относится к заслуге социализма и что мы можем оценить лишь теперь, сталкиваясь на вокзалах и в переходах с полуодичавшими беспризорниками), книги серии стали приобретать черты научности, тяготея к монографиям, по ним даже защищались диссертации. Ныне же серия «ЖЗЛ», не скованная ни идеологическими установками, ни клановыми предпочтениями, имеет счастливую возможность расширять и жанровое, и тематическое, и авторское многообразие.

Возвращаясь к Федерико Феллини, нелишне заметить, что, возможно, именно такая книга о нем наиболее приближена к объективности (учитывая отрезвляющие вопросы интервьюера). Можно лишь посочувствовать энтузиасту, самостоятельно взявшемуся за его биографию, — в любом случае он рискует быть уличенным в недостоверности. Даже беглое знакомство со статьями и эссе о Феллини обнаруживает множество противоречий. И причина — в самом Феллини. В его склонности к мистификациям, гиперболам, мифологизации собственной жизни и событий вокруг себя. Такова природа его художественного дара. Собственно, каждый большой художник рождается с чувством вечности и творит свой миф, врожденно зная, что ничего долговечнее мифа нет.

Так, Феллини часто рассказывал, как в раннем детстве сбежал из дому, прибывшись к бродячему цирку (а киноведы и бихевиористы выводили из этого целые теории о причинах его кинематографической привязанности к клоунам и циркачам), в то время как мать его утверждала, что ничего похожего не было и в помине. Любил Феллини настаивать и на своем «безмерном невежестве», на «трех прочитанных книгах», далее которых он якобы не продвинулся, тогда как его многочисленные интервью, данные и Костанцо Костан-

тини, и киноведа Джованни Граццини, и феллиниевская книга «Делать фильм» (М.: Искусство, 1984) свидетельствуют о противоположном. С полной уверенностью можно говорить о том, что Феллини был основательно знаком с Платоном и Данте, Достоевским и Львом Толстым, Джеком Лондоном и Кафкой, Стейнбеком и Фолкнером, Д'Аннунцио и Сименоном, Фрейдом и Юнгом... Да и как можно заподозрить даже просто в поверхностном чтении человека, рассуждающего о жилетах, которые носили Гоголь и его персонажи (что встречается в этой книге). Однако Феллини хотелось слыть вольным стихийным художником, самородком, и он ткал свой миф.

Из этого же ряда другой пример, ближе к нам. Летом 1963 года Феллини побывал на Московском международном кинофестивале, где представлял свой фильм «Восемь с половиной», и утверждал, что на просмотре присутствовал Никита Хрущев, который уснул или сделал вид, что уснул, «чтобы не компрометировать себя» (?). Хотя известно, что на просмотре Хрущева не было, а «Восемь с половиной» он смотрел дома, уже после того как фильму присудили первый приз. Возможно, пожилой человек, не искушенный в «экспериментальном» кино, и уснул, но — дома. Зато какой миф! Из самых стойких: власть — и непонятый художник. (К месту сказать, в одном из интервью, данном Граццини, Феллини рассказывал, как, опасаясь запрета Католической церкви на «Ночи Кабирии», возил картину на просмотр к влиятельному кардиналу, кандидату на папский престол, чтобы заручиться поддержкой, и тоже уверял, что важный прелат весь фильм проспал.)

Короче говоря, доподлинно известно лишь то, что Федерико Феллини родился 20 января 1920 года в Италии, в приморском местечке Римини (курортная зона Адриатики).

Отец его, мелкий коммерсант, торговал чаем и кофе и мечтал видеть сына юристом. Однако в Федерико довольно рано проклюнулись авантюрно-художественные наклонности. Так, еще мальчишкой увлекшись рисованием, он предлагал курортникам свои наброски, а позже с приятелем Демосом Бонини открыл лавку «Фебо», где они продавали всем желающим портреты и карикатуры собственного изготовления.

В семнадцать лет, получив католическое образование, Федерико уехал во Флоренцию. Около полугода работал корректором и художником в журнале комиксов. Загоревшись идеей стать знаменитым журналистом, отправился в Рим. Короткое время работал судебным репортером для газеты,

затем сотрудничал с популярным сатирическим журналом «Марк Аврелий» как рисовальщик комиксов и автор коротких юмористических рассказов. Сочинял рекламные тексты, скетчи, пьески для радио. В 1940 году начал работать в кино как сочинитель комических трюков (гэгов) для фильмов с участием знаменитого итальянского комика Эрминьо Мачарио. Памятуя наставления отца, поступил на юридический факультет Римского университета, но занятий не посещал, а статус студента сохранял лишь для того, чтобы избежать призыва в армию Муссолини.

На 1943 год пришлось его судьбоносное знакомство с начинающей актрисой Джульеттой Мазиной (настоящее ее имя Джулия Анна, но Федерико стал звать ее Джульеттой, и имя закрепилось). Само же знакомство, по одной из версий, произошло так. В воскресном радиосериале «Чико и Поллина», написанном Феллини, Джульетта исполняла роль главной героини. Влюбившись в ее голос, Федерико по телефону предложил ей встретиться, чтобы взять у нее фотографию, будто бы для кинопроб. Раблезианец и любитель дам с возрожденческими формами («Федерико любит женщин величественных, пышных, роскошных...») — говорила позже Мазина), он был несколько разочарован, увидев маленькую хрупкую девушку, почти подростка. Но, известно, настоящая любовь форм не выбирает, и через месяц они поженились, поселившись у тетушки Джульетты. Там же происходило и венчание, поскольку Федерико скрывался от призыва и людных мест избегал. В 1944-м у них родился сын, но через две недели умер. Больше детей у них не было.

Забегая вперед скажем, что прожили они вместе ровно пятьдесят лет и умерли почти в одно время. За долгую жизнь случались, разумеется, «роскошные женщины», пытавшиеся оспорить право Джульетты на Феллини. Да и сам он признавал: «Мужчина — не моногамное животное». Но разве это что-нибудь значит? Ровным счетом ничего. Ни об одной женщине он не говорит в своих интервью так много и с такой нежностью, как о Джульетте Мазине. «Джульетта — моя Беатриче», — утверждал он и на склоне лет. Разве только Беатриче? Джульетта была верным и неустанным помощником во всех его делах (устраивала званые обеды, налаживала нужные связи, присутствовала на съемках, выбирала натуру), снисходительным наблюдателем, а порой и участником разных его чудачеств. Словом, такой женой, о которой может лишь мечтать творческий человек.

После освобождения Рима американцами молодой Феллини вместе с друзьями открыл для заработка «Мастерскую

смешных лиц», где американские солдаты заказывали быстрые портреты, карикатуры, шаржи, откровенные фотографии. Как-то в «Мастерскую» зашел режиссер Роберто Росселлини и предложил Федерико совместную работу. Так, в 1945 году Феллини принял участие в создании сценария и постановке фильма Росселлини «Рим — открытый город», который считается манифестом неореализма, а в 1946-м работал как сценарист и ассистент режиссера над фильмом того же Росселлини «Пайза».

Неореализм появился в итальянском кинематографе на исходе Второй мировой войны, когда общее бедствие на время объединило, опростило соотечественников, оттого это направление называют иногда «простонародным». Жизнь, вырвавшись из-под страха войны, оживлялась, в простеньких уличных кафе, как вспоминают, можно было встретить рядом и знаменитостей, и жителей рабочих окраин... Разоренные павильоны киностудии «Чинечитта» вытолкнули «на улицу» камеры, и режиссеры снимали наряду с актерами «обычных людей в обычной жизни», заглядывая часто в бедняцкие трущобы, и фильмы приблизились к кинохронике и социальной документалистике.

Свою знаменитую «Пайзу», один из лучших фильмов о войне, Росселлини снимал на еще горячих, не бутафорских руинах. И может быть, вся «философия войны» заключена им в эпизоде, когда три капеллана ночуют в монастыре, где их спрятали от карателей монахи, совершающие молитву не только о их спасении, но о спасении всех заблудших душ, понимая, наверное, глубже мирян, что просто так войны не начинаются, это всегда поучение...

К 1955 году жизнь станет налаживаться и богатеть, обретенное чувство братства таять, и неореализм как направление сойдет на нет. К тому времени Феллини выработает свою поэтику, показывая жизнь как поиски вечного праздника, как карнавал со знаменитыми феллиниевскими «похмельными рассветами», когда в пустынном пространстве только ветер носит остатки карнавального мусора. И это тоже притча и поучение.

Собственно, с фильма «Пайза» Федерико Феллини и стартовал в большой кинематограф, принесший ему всемирную славу и пять «Оскаров» (не считая множества других наград), а вся его биография свелась к его фильмам. «Создавать фильмы — это мой способ жить», — утверждал он. Об этом «способе жить» Феллини подробно рассказывает в своих интервью.

Любовь Калужная

Некоторые отрывки из этой книги были напечатаны сначала в римской газете «Мессаджеро», которая любезно предоставила их для публикации издательству «Деноэль». Приведенные здесь интервью расположены не по мере того, как их брали у мастера, а в соответствии с хронологической последовательностью создаваемых Феллини фильмов и событий его жизни.

Автор

ВСТУПЛЕНИЕ

С Федерико Феллини я познакомился в пятидесятых. Я брал у него интервью для «Мессаджера», римской ежедневной газеты, главным редактором которой был тогда Винченцо Спацьяно. Этот неаполитанец, слывший чуть ли не кудесником в журналистике, просиживал в своей конторе до рассвета, время от времени спускаясь вниз лишь затем, чтобы выпить чашечку кофе в «Сеттебелло», местном баре, не закрывавшемся до рассвета. Именно в этом уютном заведении, где собиралась ночная тусовка, он повстречал кинорежиссера из Римини, и они тут же прониклись симпатией друг к другу. Сам бывший репортер, Феллини обожал атмосферу, сопутствующую появлению свежего номера газеты. Он охотно поднимался вместе с Спацьяно в помещение редакции. С особым удовольствием останавливался у талера и печатных машин. Вскоре он стал в редакции своим человеком. Что же касается меня, то с самой первой встречи у нас установились доверительные отношения.

Начиная со второй половины пятидесятых я брал интервью у Феллини по меньшей мере дважды в год, как правило, когда он начинал съемку фильма или, наоборот, ее завершал. Мы встречались повсюду: на съемочной площадке, на «Чинечитта», в других местах — его офисах на виа делла Кроче, виа Систина или Итальянском проспекте, в ресторанах, его римских квартирах или во Фреджене, на побережье, где он снял свой первый фильм «Белый шейх». Но виделись мы и помимо работы.

В апреле 1975 года, когда стало известно, что он получил «Оскар» за фильм «Амаркорд», я позвонил ему, чтобы попросить об интервью.

— Что ты хочешь, чтобы я тебе сказал? Поверь, мне нечего сообщить, я не знаю, о чем рассказывать, честно.

— Я прошу тебя, Федерико.

— Это уже четвертый «Оскар», который мне незаслуженно присуждают. Мне надоело говорить об одном и том же.

— Мне нужно всего десять минут твоего времени. Даже пять.

— Ну ладно, приходи завтра к девяти утра на виа Систина. Но повторяю еще раз, мне нечего сказать.

Без нескольких минут девять я был у него в офисе.

— Мне очень жаль, что ты приехал зря, — произнес он, пожимая мне руку и обнимая.

Мы немного помолчали, потом он добавил:

— Но я действительно не знаю, что тебе сказать. — Снова короткая пауза. Потом он лениво растянулся на диване, указав мне на стул рядом с собой.

Он говорил без перерыва до половины второго. И только тогда, спохватившись, что пора обедать, а время, отведенное им для интервью, уже вышло, поднялся и заявил:

— Извини, но мне нужно идти. Мне ужасно не хочется тебя бросать. Мне так хорошо с тобой. Ты один из тех редких людей, с кем приятно побеседовать, обменяться мыслями, с кем хочется общаться.

За все это время я произнес всего одну фразу: «Извини, мне нужно отлучиться на минуту». В ответ, не двигаясь с места, он махнул рукой в сторону, куда мне следовало идти, и как только я вернулся, снова принялся говорить.

Его речь завораживала. Только Хорхе Луис Борхес мог при помощи слов разворачивать столь же необычные, блистательные и захватывающие перспективы. Роберто Росселлини, единственный кинорежиссер, которого Феллини считал мастером, тоже был выдающимся говоруном. Правда, создатель фильмов «Рим — открытый город» и «Пайза», где Феллини выступил одновременно одним из сценаристов и ассистентом режиссера, увлекательно рассказывал не только о собственных похождениях и злоключениях, но и о чужих, тогда как его «ученик» говорил исключительно о себе, своей личной жизни и о собственном чудесном воображаемом мире, абсолютным властителем которого он был.

«Он обманывает даже тогда, когда говорит правду», — говорили о Феллини. Сам же он представлял дело так: «Многие считают меня обманщиком, но они сами подчас выдают придуманное за действительность. Самые неправдоподобные истории о себе я слышал именно от посторонних людей. Я мог бы их, конечно, опровергнуть, но поскольку всем известно, что я лгун, мне все равно никто бы не поверил». Он возводил свою склонность к выдумке в культ, в том смысле, который вкладывал в это понятие Оскар Уайльд,

считая эту склонность свидетельством незаурядного таланта и способности к художественному творчеству.

По мнению одного писателя, Федерико Феллини был самым итальянским из кинорежиссеров, иными словами, он был воплощением Италии. Он олицетворял все наши противоречия, будучи одновременно открытым и замкнутым, экстравертом и интровертом, экспансивным и сдержанным. Неоднозначным, ускользающим, неуловимым. Чем больше его узнавали, тем меньше знали. Чем больше встречались с ним, тем меньше его понимали. Чем больше приближались к нему, тем в действительности дальше от него становились.

Суждения о нем всякий раз были иными, словно многочисленные грани у призмы. Едва ваше представление о нем приобретало определенность, как все в очередной раз приходило в движение и покрывалось туманом; и снова нужно было все начинать с нуля. В своем роде это напоминало известный миф о Сизифе.

Своим мягким и проникновенным голосом, который порой становился слабым и тонким, как у затворника, погруженного в молитвы, когда нужно было избавиться от нежеланного собеседника, манерами исповедника и психоаналитика, кающегося грешника, психотерапевта, пациента он заманивал собеседника в сети своих колдовских речей, которые использовал, чтобы обольщать и приводить в замешательство женщин и мужчин, друзей и врагов, продюсеров и финансистов, то есть вел себя так, будто стремился запутать свои следы.

Он всегда направлял разговор, даже когда казался рассеянным и отсутствующим, расстроенным и больным, раздраженным и чем-то озабоченным или погруженным в свои фантазии. Он вел собеседника, куда хотел, в самых непредсказуемых направлениях, втягивал в немислимые сферы, неожиданно заставляя вдруг отклоняться от предложенной им самим темы. Но это происходило лишь на периферии его «я», и никто никогда не смог бы оказаться в центре его вселенной, в святой святых его лабиринта.

Новый Тезей, он не нуждался в том, чтобы Ариадна направляла его путь своей нитью. Он сам всегда тянул за эту нить, спрятанную, наверное, где-то в рукаве, причем управлялся с нею с поразительной ловкостью, как заправский фокусник.

В феврале 1981 года он пригласил меня на ужин к себе на виа Маргутта, улицу, где в Риме селились художники. После еды он углубился в воспоминания о послевоенных ге-

роических временах, поведав среди прочего о тайном бегстве Роберто Росселлини в Америку на свидание с Ингрид Бергман и о том, как отреагировала на это Анна Маньяни.

Шел 1948 год. Незадолго до этого Роберто Росселлини получил от Ингрид Бергман ставшее впоследствии знаменитым письмо: «Дорогой мсье Росселлини, я видела Ваши фильмы “Рим — открытый город” и “Пайза” и нахожусь с тех пор под огромным впечатлением. Если Вам требуется шведская актриса, очень хорошо говорящая по-английски, к тому же еще не забывшая немецкий, немного знающая французский и умеющая говорить по-итальянски лишь “ti amo”, я готова приехать в Италию, чтобы работать с Вами». И Росселлини решил сам пересечь океан и встретиться с ней в Соединенных Штатах.

Роберто Росселлини и Анна Маньяни жили тогда в «Эксельсиоре», самом элегантном отеле на виа Венето. Причем актрисе разрешалось держать в апартаментах, которые они занимали, трех своих собак. Рано утром Росселлини тихонько поднялся, прокрался на цыпочках в ванную комнату, незлышно оделся и двинулся к входной двери.

«Робе, ты куда?» — спросила Маньяни, внезапно проснувшись, когда он был уже на пороге.

«Хочу выйти с собаками, пусть немного побегают в саду виллы Боргезе», — ответил он, сочтя такой предлог вполне правдоподобным.

«Так рано? Еще только светает».

«У меня немного нервы шалят. Думаю, уже не засну».

«Хорошо, но погуляй с ними только на вилле Боргезе».

Ему пришлось тащить с собой собак, но, едва спустившись в холл, он тут же передоверил их портье, вызвал такси и устремился в аэропорт Фьюмичино, чтобы первым же самолетом вылететь в Америку.

Анна Маньяни буквально поставила с ног на голову весь отель. Она даже набросилась на своих собак, упрекая их в том, что они не подали никакого знака, который позволил бы ей догадаться о выходке Росселлини, и яростно ругая их последними словами. «Глупые твари! — кричала она. — Мерзкие подлюги! Подлые предатели!»

Пока Феллини рассказывал, Джульетта Мазина время от времени качала головой. Наконец она не выдержала:

— Ты очень хорошо все рассказал, но кое о чем все же забыл упомянуть.

— Что я забыл упомянуть, Джульетта?

— Ты забыл о самом главном.

— О чем?

— Что Роберто, если называть вещи своими именами, повел себя в этой истории далеко не как джентльмен.

— Какое это имеет значение, Джульетта?

— Имеет, причем очень большое!

— Нет, Джульетта.

— Ты должен был сказать...

— Что я должен был сказать?

— Что Роберто повел себя как настоящий негодяй.

— Джульетта, я просто рассказал эту историю.

— Раз ты не упомянул о том, что Роберто повел себя как негодяй, значит, ты одобряешь его поведение.

— Я ничего не одобряю, Джульетта.

— Раз ты не сказал, что он поступил как негодяй, это означает, что ты его соучастник.

— Но что я такого сделал, Джульетта?

— Почему ты не говоришь, что он повел себя как негодяй?

— Прошу тебя, Джульетта!

— Я прекрасно понимаю, почему ты не сказал этого.

— Почему я этого не сказал?

— Потому что ты бы сам так поступил.

— Мы с Джульеттой составляем идеальную пару, символ итальянской супружеской четы, — произнес Федерико Феллини, нежно погладив жену и поднимаясь, чтобы проводить меня до дверей.

18 января 1990 года я интервьюировал его по случаю семидесятилетия. Поскольку он не совсем хорошо себя чувствовал, я пришел к нему домой. Несмотря на где-то подхваченный азиатский грипп, он был в прекрасном настроении и, как обычно, постоянно иронизировал, не забывая высмеивать и себя. Подчеркнуто шутливым тоном он отвечал на все вопросы, даже самые серьезные, касающиеся уходящего времени, старости, смерти, Бога, веры в загробную жизнь.

Среди прочего я спросил, не ощущает ли он того, что привыкли именовать «притуплением чувств», но он ответил уклончиво, не став на этот раз утверждать, что о наступлении усталости узнаёт лишь тогда, когда во время десятого за день коитуса чувствует некоторую слабость. Меня всегда поражало, что такой умный, выдающийся во всех отношениях человек при слове «секс» испытывает почти эйфорию, выказывая при этом чрезмерную возбудимость, присущую разве что подросткам и вообще юнцам. Но в тот раз он показался мне более отрешенным, более холодным, более ироничным.

Когда я спросил, собирается ли он творить до девяноста лет и даже позже, как Тициан, Пикассо, Джорджо де Кирико, Шагал, Кокошка, он отшутился. Хотя тело и было теперь немощным, кажется, дух его оставался необычайно бодрым. Этот «семидесятилетний человек-легенда», как окрестили его по такому случаю зарубежные газеты, ничуть не казался озабоченным так называемыми «возрастными проблемами», такими, как старение, упадок физических сил, снижение умственных способностей, творческое бессилие, смерть и вообще «трагедия конца».

Начиная с 1990 года мои отношения с Феллини стали гораздо более близкими, чем прежде. Я стал его постоянным сопровождающим лицом, то официальным, то неофициальным, можно сказать, его «личным очеркистом». Он был единственным человеком на свете, по отношению к кому я терял свой критический настрой, столь необходимый в журналистском деле.

В конце октября 1990 года я сопровождал его в Токио, куда он отправился получать Императорскую премию, своего рода Нобелевскую для Дальнего Востока. «Я предпочел бы получить двадцать миллионов в “Канове”, чем сто пятьдесят в Токио», — заявил он перед отъездом, подтвердив свое нежелание покидать Рим. На самом деле «Канова» — знаменитое кафе на пьядца дель Пополо, куда он имел обыкновение навещать. После своего путешествия в Тулум, в Мексику, предпринятого за несколько лет до этого в связи с так и не осуществленным намерением снять фильм по произведениям Карлоса Кастанеды, предстоящий перелет был наиболее длинным из когда-либо им проделанных, и все же Феллини преодолел испытание без особых затруднений.

«Это была настоящая одиссея», — заявил он по приезде в Токио назойливо-предупредительным фотоаппаратам и телеоператорам, которые толпились вокруг него и Джульетты Мазини. А после непродолжительного отдыха он продемонстрировал свою обычную блестящую форму. «Я сожалею, что не смог подготовить во время перелета небольшую речь — путешествие было слишком коротким», — заявил он в салоне отеля «Окура», одного из наиболее роскошных в Токио, начав таким образом пресс-конференцию, которая предшествовала церемонии вручения Императорской премии.

Потом он занимал аудиторию различными байками, изложив в очередной раз, среди прочих, свою излюбленную теорию, согласно которой художники всегда должны иметь рядом с собой кого-то, кто будет одновременно льстить и

распекать, понукать и заставлять творить, как это было когда-то в Италии эпохи Возрождения. «Императорская премия, — сказал он, — возрождает славную традицию Католической церкви, подразумевающую, что художник — это вечный подросток, которого при помощи похвал и угроз можно заставить создать воистину бессмертные творения».

Отвечая на вопросы журналистов, он признался, что не знает современного японского кино, кроме фильмов своего друга Акиры Куросавы, и упомянул эпизод из фильма «Расёмон», где великий японский режиссер вышел за пределы видимой реальности, чтобы постичь другую, более глубокую и нематериальную, создав зрелище одновременно авантюрное и сакральное, объединившее фантазию и мистику.

Следующим днем Федерико Феллини и Джульетта Мазина на встрече с публикой, набившейся в главный зал кинотеатра «Миюкиза», чтобы присутствовать на просмотре «Голоса Луны», неожиданно развлекли собравшихся, профессионально изобразив супружескую перепалку.

— Джульетта для меня — идеальная исполнительница, моя муза, ее присутствие во время работы действует на меня магическим образом, — провозгласил режиссер.

— Он все врет, ноги моей не бывает на съемочной площадке, если я не снимаюсь в фильме, — возразила актриса, — поскольку мое появление там отнюдь не приветствуется.

— Джульетта — моя Беатриче! — воскликнул режиссер, послав жене улыбку, исполненную нежности.

— По правде говоря, — сообщила актриса, — мы давно разделили обязанности: Федерико безраздельно царит на съемочной площадке, я — в доме. Но он постоянно заставляет меня расплачиваться за мое царственное положение в домашних стенах. Моя внешность мне никогда не нравилась. Я лилипутка, у меня круглое лицо и непослушные волосы. Во время подготовки к съемкам «Дороги» я надеялась, что Федерико снимет меня так, что у меня будет лицо Греты Гарбо или Кэтрин Хепбёрн, а в результате на экране мое лицо выглядит еще более круглым, а волосы еще более непослушными, к тому же я кажусь даже меньше, чем я есть. Он сделал из меня настоящего панка.

— Я сделал тебя более соблазнительной, чем Джейн Харлоу и Мэрилин Монро, — возразил он.

— Как вы знаете, Федерико любит женщин величественных, пышных, роскошных, и поскольку я как раз мелкая и худая, то попыталась незаметно затесаться в компанию этих монументальных женщин, прикрывшись одеждами Джель-

сомины, Кабирии, Джульетты с ее духами, Джинджер и наслаждаясь таким образом своей мезтью ему.

Публика взорвалась неистовыми аплодисментами, а Феллини сменил тему, воспользовавшись случаем воздать должное Куросаве. Он рассказал, что накануне еще раз посмотрел «Сны» и вновь был ошеломлен эпизодом, где Ван Гог, воплощенный Мартином Скорсезе, входит в одну из своих картин. «Это незабываемая сцена. Кто знает, возможно, и я в свою очередь тоже сделаю выбор в пользу более современной техники. Рано или поздно мне придется это сделать, хотя бы для того, чтобы избавиться от президента “Сони” Акио Мориты, который, едва я появился в Токио, преследует меня день и ночь, а когда я еще был в Риме, забрасывал меня письмами и телеграммами».

Перед отъездом в Киото Федерико Феллини и Джульетта Мазина были приглашены Куросавой в «Тен Маса», ресторан, расположенный в квартале Канда, где император Хирохито имел обыкновение ужинать. Позже Феллини рассказывал: «Хирохито, этот бог на земле, загадочный, непостижимый, всегда ест в “Тен Маса”, потому что обожает горячую, с хрустящей корочкой рыбу, а в императорском дворце кухня находится далеко от столовой, и из-за этого рыбу ему постоянно подают холодной. Даже у богов всегда есть своя ахиллесова пята. В своем аду Данте отправил бы Хирохито в круг чревоугодников».

Летом 1992 года мне выпала возможность провести несколько дней с Феллини, Джульеттой и еще одной выдающейся личностью, Бальтазаром Клоссовски, графом де Рола, более известным под именем Балтус*, одним из наиболее великих среди ныне живущих художников. Уже само место, где проходила эта встреча, было особенным: Россиньер в Швейцарских Альпах, в кантоне Во, где художник, его жена и их дочь (Сецуко и Харуми, первая также художница, вторая — еще лицеистка) обитали уже более пятнадцати лет. Феллини приехал сюда не только в знак дружбы, но и для того, чтобы Балтус смог написать его портрет. Мы добрались на машине из Женевы до Россиньера 30 июня, в половине седьмого вечера. Балтус, Сецуко и Харуми встречали нас в холле Большого шале, их знаменитого жилища. Там же, скромно примостясь в уголке, нас поджидали операторы «Фьюджи телевижн»

* Балтус (*Balthus*), настоящее имя Бальтазар Клоссовски (1908—1995) — французский художник польского происхождения. В описываемый период был директором французского культурного центра Виллы Медичи. — Здесь и далее примечания А. Б. Махова, кроме специально оговоренных.

во главе с Хирояки Шиканай, магнатом, финансировавшим церемонию вручения Императорской премии.

— Дорогой друг, дорогой мой Федерико, наконец-то вы здесь, мы прождали вас пять часов и уже не надеялись вас дождаться. Это было длинное, бесконечное, нескончаемое ожидание... — обратился Балтус к Феллини, сердечно обнимая его.

— Дорогой Балтус, мне очень жаль, что мы опоздали, но между Женевой и Россиньером нам пришлось задержаться в поисках мегафона, который, к сожалению, мы так и не нашли, — ответил ему Феллини, так же порывисто обнимая художника.

— Чтобы написать твой портрет, мне просто необходим мегафон и те шляпы, в которых ты находишься на съемочной площадке, — заявил Балтус.

— Да я позабыл их и мегафон тоже, но, как я тебе сказал по телефону, гораздо больше, чем шляпу, которую к тому же не ношу уже более десяти лет, мне хотелось бы иметь волосы. Так что я вполне мог бы надеть на голову хоть мегафон, чтобы прикрыть свою лысину, — ответил Феллини.

— Хорошо, я смастерю какой-нибудь мегафон и надену его тебе на голову. Напишу твой портрет в стиле Босха.

Крепкие, радостные объятия, которыми обменивались с гостями хозяева дома, продолжались и тогда, когда кинооператоры «Фьюджи телевижн» включили софиты. Долматин Фандор, названный так в честь репортера, гонявшегося за Фантомасом, также участвовал в празднике.

Большое шале было построено в 1754 году. Это деревянный шестиугольный дом, с двенадцатью неразборчивыми надписями на фасаде, повествующими о безвестной жизни возводивших его плотников и тех, кто населял его на протяжении ушедших веков, когда он еще был гостиницей, прибежищем тайных любовников и авантюристов.

— Словно в индийском храме, святилище дзен-буддизма. Такое впечатление, будто мы в Бенаресе*, — произнес Феллини.

Внутреннее убранство оказалось еще более необычным. На дверях комнат по-прежнему оставались таблички с номерами, числом более сорока. Старинная мебель, дамасские кресла, вазы, полные цветов — роз, бегоний, пионов, петуний, дельфиниумов, тут же изысканные творения Сецуко. Необычная, волшебная, волнующая атмосфера. Такой ху-

* Бенарес — город на Ганге, штат Утар Прадеш, считающийся священным городом индуизма; центр паломничества.

дожник, как Балтус — человек-шаман, скрытный, непостижимый, — мог жить только в подобном загадочном доме.

На стенах акварель матери Балтуса, подписанная «Баладин», литография Боннара, рисунок и литография Моранди, скульптура Джакометти, рисунок Франсуа Руана, старинного обитателя виллы Медичи. И одна-единственная акварель и несколько рисунков самого Балтуса: Монте Кальвелло, пишущая девочка, Сецуко и Харуми в возрасте двух или трех лет. Все его картины хранятся в музеях. Очень рано осознав величие своей судьбы, находясь под высоким покровительством Райнера Марии Рильке, Боннара, Дерена, Балтус предоставил свои работы в распоряжение крупнейших музеев мира. Рильке писал, предваряя альбом его рисунков, выполненных в десятилетнем возрасте: «Открытие. На свете есть Балтус. Мы можем быть спокойны за мир».

На следующий день, в среду 31 июня, Балтус пригласил Феллини в свою мастерскую, домик, стоящий напротив шале. Поломанные столы, бутылки, дистилляторы, весы, огромное множество кистей, тюбиков с краской, шпателей и тряпок. Лаборатория алхимика. И на мольберте единственная картина: третья версия «Кота в зеркале».

— Картины исчезают, как кожа, которая шелушится, а теперь мне приходится все начинать сначала, — посетовал Балтус, нацеливаясь на режиссера своим полароидом.

— Это правда, что ты просил у моей секретарши мои младенческие фотографии?

— Вечно ты преувеличиваешь. Я попросил несколько твоих снимков в юности. Чтобы написать портрет, мне необходимо изучить объект в его развитии, — безмятежно ответил Балтус.

— А не мог бы ты сбросить мне несколько десятков лет, пририсовав густую пышную шевелюру? — полюбопытствовал Феллини.

— Я уже сказал, что буду писать в стиле Босха, — решительно заключил Балтус.

Первого июня Феллини и Балтус беседовали перед нацеленными на них камерами «Фьюджи телевижн».

— Я не так часто позировал для портретов, — начал Феллини. — Если мне не изменяет память, в первый раз это произошло, когда я еще жил в Римини. Художника звали Капоретто. Да, это было прозвище*. Он его получил за то,

* Капоретто — итальянский городок (ныне в Словении), где 24 октября 1917 года итальянцы потерпели поражение в битве против австро-венгерского войска.

что носил трехцветную бороду, белую с красным и зеленым, как итальянский флаг. Еще я несколько раз позировал Ринальдо Геленгу, художнику немецкого происхождения, которого повстречал в Риме в 1938—1939 годах и который впоследствии изготавливал живописную часть декораций некоторых из моих фильмов. Кроме того, в прошлом году один или два раза я позировал Леониду Эфросу, русскому живописцу, который пишет портреты на эмали.

— Андре Дерен, — сообщил в свою очередь Балтус, — позировал мне раз двадцать. Его мастерская находилась возле мастерской Брака, рядом с рестораном «Каталан», куда заходил Пикассо с Гретой Гарбо, когда она была проездом в Париже. Дерен приходил ко мне пешком. Он мне говорил: «Сделай меня более современным». Почти целый год мне позировали Жоан Миро и его дочь Долорес. Миро обладал нескончаемым терпением, Долорес же была дьяволом во плоти. Помню, однажды я ее даже засунул в мешок с углем. Как-то она спросила у отца: «Почему ты, папа, не пишешь портреты, как Балтус?»

— А я познакомился с Миро в Нью-Йорке, — подхватил Феллини, — совершенно случайно, в ресторане. Он ругался с официантом из-за десерта. Вел себя как совершеннейший ребенок.

— Это и был ребенок, — подтвердил Балтус. — Как-то Пикассо, увидев его очередные детские картины, сказал: «В твоём возрасте, Миро, уже пора остепениться».

— А что тебя больше всего интересует в лице? — поинтересовался Феллини. — Глаза, нос, рот?

— Трудно сказать. Лицо — это нечто единое, совокупность черт. Хотя, может быть, глаза, взгляд. А тебя что больше интересует в лице, когда ты подбираешь актеров для своих фильмов?

— Я бы, пожалуй, тоже сказал: глаза, взгляд. Помню, когда в начале шестидесятых я повстречал в Каннах Пикассо, меня больше всего поразило его лицо. Напряженный, глубокий, пронизывающий — взгляд медиума, который видит вещи, недоступные другим. Я бы не удивился, если бы он оказался циркачом: короткие ноги, мощная грудная клетка, тело прыгуна.

— Я очень любил Пикассо, — произнес Балтус. — Это был выдающийся человек. Он очень интересовался моей живописью и часто приходил в мастерскую, чтобы посмотреть, что я делаю. Во время войны он купил мою картину в одной парижской галерее. Она называется «Дети» и находится сейчас в музее Пикассо, в Париже. О том, что он ку-

пил эту картину, мне рассказал Альберто Джакометти. Когда мы были еще совсем молодыми, Пикассо, Массой и я, Курбе был одним из наших учителей, но в юности Пикассо в равной мере находился и под влиянием Мунка. Из портретов, написанных Пикассо, мне больше всего нравится портрет Ольги Хохловой*. После войны мы с ним даже совершили путешествие, прокатившись до Гольф-Жуана.

— Дерен хотел, чтобы ты изобразил его моложе, — произнес, подумав, Феллини. — Мне бы хотелось другого, — чтобы ты смог найти в моем лице что-нибудь совсем новое, даже для меня самого.

— Мне бы тоже этого хотелось, — признался Балтус, — но твое лицо нелегко написать, хоть я и знаю тебя много лет. Тебе придется долго позировать. Я пишу очень медленно, ужасающе медленно. Только один раз я написал портрет быстро, практически за один присест. Это был портрет Бориса Кочно**. Как истинный русский, он был постоянно пьян. Не было никакой возможности встретить его хотя бы однажды трезвым. Разумеется, он был совершенно не в состоянии позировать, и мне пришлось написать его за один сеанс, если это можно назвать сеансом.

— А ты не мог бы устроить так же и со мной? — воодушевился Феллини.

— Ты не пьешь, не куришь, не ешь, ты полная противоположность Борису Кочно. С ним я познакомился через Пикассо, который обожал самых странных личностей. Меня заинтересовала физиономия этого Бориса, в бодлеровском духе. Лицо заключенного. Лицо сумасшедшего. Он работал тогда секретарем у Дягилева, а после у Кристиана Берара. Он был великолепным либреттистом. Он работал с Леонидом Массином в балете, на который его вдохновила моя картина «Художник и его модель». Портрет, который я с него написал, также понравился Пикассо. Это один из моих лучших портретов. Он мне нравился даже больше, чем портреты Дерена и Миро и его дочери Долорес.

— Жаль, что у меня не лицо заключенного и что я не пью, как Борис Кочно.

— У тебя очень интересное лицо.

— Это у тебя очень интересное лицо, — запротестовал Феллини. — Лицо великого актера, папы, князя, аристократа прошлых времен. Это я должен бы сделать твой портрет.

* Первая жена Пабло Пикассо, танцовщица «Русского балета» Сергея Дягилева. — *Прим. ред.*

** Борис Кочно (1904—1990) — коллекционер, писатель, либреттист; родился в Москве, жил в Париже.

И я это сделаю, ты будешь главным героем одного из моих фильмов.

— Боюсь, уже слишком поздно.

— Но сейчас твое лицо прекраснее, чем в молодости, когда ты отождествлял себя с Хатклиффом, загадочным юношей, не хотевшим взрослеть, необыкновенным персонажем пьесы «Высоты Юрлевана»*, которую ты иллюстрировал.

— Я отождествлял себя не только с Хатклиффом, — уточнил Балтус, — а со всеми героями пьесы. Я всегда отождествлял себя со всеми людьми, которых изображал. Сейчас я собираюсь точно так же отождествлять себя с тобой.

— Не советую, — предупредил Феллини, — вряд ли тебе это понравится.

— И все-таки необходимо стать на время тем, кого ты хочешь изобразить, только тогда можно по-настоящему хорошо это сделать, — убежденно заявил Балтус. — Ведь ты тоже так поступаешь?

— Единственное, что я на данный момент знаю, это то, что я не знаю, что делать.

— Ты должен снять фильм по пьесе Беккета «В ожидании Годо». Мне посоветовал предложить тебе это Жак Ланг. Японцы готовы продюсировать этот фильм и не станут ограничивать тебя в средствах. Я убежден, что это будет еще один шедевр. У тебя дар поднимать все на новый, более высокий уровень, в тебе, как в Бальзаке, полыхает какой-то внутренний огонь.

— Ты меня смущаешь своими комплиментами, но я едва припоминаю эту пьесу Беккета, мне нужно перечитать текст, поразмыслить как следует. Прежде чем я решусь на что-либо, пройдут годы.

— Ну хорошо, тогда можешь сделать фильм «В ожидании Феллини».

— Это мне, пожалуй, удастся сделать гораздо быстрее.

— По телевизору говорили, ты снял новый фильм.

— Какой новый фильм? Это рекламный ролик для «Банко ди Рома». На вырученные деньги я как раз и рассчитываю снять новый фильм.

Первого июля большую часть дня Феллини провел в мастерской Балтуса, прибегая при этом к тысяче уловок, чтобы не позировать. В тот же вечер художник сказал нам: «Если он так и не решится мне позировать, я никогда не смогу написать его портрет. Фотографии дают мне возможность

* «Высоты Юрлевана» (*Hauts de Hurlevent*) — пьеса Робера Оффена, французского сценариста, режиссера и актера.

лишь познакомиться с персонажем, но этого совершенно недостаточно».

Второго июля Феллини и Джульетта Мазина покинули Россиньер, счастливые оттого, что провели несколько дней в такой живой компании и в таком прекрасном месте с целебным климатом. Перед тем как сесть в машину, режиссер еще раз заверил, что он вскоре обязательно приедет, чтобы позировать для портрета, но, несмотря на настойчивые телефонные напоминания Балтуса, еще раз в Россиньер не приехал. Друзья уже больше не виделись.

В марте 1993 года я сопровождал Феллини и Джульетту Мазину в Лос-Анджелес. О том, что Американская киноакадемия присудила ему почетный «Оскар» за вклад в развитие киноискусства, Феллини узнал в день своего семидесяти-трехлетия, 20 января. Он был в полном восторге от такого совпадения. «Было бы непростительно невежливым с моей стороны не явиться на этот раз в Голливуд, чтобы лично получить эту маленькую мифическую статуэтку», — заявил он. И, несмотря на шейный артрит, из-за которого время от времени он испытывал мучительные головокружения, Феллини все-таки решился совершить еще один длительный перелет.

Мы прибыли в римский аэропорт «Леонардо да Винчи» 26 марта в 14 часов. Кроме Джульетты Мазины его сопровождали Марчелло Мастроянни, Ринальдо Геленг с женой, Фьяметта Профили, его секретарь и руководитель пресс-службы Марио Лонгарди (в самолете еще летел Джилло Понтекорво*, приглашенный на церемонию вручения «Оскара» в качестве уполномоченного Венецианского фестиваля). Эту небольшую семейно-артистическую компанию везде, и в аэропорту и в самолете, встречали очень тепло.

Во время перелета Феллини старался не вставать из боязни, что у него закружится голова. Сидя, он что-то постоянно писал, рисовал, шутил, обменивался воспоминаниями с Джульеттой и Мастроянни. «Дорогой Федерико, у меня тоже бывают головокружения, — признался актер. — По утрам, когда я встаю с постели, у меня ощущение, будто я ступаю по зыбучим пескам».

«При моем нынешнем состоянии здоровья мне было не просто решиться на это бесконечное путешествие; у меня

* Джилло Понтекорво — кинорежиссер, автор известного фильма «Капо», брат советского ученого Б. М. Понтекорво.

кружится голова, меня буквально шатает», — произнес вполголоса Феллини в субботу 17 марта в 17.30, ступив на американскую землю, незадолго до того как телеоператоры и репортеры накинулись на него, а толпа встречающих разразилась аплодисментами. «Выход просто а-ля Гроучо Маркс*, но это вовсе не значит, что я собираюсь уйти на покой, — добавил он. И потом произнес: — К тому же я ведь в некотором роде жертва самовнушения: чем больше я думаю о своем шейном артрите, тем хуже себя чувствую, или по крайней мере мне так кажется. Но сейчас я счастлив, что я здесь; я не мог не явиться лично за этой наградой из наград, таким высоким свидетельством признания моего труда, можно сказать, дела всей моей жизни».

На те три дня, что Феллини провел в Лос-Анджелесе, отель «Бeverли Хилтон», где он поселился, стал местом нескончаемого паломничества его поклонников. Все кинодеятели Голливуда хотели его видеть, говорить с ним, поздравить его, пожелать долгой жизни и скорейшего возвращения на съемочную площадку. Но многие из них смогли увидеть его лишь во второй половине дня 29 марта, в «Дороти Чандлер павильон», огромном театре, где проходила церемония вручения «Оскара».

Невозможно забыть появление Феллини, Джульетты Мазини и Мastroяни в «Дороти Чандлер павильон». По обе стороны застеленного красным ковром прохода и на обеих громадных лестницах нельзя было протолкнуться из-за множества репортеров и телеоператоров. «Федерико! Марчелло! Джульетта!» — выкрикивали они, когда те проходили мимо, вынуждая их поворачиваться к объективам и размахивая своими аппаратами, словно боевым оружием.

Это была шумная толпа, заставлявшая беспрестанно вертеть головой, головокружительный хаос, воистину вавилонское столпотворение, происходившее среди автомобилей, грузовиков, прожекторов, вспышек, софитов, неистово гудящей толпы, мужчин в смокингах и женщин в длинных платьях... В то время как в угрожающе-сумрачном небе низко кружили вертолеты, а манифестанты одной из экстремистских религиозных сект, охваченные пуританским гневом, громко выкрикивали, что кино — дело рук дьявола и его необходимо уничтожить. Все это длилось более двадцати минут, до тех пор, пока именитые гости не расположились в партере «Дороти Чандлер павильон». Ни один другой

* Американский комик 30-х годов, наиболее знаменитый из пяти братьев.

режиссер или сценарист, актриса, актер, ни одна звезда, будь то мужчина или женщина, не вызывали такого бурного и исступленного восторга. По какому-то закону бумеранга режиссер испытал на себе натиск, какому подверг Аниту Экберг в «Сладкой жизни», но только здесь этот натиск перерос все границы, оказался фантастичнее любого кинематографического вымысла.

Самой прекрасной, самой волнующей и триумфальной из всей церемонии была минута, когда Феллини со сцены «Дороти Чандлер павильон» сказал Джульетте Мазини, сидевшей в седьмом ряду партера: «Перестань плакать», — и прожекторы выхватили из зала залитое слезами лицо актрисы, лицо Джельсомины, незабываемой героини «Дороги», фильма, за который итальянский режиссер в далеком 1954 году получил своего первого «Оскара».

РИМИНИ: ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО

Костантини: *Римини — какие воспоминания пробуждает в тебе это слово?*

Феллини: Прежде всего я вспоминаю гудок паровоза, который привозил отца домой в семь часов вечера. Я немного жалею, что согласился говорить о своем родном городе. Мне кажется, что об этом совершенно нечего рассказать. Что можно сказать о вещах, которые и так реально существуют? Гораздо лучше я ощущаю себя в воображаемом мире. Настоящий Римини, в котором я провел свои детство и юность, давно перемешался с другим, выдуманым, восстановленным и воспроизведенным заново в фильмах, которые я поставил на студии «Чинечитта», или в старом Витербо, или в Остии. Воспоминания накладываются одно на другое, и я уже не могу их различить.

— *Неужели у тебя нет настоящих воспоминаний о Римини, наиболее дорогих, наиболее отчетливых, наиболее постоянных по сравнению с другими?*

— Лето, палящее солнце, полуобнаженные люди, бегущие к морю под немолчные звуки весело перекликающихся голосов, музыки и металлический голос громкоговорителя, который повторяет имя маленькой девочки, потерявшей родителей. И зима, туман, растворяющий все вокруг. Волнующее ощущение, когда в тумане тебя не видно, и поэтому ты как бы не существуешь.

— *Ты помнишь школу и лицей, где учился?*

— Я не помню названия улиц, но прекрасно помню памятник погибшим, который находился около школы. Мощная, атлетическая фигура мужчины из бронзы, вскидывающая высоко в небо кинжал, и на его плече в несколько неудобной позе расположилась обнаженная женщина — Слава. Когда шел дождь, мы, прячась под зонтиками, останавливались посмотреть на его зад, прекрасный выпуклый зад, стекающая вода заставляла его сверкать, мерцать, он

нам казался живым. Ах да, и еще лестницы в этом сумрачном здании, по которым мы избегали, вопя и рыча, как малазийские тигрята, пока не слышали звук шагов директора, двухметрового малого, сутулого, костлявого, с большой рыжей бородой: нечто среднее между Пожирателем огня и Зевсом, который пытался раздавить нас на ступенях, как тараканов. Моими друзьями в лицее были те же мальчишки, что и в начальной школе, а с некоторыми я дружил еще с детского сада. Самый старинный мой друг сейчас известный специалист по уголовному праву. Его уважают судьи. А между тем в возрасте трех лет он пытался убить меня маленькой деревянной лопаткой...

— *К какому времени относятся твои первые детские воспоминания?*

— К двум или трем годам. Помню монахинь из Сан-Винченцо, куда я ходил в детский сад. Никогда не забуду их огромные чепцы. Еще я хорошо помню Джованни, учителя начальной школы «Театини»*. Он заставлял нас петь фашистский гимн «Юность, юность, весна красоты».

— *Какие предметы тебе нравились больше всего?*

— Еще в начальной школе я начал что-то зарисовывать, читая «Курьер для маленьких» и позже — романы Салгари**. Мне очень нравились рисование и история искусств. Я набрасывал на бумаге эскизы, карикатуры, юмористические рисунки. В 1936-м, когда мне было шестнадцать лет, я сделал серию карикатур на тему «Балилла*** в лагере Веруччо», маленького городка, расположенного в горах, в двадцати километрах от Римини. Эти карикатуры были опубликованы в следующем году в единственном вышедшем номере журнала «Диана»... Вот таким образом я дебютировал как рисовальщик и карикатурист. В том же году вместе с художником Демосом Бонини я открыл около Дуомо «Лавку художника», где мы уже рисовали карикатуры на заказ. Я набрасывал рисунок и подписывался Фе, Демос Бонини его раскрашивал и подписывался Бо. Мы могли бы даже делать оттиск с подписью «Фебо», правда, Бог знает почему, я иногда еще подписывался Феллас.

— *Кто были твои учителя в рисунке и карикатуре?*

— Идеалом карикатуриста для меня был Джузеппе Занини по прозвищу Нино За. Нино За жил в Берлине и рисо-

* Религиозный орден, основанный в 1524 году.

** *Эмилио Салгари* (1862—1911) — итальянский писатель, автор приключенческих романов.

*** *Балилла* — в годы фашизма символ мальчика-героя, итальянского Гавроша.

вал для журнала «Люстиже Блаттер». Он оформлял обложку. Этот журнал продавался и в Римини, и я всегда его покупал в газетном киоске на вокзале. Впоследствии Нино За переехал в Римини, где рисовал карикатуры на террасах «Гранд-отеля». Для меня он был легендарной личностью. На нем всегда были белые брюки, куртка яхтсмена и белые перчатки. Он принимал заказы только по предварительной записи и никогда не показывал, что рисовал. Карикатуру отдавал лишь по получении чека. Это был эдакий интернациональный плейбой в области карикатуры. Но в Римини у меня так и не выпало случая с ним познакомиться лично. Я свел с ним знакомство уже позже, в Риме, и мы стали большими друзьями.

— *Не подумывал ли ты в то время стать художником?*

— Когда я был маленьким, образ художника меня завораживал, и в те годы был момент, когда я на самом деле собирался стать им. Я тогда даже не помышлял о том, чтобы стать сценаристом или кинорежиссером. Уже после того как события приняли совершенно иной оборот, я так и не прекратил рисовать, делать карикатуры, набрасывать на бумаге эскизы в разных жанрах. В 1937 или 1938 году владелец кинотеатра «Фульгор» в Римини, Карло Масса, заказал мне серию карикатур актеров и популярных звезд для привлечения публики; речь шла в основном об американских актерах.

— *К какому возрасту относится твой первый любовный опыт?*

— Мой первый эротический опыт относится к шести или семи годам. У нас тогда работала горничная, которую звали Марчелла. Это была девушка с несколько животной красотой. Как-то раз вся моя семья — отец, мать и брат Рикардо, который был на год меня моложе, — ушла. Поскольку я был простужен, то остался дома. Уходя, мама попросила Марчеллу время от времени мерить мне температуру. Я дремал, когда Марчелла подняла мою рубашку, взяла руками мой член и обхватила его губами. Потом она пошла на кухню, взяла огромный баклажан, засунула его между ляжками и стала делать им движения туда и обратно. С тех пор я никогда не ем баклажаны.

— *А твоя первая влюбленность, в каком возрасте она случилась?*

— В лицее. Но это был роман на расстоянии, платоническое чувство. Как я уже тебе говорил, у меня были те же приятели, что и в начальной школе: Луиджи Бенци (Титта из «Амаркорда» и мой несостоявшийся убийца), Луиджи Дольчи, Марио Монтаньяри. И вот в эти лицейские годы у

меня обнаружилась одиннадцатичасовая дама сердца. Именно в это время открывались жалюзи окна напротив и в нем появлялась очень красивая дама, одетая в домашний халат. Она разговаривала со своим котом, канарейками, сидящими в клетке, и растущими в горшках цветами. Когда она наклонялась, чтобы полить цветы, ее халат немного распахивался на груди. Этого момента мы ожидали с половины девятого утра. Иногда учитель математики, проходивший во время занятий километры между нашими скамейками с заложенными за спину руками, проследив за нашими взглядами, подходил к окну и, приподнявшись на цыпочки, некоторое время тоже наблюдал. Потом, не без сожаления, принимал обычную позу и возобновлял свою бесконечную прогулку.

— *Ну а кто был твоей настоящей «первой любовью»?*

— Бьянкина!

— *Эта Бьянкина — тоже выдумка, как и вымышленная Сильвия у Леопарди?*

— Напротив, это была девушка из плоти и крови, настоящая красавица. Ее звали Бьянкина Сориани. Всю свою любовь к этому неземному существу я вложил в рисунки. Я изобразил ее и себя, шагающих в обнимку в тени деревьев по проспекту, точно жених с невестой, или на краю причала, вглядывающихся в далекий горизонт — в направлении Югославии. Впоследствии Бьянкина пересказала нашу историю в романе, который назвала «Одной жизнью больше» («Una vita in più»).

— *А стихи, посвященные Бьянкине, ты писал?*

— Нет. Я не могу ни похвастать своими любовными виршами, ни краснеть за них, поскольку никогда таких стихов не писал. Я писал всё: песни, небольшие стихотворения, детские считалки, пародии на стихи, куплеты горничных для варьете, но меня никогда не привлекали классические любовные стихи, написанные в духе «Дольче стил нуово»*.

— *Ты помнишь, когда впервые оказался в кино?*

— Первый фильм, который я увидел в Римини, в кино театре «Фульгор», был «Подвиги Геракла: битва в аду»**. Я был еще совсем маленьким, и отец держал меня на коленях. Зал был переполнен до отказа, там было накурено. На

* «Dolce stil nuovo» («Новый сладостный стиль» — *ит.*) — термин, введенный в литературу Данте в поэме «Божественная комедия» (XXIV песнь «Чистилища») для определения нового поэтического направления.

** «Подвиги Геракла: битва в аду» («Maciste en enfer»; 1962) — фильм итальянского режиссера Рикардо Фреды.

меня все это произвело такое впечатление, что позже я несколько раз порывался поставить заново этот фильм. В те времена поход в кино был чуть ли не священнодействием. Это было примерно то же, что пойти в церковь, хотя в церкви и не бывает такой напряженной, прокуренной атмосферы. В церкви живой священник призывал громы и молнии на головы грешников, беспрестанно поминая адский огонь и грозя возмездием, которое может обрушиться еще до наступления ночи. В кино же была Мэй Уэст*, которая в каком-то смысле тоже предупреждала о вот-вот готовой свершиться катастрофе, но здесь это выглядело намного привлекательнее. Впоследствии я постоянно делал попытки заполучить Мэй Уэст в один из своих фильмов, но так и не преуспел в этом, наверное потому, что не смог отснять заново «Подвиги Геракла».

— *А в театр ты ходил?*

— Редко, очень редко. Ходить в театр в Римини означало для меня смотреть что-то не совсем мне понятное, поскольку я не слишком утруждал себя в школе учебой, ведь был хулиганом, сорванцом, неисправимым проказником. Я ровным счетом ничего не делал в классе. И если я все-таки появлялся в театре, то по той лишь причине, что меня загоняли туда учителя. Причем на протяжении всего действия каждые три минуты мне твердили: «Если ты сейчас же не закроешь рот, я тебя отсюда вышвырну». В итоге меня все-таки вышвыривали, по правде говоря, к моей большой радости, поскольку наблюдать за тем, что происходило снаружи, за стенами театра, было гораздо интереснее. Происходящее на сцене действие меня совершенно не привлекало. Если на то пошло, я был очарован чисто внешним, магическим зрелищем, которое дарил театр: самой атмосферой, растущими на сцене садами, поездом, обезглавившим женщину, как в марионеточном представлении, Людовиком XV, говорящим по-итальянски с болонским акцентом, но я не понимал происходящего, меня не увлекало действие на сцене. Театр мне был интересен лишь в той мере, в какой напоминал цирковое представление. И хотя, по сути, я занимаюсь именно театральным действием и театр вообще исключительно соответствует итальянской натуре, хотя я себя чувствую в театре так, как ощущает себя в церкви маленький мальчик, мечтающий стать священником, я туда не ходил и не хожу по сей день. Дело в том, что я прекрасно чувствую себя за кулиса-

* *Мэй Уэст* (West; 1892—1980) — американская киноактриса, певица, писательница, сценаристка.

ми и на сцене и в то же время смертельно скучаю в партере. Гораздо больше я всегда любил оперу.

— *Когда ты впервые слушал оперу?*

— В семь или восемь лет. Правда, случилось так, что мое первое знакомство с оперой едва не закончилось трагедией. Мой отец водил дружбу с полицейским комиссаром по имени Кьянез, внешне походившим на Бена Тюрпена. Этот комиссар разыгрывал из себя крутого парня, у него была репутация человека, который может навести ужас на самых закоренелых преступников. На деле же это был человек с мягким сердцем, страстно любящий музыку, особенно оперу. У него была постоянная ложа в Муниципальном театре, куда имел доступ и мой отец. Как-то отец прихватил с собой и меня. Давали «Рыцарей из Экебю» Дзандоная*. Ложа комиссара располагалась прямо над оркестровой ямой, и оттуда было хорошо видно, что происходило за кулисами: неистово суетившаяся бесконечная череда людей, толстые женщины, полоскавшие горло из огромных цветных стаканов, завывающие певцы. В самом начале действие разворачивалось в устрашающей пещере нибелунгов, в логовище грозного божества, то ли Вулкана, то ли Вотана**... Там была кузница, где ковали оружие, с огромным гонгом. Хор демонов-кузнецов запевал: «Падает молот / падает с ужасным грохотом / о, рыцари из Экебю» («Cali il maglio / tuoni giu / cavaliers d'Ekebu»). В это время раздались сильные удары гонга, и демоны-кузнецы стали испускать жуткие крики. Я в тот вечер был одет как Гамлет, в черной бархатной куртке с белым кружевным воротником вокруг шеи. И тут отец вдруг заметил, что мои кружева испачканы кровью. Из-за ударов гонга у меня лопнула барабанная перепонка, и кровь брызнула на мой кружевной воротник. Меня немедленно отвезли в больницу, и это просто чудо, что я не остался на всю жизнь глухим.

— *Не из-за этого ли ты так и не полюбил музыку и отказывался экранизировать лирические произведения?*

— Не знаю, не уверен. Опера, как я уже тебе говорил, всегда неодолимо влекла меня, особенно «Аида», с которой я ощущал какую-то особую, я бы сказал, интимную связь. В 1938 году мы с моим другом Ринальдо Геленгом были статистами в «Аиде», которую давали в термах Каракаллы. Мы изображали нумидийских воинов, сопровождавших Амонас-

* *Рикардо Дзандонай* (1883—1944) — итальянский композитор.

** *Вотан* — одноглазый герой германской мифологии, бог войны и поэзии.

ро, отца Аиды. Мы зарабатывали по пять лир за вечер. И главной нашей задачей было не допустить, чтобы на наши теннисные туфли падали огромные, мягкие, пахнущие шпинатом комья экскрементов, которыми слоны щедро усеивали сцену. Но особой привязанности к опере или театру я не испытывал. Особенно трудно мне было на протяжении действия сохранять внимание.

— *Это довольно странно для такого человека, как ты, ведь ты наделен редкой наблюдательностью.*

— Больше всего в театральном представлении мне нравится все, что предворяет спектакль: фойе, билетерши, несколько слов, которыми перед началом перекидываешься с друзьями, ложи, звонки, приглушенный свет, затем темнота, тишина, покашливание и, наконец, распахивающийся занавес. Но как только на сцене появляется кто-нибудь, кто начинает двигаться и говорить, меня тут же охватывает желание сбежать. И все же, хоть я и не люблю там находиться, меня привлекает партер, это место, где люди, затаив дыхание, будто под гипнозом, вынуждены молчать, где нельзя прошептать даже слово и приходится сдерживаться, чтобы не чихнуть. Причина кроется в том, что мы подвергались в школе своего рода террору в отношении чтения на греческом трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида, и это отпечаталось в нашем сознании, породив неизбывный условный рефлекс.

— *Но неужели тебя никогда не соблазняло театральное поприще?*

— Мне не столько хотелось стать постановщиком, скорее — ведущим хеппенинга, медиумом на спиритическом сеансе, мне хотелось возглавить труппу комедийных актеров. Даже когда, уже гораздо позже, я начал разъезжать со странствующей театральной труппой, меня привлекал не сам спектакль, а наши перемещения, вокзалы, гостиницы, мимолетные романы с горничными...

— *По окончании учебы в 1938 году, перед тем как перебраться в Рим, ты поехал во Флоренцию. Какие образы Римини ты уносил с собой, покидая этот город?*

— Толстые губы жены начальника вокзала Савиньяно, которая подарила мне первый в моей жизни поцелуй.

— *И все-таки эти толстые губы не были картинкой самого Римини.*

— Я уносил с собой образ замка Малатесты, мрачной и уродливой приземистой тюрьмы. Под самой крышей, в тени бойниц, можно было заметить руки, вцепившиеся в решетку, и услышать голоса заключенных, кричавших: «Нет сига-

ретки?!» Они находились, наверное, метрах в двадцати над землей. Возможно, нам и удалось бы добраться до них, но мы опасались, что они могут схватить нас и попытаться втянуть к себе внутрь. Прямо за тюрьмой, на площади, обычно останавливался бродячий цирк, и когда летом циркачи раскидывали свои шапито, заключенные смотрели спектакли, подбадривая криками акробатов и наездников.

— *Благодаря этим воспоминаниям и возникла идея «Клоунов»?*

— Да. И я совершенно точно передаю эту сцену в начале фильма. О Римини я рассказал не только в «Маменькиных сынках», «Дороге», «Амаркорде» или «Риме», я рассказывал о нем даже в тех фильмах, которые, казалось бы, не имеют ничего общего с моим родным городом, таких как «Сладкая жизнь», «Сатирикон», «Казанова», «И корабль плывет», где фоном, декорацией непременно служило море с синей линией, отделяющей его от неба, откуда мог неожиданно появиться корабль с корсарам, турки или американский крейсер с Джинджер Роджерс и Фредом Астером* на борту, танцующими в тени орудий.

— *Из какой среды в Римини и кем были персонажи, вдохновившие тебя на создание «Маменькиных сынков»?*

— Они списаны с молодых людей, на которых мы с обожанием взирали через окна бара «Озония», где они играли на бильярде в своих огромных пальто из верблюжьей шерсти, ярких шарфах и шляпах с бархатными полями. С ритуальной неторопливостью они затягивались сигаретой, невозмутимо выдыхая дым через нос. Так же неторопливо они натирали кусочком голубого мела кончик бильярдного кия и, приподняв высоко локоть, ложились на край стола. Прицеливались несколько раз в лежащий перед ними шар, и наконец наступал торжественный момент. Хлопающие удары шаров из слоновой кости проникали через окна на улицу, и кто-нибудь из нас обязательно аплодировал счастливцу.

— *А вы никак не могли попасть за эти окна и принять участие в игре?*

— Иногда нам разрешалось присутствовать при какой-нибудь партии и даже подбирать упавший кий. Наиболее почетной была привилегия натирать мелом кончик кия. Этим же молодых людей я иногда встречал, когда, в зако-

* Джинджер Роджерс (1911—1995), Фред Астер (Астайр) (наст. имя Фредерик Аустерлиц; 1899—1987) — американские актеры, особенно прославившиеся работами в комедиях с танцевальными номерами.

лотых булавками галстуках, они стояли полукругом возле какого-нибудь автомобиля неизвестной марки. С важным видом они рассуждали о мощности и скорости машины, пока не появлялся владелец восхитительного агрегата, в больших очках и под руку с женщиной, закутанной в роскошные меха.

— *Иногда говорят, что идея фильма принадлежала Эннио Флайяно**, встречавшему таких молодых людей в кафе в Пескаре.

— Да, он тоже наблюдал людей подобного сорта в Пескаре, и все же идея фильма принадлежит не ему.

— *Дзампано из «Дороги» тоже напоминает тебе кого-нибудь из тех, кого ты знал во времена своего детства в Римини?*

— Он немного напоминает цыган, угольщиков и холостильщиков свиней, которых я видел в Гамбеттоле, деревне, расположенной между Римини и Чезеной, где мы проводили лето. Холостильщик свиней появился на дороге к вечеру. Ножи сверкали в его покрытой пятнами крови двуколке. Говорили, что он обладал всеми женщинами в деревне. Также рассказывали, что от него забеременела одна местная сумасшедшая. Она родила ребенка, которого все считали сыном дьявола.

— *Из каких воспоминаний родилось чудовище, которое является в конце «Сладкой жизни»?*

— Из воспоминаний о Римини. Как-то утром, открыв окна в доме, девочка, которая была с нами, спросила: «Что это за вонь?» Все высунули наружу носы и стали принюхиваться. На улице стоял жуткий запах, какое-то кошмарное гнилостное зловоние, будто вдруг, разом, поднялись камни над тысячами могил. Ночью на пляж вынесло огромный лунообразный труп рыбы, который и распространял зловоние по всей округе. В тот день у нас не было занятий. Учителя, директор и остальные, не исключая нас, отправились на берег посмотреть на чудовище. Там уже было полно полиции, карабинеров, солдат — все суетились вокруг ужасной груды разлагающейся плоти. Директор строго спросил учителя естественных наук: «Профессор Квальяруло, что это, по-вашему, за рыба?» — «Чтоб мне провалиться, если я знаю», — ответил профессор под дружные аплодисменты учеников. Рыбаки, уже начавшие рубить рыбу на части топориками, со знающим видом заявляли, что это какая-то северная порода. А газета «Доменика дель коррьере» поместила фото-

* Эннио Флайяно (Flaiano; 1910—1972) — итальянский писатель, сценарист, соавтор Феллини. — *Прим. ред.*

графию, запечатлевшую это событие на первой странице, рядом с рисунком Акилле Бельтраме.

— *Неужели в то время для тебя так много значил «Гранд-отель»?*

— Для всех нас, маленьких мальчиков в беретах и коротких брюках, «Гранд-отель» в Римини был очарованным замком, олицетворением роскоши, благополучия, сказочного Востока. Мы крутились вокруг него, как белки, стараясь подсмотреть, что происходило внутри, хотя бы одним глазком взглянуть на террасы, где звучала музыка из американских фильмов, таких как «Sonny Boy», «I love you», «Alone», которые мы слушали зимой в «Фульгоре». Летними вечерами «Гранд-отель» в нашем юношеском воображении превращался одновременно в Багдад, Стамбул, Ниневию, Вавилон и Голливуд. На его ухоженных, продуваемых морским ветерком террасах проходили празднества, достойные «Зигфильда»*. Там были женщины с роскошными грудями и полуобнаженными спинами, танцующие с мужчинами в белых смокингах. В общем, «Гранд-отель» был нашей «Тысячей и одной ночью».

— *Почему ты никогда не снимал свои фильмы в Римини, даже «Амаркорд»?*

— Воспоминание — это уже искажение реальности, неточное видение того, что происходило на самом деле. Изобразить отдельные эпизоды, персонажей, встречи, события, чувства, отобранные памятью, означает выразить нечто, способное вызвать эмоции и чувства лишь с помощью звука, света, красок и атмосферы, которые могут быть созданы лишь в волшебной, алхимической творческой лаборатории, каковой является для режиссера киностудия. Мне все это удастся создать в Пятом павильоне студии «Чинечитта».

— *Каким ты нашел Римини в 1946 году, когда вернулся туда впервые?*

— Он был разрушен до основания, «гисса ди масerie ргите»**, как говорили мои друзья из «Марка Аврелия». Лунный кратер. Бесконечные развалины. Это был самый разбомбленный город в Италии после Кассино. Поле руин, и ничего больше. И над всем этим ужасающим опустошением, в голубом прозрачном воздухе — родной диалект, вечный ритм и голос, выкликающий такие близкие имена, которые я никогда не слышал в Риме: Дуильо, Северино...

* Легендарный нью-йоркский мюзик-холл.

** Здесь игра слов, дословный перевод — «богат развалинами-ископаемыми» (ит.).

— В пятьдесят пять ты приезжал в Римини, когда умер твой отец. Какие воспоминания у тебя были о нем тогда и сейчас?

— Я его вижу таким же, каким он был, когда я был маленьким. Какие еще воспоминания могут быть о родителях? Кто может сказать, что как никто знает своих отца и мать? Лишь на его похоронах, как мне кажется, я смог увидеть отца, каким он был на самом деле. Среди безутешных друзей были две или три соблазнительные, нежные, чувственные женщины, которые явно сохранили чудесные воспоминания о папе. Они плакали, и их носовые платки были испачканы тушью для ресниц и помадой. Именно эта картина заставила меня понять, что отец мог быть для меня настоящим большим другом.

— У тебя действительно было намерение создать фильм по эпизоду, связанному с похоронами отца?

— Да, хотя этот эпизод я вспоминаю неохотно. Мне позвонила моя сестра Маддалена, чтобы сказать, что отец плохо себя чувствует. В те годы я не совсем отдавал себе отчет в том, что делаю, и вместо того чтобы поехать в Римини с Джульеттой, отправился туда с другой женщиной. Я поселил ее в небольшой гостинице и поспешил к отцу. Поскольку в его состоянии в тот момент не было ничего особенно опасного, я зашел в ресторан перехватить чего-нибудь. Внезапно туда вошел возчик, сказавший мне: «Синьор Феллини, синьор Феллини, идите скорее домой, вашему отцу совсем плохо». Он проводил меня до дома, но, когда я пришел, отец уже умер. Я был подавлен. Необходимо было утешить мать, организовать похороны, в общем, заниматься всем. Получилось так, что я забыл о женщине, которую оставил в гостинице. Когда мы наконец с ней увиделись, она не хотела со мной говорить, была в ярости, и я был вынужден прибегнуть ко всевозможным уловкам, чтобы ее успокоить. Позже, когда этот неприятный, болезненный эпизод отошел в прошлое, я хотел рассказать об этом в фильме. Я даже наметил себе актрису на роль этой женщины — Софи Лорен. Продюсером должен был стать Дино Де Лаурентис. Я слетал в Лос-Анджелес, чтобы переговорить с Грегори Пеком, который, по моему замыслу, должен был исполнять главную мужскую роль в фильме. У нас уже было и название: «Путешествие с Анитой». Но Джульетта написала мне письмо, в котором объяснила причины, по которым я не должен снимать этот фильм. И я отказался от него, никогда более не возвращаясь к этой мысли.

— *Какие воспоминания связывают тебя с матерью, умершей в 1984 году?*

— Это были родители, предназначенные именно для меня. Как раз то, что мне требовалось.

Может быть, я и разочаровал их, не став адвокатом или инженером, как им этого хотелось, но они никогда не мешали мне, и я мог спокойно выбирать дело по душе, не ссорясь с ними и не оправдываясь. Среди всех неприятностей, которые я доставлял своей матери, наиболее болезненным, наиболее всего уязвившим и ранившим ее был скандал, разразившийся после появления «Сладкой жизни». Моя мать была очень набожной женщиной, и тот факт, что ее сын снял фильм, который осудила Церковь, заставил ее глубоко страдать. Архиепископ, который был стар уже тогда, когда я ходил в школу, нашел самые суровые слова для фильма и его автора, сына синьоры Иды Барбиани.

— *Что ты сделал тогда, чтобы ее успокоить?*

— Поскольку она буквально заболела с горя, я явился в Римини, чтобы поговорить с архиепископом. Как и раньше, он жил в своем прекрасном дворце XVII века, где, выходя около полудня из школы, мы порой видели его прогуливающимся по крытой галерее второго этажа в сопровождении двух юных служителей. Мы тут же принимались вопить, как разбойники: «Благословение! Благословение!» Он наверху медленно чертил в воздухе крестное знамение, а мы, стоя внизу, с преувеличенной аффектацией испрашивали его еще и еще.

«Не задерживайтесь надолго, — предупредил меня секретарь, когда я изложил причину, по которой хочу видеть архиепископа. — Ему почти девяносто лет и он абсолютно глух». Я вынужден был повысить голос, говоря о деликатных, интимных вещах, и это меня очень раздражало, но я сделал над собой усилие и стал кричать, словно находился на митинге посреди городской площади. Молодой секретарь с крепким телосложением горца склонился к маленькому трясущемуся старцу, чтобы услышать ответ, и, немного смущаясь, сообщил мне, что архиепископ сказал: «Очень хорошо, очень хорошо». От себя он добавил, что ему самому фильм очень понравился и что один из его кузенов, моряк по профессии, бывал в Швеции, на родине Аниты Экберг.

— *Чувствуешь ли ты, что после смерти родителей связь с Римини прервалась?*

— У меня просто стало меньше поводов приезжать туда. Там осталась только моя сестра Маддалена. Она очень ми-

лая. Я помню ее рождение. Я держал ее на руках с бьющимся сердцем: боялся, вдруг она выскользнет. Сейчас это крупная сильная женщина. Как-то, когда мы прогуливались вместе ночью по Риму, она сказала, показывая на мою тень на земле: «Федерико, можно подумать, что это папа».

— *Каким ты находишь Римини сегодня?*

— Отели, бары, закусовые, ночные клубы, дискотеки — огромные... как космические корабли, тысячи людей, берущие летом город штурмом... По сравнению с Римини Лас-Вегас — тихий, спокойный городишко. И этот бесконечный поток сверкающих машин, которые по вечерам высвечивают своими фарами своего рода Млечный Путь.

— *Разве не осталось ничего от Римини твоей юности?*

— Площади, памятники, улицы, арка Августа, мост Тиберия, «Гранд-отель». В ярком свете солнца или пелене тумана «Гранд-отель» неизменно стоит на месте, олицетворение экзотики, роскоши, красивых женщин. В нем есть что-то колдовское, мифическое, он всегда вне времени.

— *Ты все-таки скучаешь по Римини?*

— Долгое время Римини был для меня чем-то непонятным, тревожным и неопределенным. И если я порой возвращался туда с неохотой, то лишь по причине своего фантазматического мышления. Город для меня запечатлелся раз и навсегда в определенной эстетической форме, и столкновение с реальностью меня мучило. Воображаемый Римини стал для меня материалом для работы. Римини настоящий — это было совсем другое дело. Я всегда отдавал себе отчет, что символическая картинка рискует застыть, заизвестковаться, иссушиться, но именно поэтому и старался сохранить ее в движении, превратить во что-то живое. Было бы глупо разрушать символы под предлогом того, что они — плод реакционного восприятия жизни. Кино — это сфера, полная жизненной силы, поскольку в кино эти символы представлены живыми благодаря тем приемам, которыми располагает режиссер.

— *Но теперь ты охотно приезжаешь в Римини?*

— В течение нескольких последних лет моя тоска по Римини становится все более сильной. Это как приятная болезнь. Безотчетно я все чаще думаю о Римини, о Римини моего детства и юности, о Римини моих первых любовных переживаний. Меня все больше захватывает мечта в духе *матенькиного сынка*: приехать и провести несколько дней в «Гранд-отеле», пожить в номере, где останавливаются принцы крови.

— *Что означает для тебя быть романьольцем?*

— Само слово «Романья»* вызывает ощущение чего-то теплого, защищающего, чувственного, наводит на мысль о ласковой, доброй, питающей, но в то же время незнакомой матери. Я произношу его с чувством вины, но на самом деле я не знаю этой страны. Я отдаю себе в этом отчет всякий раз, когда покидаю Романью. Мы, режиссеры, ничего не сказали об Италии, ничего или почти ничего. Наша страна до сих пор является для нас незнакомой землей.

1990

* Романья (*Romagna*) — историческая область, составляющая ныне вместе с Эмилией единое административное образование.

ЮНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Несмотря на все то, что Феллини рассказал о себе, и то, что написали о нем другие, детство и юность кинорежиссера остаются до сих пор почти неисследованными. Это касается его деятельности как рисовальщика, карикатуриста, создателя юмористических картинок и даже, если хотите, художника. Но все же мало-помалу обнаруживаются свидетельства того, что в детстве он был настоящим вундеркиндом и что у него была, если можно так выразиться, очень «художественная юность». Собранные за последнее время документы позволяют восстановить то, что, перефразируя название книги Джеймса Джойса «Портрет художника в юности», можно назвать «Портретом Феллини в его рисунках, карикатурах, юмористических сюжетах и картинах».

Мало кто знает, что помимо Демоса Бонини и Нино За для Феллини еще одним образцом для подражания, вернее, одним из тех, с кем он совместно рисовал карикатуры, был Итало Роберти, скрипач, игравший летом в «Гранд-отеле» и курзале Римини, а также в кинотеатре «Фульгор» с маленьким оркестриком. Этот оркестрик до появления звукового кино выделял самые значительные и особенно волнующие места в фильмах, которые тогда демонстрировались.

Итало Роберти, как, впрочем, и Феллини, научился рисованию и карикатуре, глядя на рисунки Нино За, выполненные в типичном для Римини стиле, а также на все то, что попадалось им на глаза летом, когда сама жизнь здесь становится спектаклем, театром на открытом воздухе, ярмарочным представлением, с жонглерами и бродячими акробатами.

Карикатура была художественным и культурным отображением недолговечного пляжного сезона. Если, работая с Демосом Бонини, Феллини подписывался просто «Ф», то работая один, он подписывался «Феллас», именем клоуна, или одного из персонажей Сальгари. Он написал портрет оператора «Фульгора» Джованни Лукки, умершего в 1947 году.

Серия карикатур на актеров и актрис, звезд кино, мужчин и женщин, которую Феллини выполнил для кинотеатра «Фульгор», наверняка представляет большой интерес. Недавно были обнаружены около тридцати рисунков, входивших в серию, среди которых — изображения Джорджа Мерфи, Герберта Маршалла, Руби Далмас, довольно известной в то время актрисы (на карикатуре, изображающей Руби Далмас, в нижнем левом углу имеется надпись: «Художнику Феллини. Руби Далмас, то есть посвящение ему от нее, а не наоборот»). Все они подписаны «Феллас».

О другом милом и забавном случае стало известно совсем недавно. Рассказал о нем Алессандро Кампи, старейший цирюльник Римини. Кампи был из тех, кого называют продолжателями дела своего отца. Его родитель стриг клиентов прямо на пляже. Впоследствии ему удалось открыть свою лавочку на виа Каироли. В 1990 году Кампи написал Феллини поздравительное письмо в связи с его семидесятилетием, в котором говорилось: «Помнишь, как я однажды постриг тебя, а ты расплатился со мной карикатурой?» Феллини ответил ему так: «Дорогой синьор Кампи, я получил ваше дружеское сердечное поздравление, спасибо, это давнее воспоминание — не менее от этого для меня дорогое — о Римини прежних времен. Желаю вам успехов в работе и долгих лет счастья». В конце письма указано: «Рим, январь 1920 года», то есть месяц и год его рождения, вместо 1990-го.

Фрейдовская описка? Неосознанное желание вернуться к истокам? Невольное признание в страхе перед неумолимостью старости? Досада на болезни, мучившие режиссера? В 1992 году у него обнаружится аневризма брюшной аорты, которая окажется фатальной.

Во всяком случае, мы увидели карикатуру, которой Феллини расплатился за стрижку с Кампи. Она очень своеобразная, более вычурная, чем другие, поскольку выполнена в технике коллажа. Черты лица парикмахера набросаны уверенной рукой, а краски откровенно контрастны: лицо светло-желтого цвета, глаз белый, красные губы, волосы серые с черным, а ухо фиолетовое в черную полоску. На шее — белый квадрат, а справа внизу наклеены две напечатанные строчки: «Карикатура-коллаж, выполненная Феллини Федерико и Демосом». После подписи стоит дата: XV, что означает 1937 год.

Во времена юности Феллини в Римини было три самых известных заведения: бар «Диана», «Кафе дю коммерс» и бар «Озония». Первый, рядом с которым Феллини и Демос Бонини держали свою «Лавку искусства», обычно посещал-

ся сомнительными личностями, зловещими и опасными с виду. Во втором в основном встречались торговцы скотом, портные, крестьяне, продавцы сельскохозяйственной продукции. Третий облюбовали люди, прозванные *vissuti* (те, кто уже успел пожить), молодые люди, похвалявшиеся большим жизненным опытом и чрезвычайно заботившиеся о производимом впечатлении из желания отличиться от других своими манерами.

Феллини писал в своей книге «Делать фильм» («Fare un film»): «Перед “Кафе дю коммерс” прогуливалась Градиска. Она была одета в черный бархат со стальным отливом, у нее были невероятные накладные ресницы, светлые колечки волос были одно за другим плотно приклеены к ее голове, как *tortellini**, и даже в разгар зимы можно было разглядеть ее легендарные вздымающиеся груди, раздутые, круглые, под почти прозрачной блузкой». Но Феллини нравилось бывать именно в баре «Озония», а вовсе не в «Кафе дю коммерс» или «Диане». И то обстоятельство, что он уже стал известным карикатуристом, несмотря на свои шестнадцать лет, открывало ему двери в это святилище светской молодежи Римини.

Очень интересны обнаруженные недавно фотографии. Феллини всегда уверял, что ни в детстве, ни в юности в Римини никогда не появлялся в плавках, поскольку был тощ, как факир, и очень этого стыдился. «За всю жизнь я никогда не носил плавки ни в Римини, ни во Фреджене, ни в Остии, ни в каком-либо другом месте», — обычно говорил он. Да, только на фотографии, сделанной в 1975 году, он стоит в плавках на пляже Римини вместе с Луиджи Бенци и Марио Монтаньяри. В 1939 году он также снят с Луиджи Бенци, Марио Монтаньяри и Луиджи Дольчи. Это фотография-воспоминание об отъезде и расставании: три его друга отправлялись в Болонью поступать в университет, где все трое станут изучать право, а он уезжал в Рим, чтобы поступить там в своеобразный университет под названием «Марк Аврелий», в одно из наиболее известных в то время юмористических периодических изданий.

* Вид пельменей.

РИМ. «ЧИНЕЧИТТА»*. ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА

Костантини: *Почему ты уехал из Римини во Флоренцию в 1938 году?*

Феллини: Я уже побывал до этого во Флоренции, как и в Риме. Меня знали в редакциях двух периодических изданий Общества Нербини — юмористического журнала «420» и «Аввентурозо» — куда я посылал рассказы и рисунки. После окончания лицея я проработал там шесть или семь месяцев, затем перебрался в Рим.

— *Когда ты оказался в Риме первый раз?*

— В 1933-м или 1934-м, с отцом. Моя мать была римлянкой, и один из ее братьев, Альфредо Барбиани, устроил мне прогулку в машине по городу. «Это Колизей... А это замок Сант-Анджело... Это памятник Гарибальди...» — говорил он, указывая на них из автомобиля. Я чувствовал себя как в школе, подавленный обилием колонн, статуй и величественных развалин. У фонтана Треви, на Пинчио, на пьядца Навона мы фотографировались на память. Это первое путешествие среди красот Рима было омрачено одной неприятностью поистине драматического свойства: я умудрился потеряться в катакомбах Сан-Каллисто. Экскурсоводы кричали на разные голоса: «Маленький мальчик из Римини заблудился в катакомбах!» Этот кошмар длился добрых четверть часа.

— *Каким тебе показался Рим, когда ты увидел его в восемнадцать-девятнадцать лет?*

— Одним из моментов, наиболее поразивших меня, была невероятная грубость, встречающаяся в городе практически повсюду. Невероятная грубость и невероятная вульгарность. Вульгарность стала характерной чертой Рима, но в то же время это — восхитительная вульгарность, свиде-

* «Чинечитта» (буквально — киногород) — комплекс киностудий в Риме, который был построен в 1937 году. — *Прим. ред.*

тельства о которой нам оставили еще авторы-латиняне: Плавт, Марциал, Ювенал. Это вульгарность «Сатирикона» Петрония. В данном понимании вульгарность — это освобождение, победа над страхом перед безвкусицей, над желанием выглядеть как положено. Для того, кто изучает город с целью отобразить его творчески, вульгарность — это украшение, своего рода чары, которыми окутывает себя Рим. Но, возможно потому, что моя мать была римлянкой, Рим сразу показался мне городом родным, приветливым, дружеским.

— *Где ты жил, когда приехал в Рим?*

— На виа Альбалонга, в меблированной комнате, которую снял для меня отец при помощи наших знакомых по Римини.

— *Альдо Фабрици, великий исполнитель одной из ролей в фильме Росселлини «Рим — открытый город», говорил, что ты жил вблизи виа Саннио, а не виа Альбалонга, но еще до этого ты долгое время жил у него, на виа Джерманико, у базилики Святого Петра.*

— Да, да, точно, я жил у Ватикана. Если у меня заводилось немного денег, я возвращался к себе домой в коляске, иногда сидя рядом с извозчиком, чтобы как следует полюбоваться фасадами церквей, мостами и статуями на них или карнизами дворцов. Иногда я просил отвезти меня к базилике Святого Петра, неизменно очаровывавшей меня: она отличалась нематериальной легкостью, не встречавшейся мне ни в одном другом архитектурном строении. В то время я уже мог позволить себе изредка брать извозчика, поскольку мои статьи, интервью, небольшие рассказы и карикатуры печатались в «Пикколо», «Марке Аврелии» и других периодических изданиях.

— *Однако Ринальдо Геленг говорил, что когда вы познакомились в 1938—1939 годах, у тебя порой не хватало денег на порцию котлет.*

— Мы познакомились с Ринальдо Геленгом, когда только приехал в Рим. Мы оба приходили в редакцию «Марка Аврелия», чтобы попытаться пристроить то статейку, то небольшой рисунок или карикатуру.

— *Он рассказывает, как однажды разглядывал блюдо с дымящимися мясными биточками в витрине закусочной на улице Реджина Елена, неподалеку от редакции «Марка Аврелия», когда ты свалился ему как снег на голову, похожий на длинную черную тень, материализовался, как призрак, и хотя ты его до этого ни разу не видел, сразу спросил: «У тебя сколько денег? У меня хватит на один, а у тебя?»*

— На самом деле это было не на улице Реджина Элена, а возле Дома путешественника, и заведение называлось «Канепа».

— *Геленг ответил тебе тогда, что биточки продают по шесть су и у него хватит денег на четыре. Но когда вы вошли, ты заявил, что не можешь найти деньги, вероятнее всего, сказал ты, они остались в другой куртке. «Ах, у тебя есть еще одна куртка?»* — заметил Геленг и заплатил за четыре биточка, получилось каждому по два. Это верно?

— Да, верно. Как у Шарло и Бастера Китона. Но зато после благодаря мне он стал миллиардером*. В работе над моими фильмами принимали участие и он, и два его сына, Антонелло и Джулиано, один — как декоратор-оформитель, второй — художник.

— *Геленг также рассказывал, что, бывало, вы тайком уезжали ночью из гостиницы, не оплатив счет.*

— Когда же это? И где? В тот день, когда мы познакомились, у меня была назначена встреча со Стефано Ванциной, будущим известным режиссером Стено, который работал в то время секретарем редакции «Марка Аврелия», когда там сотрудничали наиболее известные юмористы: Энрико Де Сета, Джованни Моска, Витторио Мец, Марчелло Марчези, Руджеро Маккари. Именно благодаря Ванцине я стал сотрудничать с «Марком Аврелием», сочинять гэги**, придумывать сюжеты и сценарии для актеров Макарио и Альдо Фабрици, писать для РАИ***.

— *Но это было гораздо позже. Геленг вспоминает, как однажды он, ты, сценарист Руджеро Маккари, журналист Луиджи Гарроне и еще один ваш приятель отправились в трактир в центре Рима на виа дель Боскетто, прекрасно зная, что ни у одного из вас нет в кармане ни гроша. Это правда?*

— Мы обычно захаживали в те трактиры, где, как мы интуитивно чувствовали, хозяин не вызовет жандармов после того, как мы поедем. В тот день, на виа дель Боскетто, ни у кого из нас не хватало смелости сказать хозяину, что у нас совсем нет денег. Было уже почти четыре часа, когда я наконец решился передать ему записку: «Нас пять братьев, но на всех нет ни одной лиры». Прочитав ее, хозяин, очень

* Шутка Феллини. Он имеет в виду, что из-за инфляции в Италии в ходу были деньги очень высокого достоинства.

** Комические трюки для кино, театра и цирковых представлений. — *Прим. ред.*

*** Государственная компания «Радиотелевизионное агентство Италии».

похожий на толстого добряка из фильмов о Шарло, спросил нас: «Тогда, может, вы останетесь поужинать?»

— *Еще Геленг рассказывал, что однажды вы убежали ночью из гостиницы «Эсперия» на виа Национале, предварительно спустив из окна на веревке чемоданы.*

— Если честно, я этого не помню. Но, повторяю, благодаря Ванцине, Фабрици и сценаристу Пьеро Теллини я в то время уже начал работать для кино и РАИ.

— *Помнишь, где ты познакомился с Альдо Фабрици?*

— В кинотеатре «Корсо», где давали спектакли на открытом воздухе. В то время я частенько бывал в кинотеатрах, где после фильмов показывали ревю и спектакли варьете, такие как «Вольтурно», «Фениче», «Бранкаччо», правда, заходил лишь за кулисы, чтобы отдать актерам очередные только что сочиненные гэги. Сами спектакли я видел редко. Автором одного из них и был Фабрици. После представления в «Корсо» я подошел, чтобы поздравить его, и мы подружились.

— *Фабрици рассказывал, что по вечерам ты провожал его до дома на виа Саннио, прося по дороге пересказать, что с ним происходило в течение дня, а потом использовал эти истории в своих сценариях.*

— Что же такого я мог использовать в своих сценариях из того, что мне рассказывал Фабрици?

— *Например, он упоминает оскорбительный жест: «Вот тебе!», который Альберто Сорди делает у тебя в «Маменькиных сынках». Он утверждает, что это именно его жест. Он как-то шел на прием по случаю свадьбы, а вдоль дороги стояли рабочие. И он сказал: «...работяги!» Они погнались за ним со своими лопатами, и ему пришлось спасаться, убегая через поля, засаженные помидорами.*

— Альдо Фабрици был для меня фантастическим товарищем во время моей первой встречи с Римом. Я обожал Фабрици, я стал крестным отцом двух его детей, Массимо и Вильмы. Разумеется, я с удовольствием слушал его рассказы, они были такими смешными! Но я действительно не помню, чтобы этот жест я позаимствовал именно у него.

— *Еще он рассказывал, что когда вы работали над «Последним извозчиком», ты хотел, чтобы лошадь в этом фильме говорила. Он тогда спросил тебя: «Что за ерунда, Федери? Ты что, действительно хочешь, чтобы эта лошадь заговорила? Что это тебе в голову взбрело?!»*

— Что в этом такого? Если Калигула сделал лошадь сенатором, почему я не могу сделать так, чтобы она заговорила?

— По словам Фабрици, когда ты стал знаменит, ты забыл о нем и увлекся Марчелло Мастроянни. Он рассказывал, как однажды встретил тебя на виа дель Бабуино и спросил как раз по поводу того жеста: «Что за дела? Ты позаимствовал у меня кое-что для своего фильма и даже не упомянул моего имени!»

— На самом деле я сожалею, что не пригласил его, когда работал над «Сатириконом», но мне хотелось сделать полностью выдуманный фильм, стоящий как бы вне времени, а присутствие Фабрици сразу сделало бы картину слишком реалистичной, слишком настоящей. Фабрици был для меня ценнейшим советчиком. Именно благодаря ему я начал по-настоящему узнавать натуру жителей Рима и его предместий. Помню, в те годы однажды вечером я оказался за ужином в семье мелкого буржуа. Глава семьи был служащим. И вот после еды он вдруг говорит: «А теперь поехали смотреть Рим». И они поехали смотреть Рим, как на какой-то спектакль или представление. В каком еще городе можно встретить что-либо подобное? Кто-нибудь слышал, чтобы миланец сказал: «А сейчас поехали смотреть Милан!» Такого не услышишь даже в Венеции. Хотя это город, которому в высшей степени присуща театральность.

— Где, когда и при каких обстоятельствах вы познакомились с Джульеттой Мазиной?

— Джульетта Мазина — женщина моей судьбы. Мало-помалу я пришел к мысли, что связь между нами существовала гораздо раньше того дня, когда мы впервые встретились.

— И все же когда, где и каким образом вы познакомились?

— Джульетта рассказывала об этом много раз. Мы познакомились в 1942 году в студии итальянского радио. После этой первой встречи мы поужинали вместе в центре Рима, на площади Поли, где неподалеку жил когда-то Гоголь. Ресторан назывался «Кастальди». Так мы начали встречаться и через год поженились.

— Это произошло 30 октября 1943 года. Под рисунком, который ты сделал на свадебных приглашениях, вы указали свои адреса. Джульетта жила в районе Париоли, на виа Лютеция, 13, ты — в районе Прати, виа Никотера, 26. Почему после свадьбы ты переехал к ней, а не она к тебе?

— Потому что в моей квартирке помещались, и то впри-тык, лишь я сам и мои чемоданы. В те времена моему жилищу было далеко до дворца Торлония или до дворца Русполи.

— Но Джульетта рассказывала, что когда ты ее пригласил поужинать в первый раз, ты достал из кармана столько

денег, что она даже оторопела, и к тому же оставил роскошные чаевые официанту.

— К 1942 году, кроме работы в «Марке Аврелии» и других периодических изданиях, я уже достаточно долгое время работал для кино. Вместе с Пьеро Теллини я написал сценарий для фильма «Документ Z-3», снятого Альфредо Гуарини с Изой Мирандой в главной роли. И, как водится, совместно с Теллини и Чезаре Дзаваттини написал сценарий к фильму «Впереди есть место!», в котором сыграл Альдо Фабрици.

— Нино За, тоже живший на виа Никотера, рассказывал, что как-то вечером ты попросил приютить тебя, потому что вас с Геленгом выкинули на улицу из гостиницы, где вы жили. Причем с собой у тебя не было абсолютно никаких вещей, поскольку хозяин гостиницы оставил под залог даже то немного, что у тебя имелось.

— Не думаю, что владелец той гостиницы причинил нам действительно большие неприятности. Но даже если события такого рода и происходили в действительности, это было до 1942 года, где-то в 1939-м и последующих годах.

— Нино За еще вспоминает, что как-то ночью ты оказался без гроша на площади Венгрии, в Париоли, но это не помешало тебе нанять извозчика и уверенно скомандовать ему: «Виа Никотера, пожалуйста». Зато когда вы добрались до места, извозчик поднялся с тобой в квартиру и забрал все, что представляло хоть какую-то ценность. Во всяком случае, на следующий день ты пришел к Нино с просьбой одолжить тебе рубашку.

— Ну, не такую уж большую неприятность доставил этот извозчик. Но дело в том, что когда я поселился на виа Никотера, я опять-таки уже работал для кино, и у меня всегда водились, пусть небольшие, деньги. Хотя, конечно, время от времени случалось, что я оставался совсем без средств.

— Создается впечатление, что как только у тебя появлялось немного денег, ты тут же отправлялся в лучшие рестораны Рима с друзьями или подругами, совершенно не заботясь о завтрашнем дне.

— Что плохого в том, что я с друзьями тратил деньги, которые сам же и зарабатывал?

— По поводу еще одного воспоминания Нино За. Однажды ты явился к нему очень взволнованный и, заявив: «Ты должен прочесть эту книгу», протянул ему «Превращение» Кафки.

— Не без стыда должен признаться, что так и не удосужился посмотреть классиков кино, фильмы Эйзенштейна, Драйера, Мурнау, Пудовкина, но что касается классиков ли-

тературы и знаменитых современных писателей, то я никогда и не пытался их прочесть.

— *Помнишь, куда вы с Джульеттой отправились в свадебное путешествие?*

— На пьяцца Колонна, в самый центр Рима. Там Альберто Сорди вел спектакль-варьете в театре «Галлериа». Едва мы вошли, Сорди попросил оркестр сделать паузу и пригласил публику поаплодировать нам. В 1943 году наши дела были не так уж хороши. Помню, я взялся записывать в тетрадь все, что с нами происходило. Спустя некоторое время Джульетта напомнила мне кое-что из написанного. Этот дневник продолжался из месяца в месяц. В январе 1944-го я записал: «В этом месяце мы заработали лишь 10 лир». В феврале: «Заработали денег меньше, чем в предыдущем месяце». В марте: «К счастью, немцы не забрали меня». На самом деле они меня забрали, но по дороге мне удалось бежать. Меня задержали на площади Испании, где у меня была назначена встреча со сценаристом Серджио Амидеи. Меня заставили сесть в грузовик. Когда мы проезжали виа дель Бабуино, грузовик приостановился, чтобы пропустить немецкого офицера. Я принялся кричать: «Фриц! Фриц!» — как будто встретил знакомого, и выпрыгнул, сделав вид, будто бегу к нему. Сам же нырнул в боковую улочку и скрылся. Вернулся в тот день домой я гораздо позже, чем обычно, и обнаружил Джульетту полумертвой от предчувствий, что со мной что-то случилось. Но моя попытка отлучиться из дома все же закончилась не так плачевно, как в случае с Мишлиной, маленькой собачкой, которую я подарил Джульетте. Она нашла свой конец под немецкой машиной на улице Льез, прямо рядом с домом, где мы тогда жили. Несколько дней спустя я повстречал собаку, которая бесцельно брела по улице, и привел ее к Джульетте. Мы ее назвали Паскуалино, теперь даже не помню почему.

— *Тебе удалось что-нибудь сделать во время оккупации Рима?*

— Месяцы немецкой оккупации, с сентября 1943-го по июнь 1944-го, были очень тяжелыми не только для Джульетты и меня, но и для всех вокруг. Однако я постоянно пытался что-то делать. Например, принимал участие в создании двух фильмов Фабрици: «Площади цветов» в постановке Марио Боннара и в «Последнем извозчике» в постановке Марио Маттони. Еще я написал кое-что для двух или трех других небольших фильмов. Я даже ходил по ресторанам и предлагал клиентам нарисовать на них карикатуры. Правда, мне приходилось вести себя очень осторожно: я считался

уклоняющимся от воинской повинности и, следовательно, меня разыскивали. Но с июня 1944 года все изменилось. Вместе с Энрико Де Сетой и другими приятелями из «Марка Аврелия» мы открыли студию, в которой делали карикатуры на солдат-союзников. Заведение мы назвали «Забавная рожица: Профили. Портреты. Карикатуры». Еще мы придумали юмористические рисунки со сценами из древнеримской жизни, оставляя белые пятна на месте голов персонажей, куда помещали физиономию клиента. Мы работали не покладая рук. В первый раз в жизни у меня было столько денег.

1969

ВЫДУМАННАЯ БИОГРАФИЯ

Рассказы Феллини о себе, как правило, не совпадают с записями его биографов или рассказами друзей. Различия и отклонения в них зачастую разительны. Когда же его пытаются уличить, режиссер всегда настаивает на своей версии, уверяя, что именно он говорит правду. Причину можно понять. Хотя Феллини был необычайно цепким наблюдателем, не упускавшим ни малейшей мелочи, и имел поразительную память, он сознательно создавал себе выдуманную, артистическую биографию вроде тех, что называют биография-миф. Ему очень не нравилось, когда кто-то пытался ее исправить, и он категорически отказывался принимать версию того или иного события, отличающуюся от его собственной.

Спорных эпизодов более чем достаточно. Например, Феллини рассказывал, как, будучи ребенком, несколько раз убежал от родителей с бродячим цирком. В книге «Феллини», биографии режиссера, опубликованной издательством «Камунья» в 1987 году, Туллио Кезик пишет, что эти побеги официально увековечены в «Книге веков» («Book of Ages») бихевиориста* Десмонда Морриса, в разделе «Плохое поведение в семилетнем возрасте»: «Федерико Феллини, итальянский кинорежиссер, сбежал в этом возрасте из школы и, совершенно зачарованный, провел несколько дней, сопровождая бродячий цирк. Этот опыт, который он никогда не забудет, является определяющим для понимания стилистических особенностей его кинематографических шедевров, таких как “Восемь с половиной”, “Джюльетта и духи”, “Клоуны” и “Рим”, где он пытается превратить окружающую нас обыденную жизнь в некое подобие волшебного цирка».

* Бихевиоризм (*англ.* behaviour — поведение) — направление в психологии, возникшее в 1913 году в США; изучает человеческое поведение, сводимое к физиологическим реакциям на раздражители и стимулы. — *Прим. ред.*

В общем, Феллини любил выставлять себя повесой, хулиганом, эдаким *enfant terrible**, в то время как совершенно точно известно, что он был вежливым и добрым мальчуганом. Он представлял себя ужасным учеником, успевавшим лишь по единственному предмету — рисованию, а также отличавшимся необычайной фантазией. Опять-таки хорошо известно, что в конце второго года в лицее у него были прекрасные оценки, почти по всем предметам «хорошо», два «отлично», а «посредственно» лишь по математике, физике и военному делу.

Показательна в этом отношении история двух лет начальной школы, которые Феллини якобы провел, как заключенный, в религиозном колледже Падри Кариссими в Фано, маленьком городке области Марке.

В хронике жизни, которая была опубликована в 1985 году по случаю Международной конференции, посвященной Феллини и проходившей в Севилье, говорилось: «1927 год. Начало учебы в религиозном колледже в Фано. Суровая атмосфера колледжа оставила глубокий след в его душе. Перенес психологическую травму на религиозной почве из-за соблюдения суровых религиозных обрядов». В своей книге о Феллини Туллио Кезик пишет: «В свете объективных свидетельств можно утверждать, что Феллини не учился в этом колледже. Туда был отправлен его брат Риккардо, и, возможно, Феллини пережил всю жестокость дисциплины и религиозные травмы опосредованно, по рассказам своего брата». Однако Феллини упорно настаивал на том, что в колледж ходил именно он, и даже вставил эту историю в свой фильм «Восемь с половиной».

Одним из наиболее достоверных свидетельств о первых годах, проведенных Феллини в Риме, до того как он стал кинорежиссером, являются воспоминания Энрико Де Сеты, старого учителя (ему сейчас девяносто), специалиста по итальянскому юмористическому рисунку. Де Сета рассказывает: «Я познакомился с Федерико Феллини в 1939 году, в редакции журнала “Марк Аврелий”. Я перешел туда из другого юмористического журнала в 1938 году. Феллини пришел в редакцию, чтобы поговорить с директором Вито Де Беллисом о своем сотрудничестве. Помню, прежде чем войти в кабинет директора, он украдкой перекрестился. Он выглядел, как сейчас говорят, словно битник, был кротким и мягким с виду. Он вызвал во мне чувство нежности, какое вызывает младший брат, нуждающийся в защите, и мы стали друзьями».

* Ужасным ребенком (фр.).

Знакомство с Альдо Фабрици тоже описывается весьма противоречиво. Феллини, как уже упоминалось, рассказывает, что произошло это в кинотеатре «Корсо». Другие утверждают, что познакомились они во время интервью о театре-варьете. Задание взять интервью у Фабрици ему и Руджеро Маккари дала редакция «Синемагаццино», где Феллини отвечал на письма читательниц.

А вот что рассказывает Энрико Де Сета: «Я представил Феллини Фабрици, с которым уже был знаком некоторое время, и мы тут же образовали трио заговорщиков. В течение всего лета Феллини и я заезжали за Фабрици на площадь Эзедра, где он участвовал в спектакле театра-варьете, и мы ехали на извозчике ужинать в Трастевере* к Соре Лелле, сестре Фабрици, или в какую-нибудь другую трагторию. Причем Альдо сразу же отправлялся на кухню и сам готовил нам отменные блюда. После ужина мы вновь брали извозчика и совершали путешествие по городу, затягивавшееся порой до первых рассветных лучей. Именно благодаря этим захватывающим ночным набегам в различные кварталы города у Феллини и появилась идея того, что впоследствии стало носить название “Рима Феллини”. Будущий кинорежиссер, тогда еще очень худой, обычно восседал между нами и рассказывал истории настолько неправдоподобные, что мы с Фабрици только поражались услышанному и потихоньку делали друг другу знаки, означавшие: “Сделаем вид, что верим”. Нам не хотелось, чтобы он заметил, что мы не верим ему, и перестал рассказывать. У него было ослепительное воображение. Уже тогда он был гением».

Де Сета описывает подлинную историю ателье «Забавная рожица»: «Так как юмористические журналы не могли добыть бумагу, Феллини, я и другие рисовальщики “Марка Аврелия” оставались практически без работы. И в один прекрасный день я ему предложил: “Сюда вот-вот явятся американцы. Почему бы нам не открыть свое ателье и не рисовать портреты американских солдат?” Эта мысль ему понравилась, и мы кинулись на поиски помещения. В итоге нашли как раз то, что нужно, на площади Сант-Андреа делле Фрате, но требовалось семь тысяч лир залога. Феллини, бывший к тому же еще и гением по добыванию денег, нашел-таки человека, который нам их одолжил. Это был Форжес Даванцати, будущий продюсер, сын директора “Трибуны”, римской ежедневной газеты, которая прекрати-

* Так называется район города (за Тибром), славящийся своими трагториями.

ла существование в том же году. Таким образом, мы наконец смогли снять помещение и принялись за работу. Мы придумали тогда гениальный ход: изображали сцены из римской античной жизни, а наших клиентов, карикатуры или портреты с которых мы делали, изображали на месте императоров — Нерона, Тиберия, Калигулы... Этот прием привел в невероятный восторг американских солдат и офицеров, и они щедро нам платили. В нашем ателье было всегда полно народу, так что очередь из желающих стояла на улице. У нас даже не было времени поесть. Моя жена и Джульетта Мазина приносили нам еду из дома. Все шло как нельзя лучше, пока Форжес Даванцати, который играл в покер и всегда нуждался в деньгах, не затребовал под одолженные у него семь тысяч лир более высокие проценты. Я ушел из дела и открыл свое ателье на виа Национале, рядом с театром “Элизео”. Чуть ли не за два дня я заработал столько денег, что смог купить себе квартиру. Феллини не решился открыть свое дело и остался с Форжесом Даванцати, открывшим новое ателье напротив моего. В итоге Феллини зарабатывал гораздо меньше, чем я, так как большую часть денег вынужден был отдавать Даванцати. То есть он был просто служащим по найму. Хотя также заработал тогда немало».

**РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ. «ОГНИ ВАРЬЕТЕ».
«БЕЛЫЙ ШЕЙХ». «ДОРОГА»**

Костантини: *Роберто Росселлини — единственный режиссер, которого ты считаешь своим учителем. Каким образом зародилась и окрепла ваша дружба?*

Феллини: Если меня не обманывает память, мы повстречались в «Ачи фильме», кинокомпании, управляемой одним из сыновей Муссолини, — Витторио. После я видел его в киностудии «Скалера», куда приходил брать интервью у Греты Хонды для «Синемагаццино». Однако наше настоящее знакомство произошло на виа Национале, в ателье «Забавная рожица». Я как раз набрасывал чей-то профиль, когда заметил в толпе американских солдат штатского человека в небольшой шляпе, с острым подбородком. Это был он, Роберто Росселлини. Он пришел сюда, чтобы просить меня принять участие в работе над сценарием к фильму о жизни дона Морозини*, священника из Санта-Мелани, расстрелянного гитлеровцами. Короче говоря, речь шла о фильме «Рим — открытый город». Росселлини обратился ко мне, поскольку знал, что я друг Альдо Фабрици, которого он хотел пригласить на роль дона Морозини, и надеялся, что мне удастся уговорить его сыграть за очень умеренное вознаграждение.

— *Как был встречен фильм «Рим — открытый город»?*

— Очень сдержанно, особенно критикой. Но впоследствии фильм умел огромный успех у публики, сначала в Италии, потом за границей. Он возглавил список фильмов того течения, которое позже назвали неореализмом. И поскольку я был одним из тех, кто работал над его сценарием, мое имя также причисляют к именам режиссеров, сто-

* *Джузеппе Морозини (1913—1944)* — священник, участник Сопротивления, погибший в застенках гестапо. Мысль о документальном фильме, посвященном его подвигу, в итоге привела Росселлини к созданию картины «Рим — открытый город», в которой роль священника сыграл Альдо Фабрици. — *Прим. ред.*

явших у истоков этого грандиозного явления в итальянском кино.

— *Какие воспоминания сохранились у тебя о первом опыте по ту сторону камеры, когда ты был ассистентом режиссера у Росселлини в фильме «Паиза»?*

— Для меня это был очень важный опыт. Росселлини был родоначальником съемок на открытом воздухе, среди людей, при самых непредсказуемых обстоятельствах. Именно сопровождая его на съемках «Паиза», я открыл для себя настоящую Италию. У него я перенял идею создания фильма как путешествия, приключения, одиссеи. Он был для меня незаменимым учителем и другом. Джульетта также снималась в «Паиза». У нее была небольшая роль, она лишь однажды появилась на экране, но для нее это тоже было ценным опытом. Я считаю, что «Паиза» — один из лучших фильмов, созданных за всю историю кино. Он эпичен, как гомеровская поэма, торжествен, как григорианское пение, и разделен на шесть новелл, в которых автор в сильнодействующей, волнующей манере повествует об Италии последнего периода войны, приходящей в себя от перенесенных ужасов. Я говорю так не потому, что вместе с Серджио Амидеи участвовал в разработке сюжета и написании сценария картины, а потому что действительно был до глубины души потрясен ею. После «Паиза» совместно с Туллио Пинелли я написал для Росселлини сюжет «Чуда» и «Графини Монте-Кристо». «Чудо» являлось одной из двух новелл фильма «Любовь», вторая называлась «Голос человеческий» («Vox humana») и была поставлена по одноактной пьесе Кокто. Исполнительницей главной роли была Анна Маньяни, вернее сказать, весь фильм был сплошным выражением чувств Роберто по отношению к Маньяни.

— *Действительно ли написание сюжета к «Чуду» тебя вдохновили твои детские и юношеские воспоминания?*

— Это была история, немного похожая на ту, что рассказывали о холостильщике свиней, проезжавшем под вечер через Гамбеттолу. История о слабоумной пастушке, полюбившей пастуха, которого она приняла за святого Иосифа. Она беременеет от него и, будучи на сносях, взбирается на вершину горы, где стоит маленькая церковь. Там, в малюсеньком закутке в основании колокольни, она рождает ребенка. Женщина убеждена, что этот ребенок — Иисус, в то время как та, что забеременела от холостильщика свиней, была уверена, что произвела на свет маленького дьявола. Я сам снялся в эпизоде этой новеллы: я был святым Иосифом, для чего мне обесцветили перекисью водорода волосы. С Рос-

селлини я также работал над некоторыми средневековыми легендами «Одиннадцать новелл о святом Франциске Ассизском» для фильма «Франциск — менестрель Божий».

— *Как бы ты охарактеризовал Росселлини?*

— Как я уже говорил, он был неподражаем, непредсказуем, гениален. Лично для меня неореализм ассоциируется с Росселлини. За период между «Римом — открытым городом» и «Святым Франциском» Росселлини заставил кино совершить решительный рывок вперед.

— *Каким был твой дебют в качестве режиссера, вернее, в качестве сорежиссера, в фильме «Огни варьете», который ты поставил совместно с Альберто Латтуадой?*

— Пинелли и я написали сценарии ко многим фильмам: к «Преступлению Джованни Эпископо» и «Без жалости» Латтуады, к «Прохожему» Дуильо Колетти, к фильмам «Во имя закона», «Надежда», «Разбойник» с Такка ди Люпо и к фильму «Город защищается» Джерми. Но прежде чем Латтуада пригласил меня снимать с ним фильм «Огни варьете», у меня уже все-таки был один маленький режиссерский опыт. У продюсера Луиджи Ровере дебютировал режиссер Джанни Пуччини с фильмом «Закрытые ставни». Сценарий написали мы с Пинелли, действие разворачивалось в Турине. Однако через несколько дней стало ясно, что новичок-режиссер заporол съемку. Ровере предложил мне занять его место, но я посоветовал ему пригласить Луиджи Коменчини. В ожидании приезда Коменчини, чтобы процесс съемки не останавливался, я снимал эпизод, в котором полиция обнаруживает труп в реке По. Этот эпизод так понравился Ровере, что впоследствии он заставил меня снять «Белого шейха».

— *Какова предыстория «Огней варьете»?*

— В основе сценария воспоминания о том, как я путешествовал по Италии с труппой театра-варьете, точнее, воспоминания об итальянской провинции, виденной из окон поезда и из-за кулис крошечного, обветшалого, плохо освещенного театра. Сценарий мы написали втроем: Пинелли, Латтуада и я, в соавторстве с Флайяно. Чтобы снять по нему фильм, мы создали кооператив, в который входили Джульетта, я, Латтуада и его жена и актриса Карла дель Поджо. Главными исполнителями были Джульетта, Карла, Пеппино Де Филиппо, Фолко Лулли, Франка Валери. Еще там снималась Софи Лорен, которую звали тогда София Лаццаро. Помню, как она пришла ко мне на пробы в сопровождении матери. Она была худой, но с роскошной грудью. На ней была кофточка на молнии. После того как я немного поснимал, ее мать потянула за молнию, чтобы заставить

ее показать свои груди. Часть расходов взял на себя продюсер Марио Лангирани, кооператив добавил остальное. Наша инициатива пришлось не по нраву другим продюсерам, и они как могли вставляли нам палки в колеса. Карло Понти, например, даже поставил контрфильм «Собачья жизнь», с Альдо Фабрици в главной роли.

— *Как происходило ваше режиссерское сотрудничество?*

— По правде говоря, все делал Латтуада, я же довольствовался ролью наблюдателя.

— *Фильм имел успех?*

— Мы до сих пор не оправдали затраты на него.

— *С фильмом «Белый шейх», с которого в 1952 году ты действительно начал свою карьеру кинорежиссера, дело обстояло лучше?*

— Начало съемок было, мягко выражаясь, довольно беспокойным. Фильм, в основу которого был положен сюжет Микеланджело Антониони и сценарий к которому написали Пинелли, Флайяно и я, предусматривал съемку в открытом море: лодка была привязана к понтону, на котором мы расположили камеру и несколько прожекторов; понтон, в свою очередь, был прикреплен к металлическому винту, прицепленному к большому катеру, на котором находилась съемочная группа. Вся эта конструкция располагалась в море напротив Фьюмичино, там вся группа терпеливо ожидала звука первой в моей жизни хлопнушки, и туда я конечно же опоздал. Небольшой катер доставил меня к месту. Море казалось неподвижным, но в действительности исподтишка безостановочно предательски колебалось. Ровно настолько, чтобы в объективе полностью исказилось столь кропотливо подготовленная мною кадрировка. На месте неба я видел пляж, а на месте лодки с актерами — полоску земли. В тот день я ничего не снял. Это был крах, катастрофа, провал, крушение. Я провел самую ужасную ночь в своей жизни.

— *И что же было дальше?*

— На следующий день мы всей группой поехали во Фреджене. Расположились в одной рыбацкой деревушке, где была маленькая лачуга с лодками. Владельцем этой лачуги был один рыбак, звали его Игнацио Мастино, он был родом из Сардинии и обосновался на Римской земле где-то между Остией, Фьюмичино и Фреджене в тридцатых годах, привлеченный слухами о том, что здешние воды кишат рыбой. Сам он был похож на прокаленную солнцем оливу. Он сдал нам внаем свои лодки, а я предложил ему маленькую роль в фильме. И вот чем все закончилось: я ставлю на берегу лодку, заставляю забраться туда двух главных актеров — Альберто

Сорди и Брунеллу Бово, мне выкапывают ямку в песке, я помещаю туда камеру и снимаю всю сцену с земли.

— *Какие еще сцены из «Белого шейха» ты снял во Фреджене?*

— Сцену с качелями среди сосен, но мы с Сорди так часто рассказывали о ней, что между нами даже возникло состязание, кто при этом изобретет более невероятные преувеличения.

— *Что ты помнишь о впечатлении, которое «Белый шейх» произвел на кинофестивале в Венеции?*

— Это был полный провал. Критики так охаяли меня, что совершенно отбили желание снимать что-нибудь еще.

— *Но ты, к счастью, все же решил продолжать.*

— Фильм был показан после полудня, во время, традиционно предназначенное для сиесты. К тому же дело происходило летом. Время от времени я слышал аплодисменты, но с трудом верил в их искренность, не только потому, что они начались уже с заглавных титров, но и по другой причине. Если в зале все свистят, а один человек аплодирует, режиссер, как ни странно, слышит лишь аплодисменты этого единственного зрителя. И действительно, в последующие дни я был буквально уничтожен, побит камнями. Меня бесконечно ругали, и обжалованию приговор не подлежал. Наиболее злобной была статья Нино Гелли в «Бьянко э Неро». Лишь Джанкарло Фуско, Пьетро Бьянки, Туллио Кезик и Витторио Боничелли хорошо отозвались о фильме, но их мнение захлестнул поток оскорблений и злости. Фильм был похоронен, уничтожен был даже факт самого его существования. Еще день или два его показывали в некоторых залах, затем он исчез. Тем временем студия обанкротилась. Публика тоже отказывалась смотреть этот фильм, поскольку люди ненавидели Альберто Сорди. Они его не понимали. Их раздражало его неблагоразумие, они ненавидели его тонкий голосок семинариста в неповоротливом теле с толстой задницей.

— *Однако в следующем году, когда ты представил своих «Маменькиных сынков», Венеция воздала тебе должное.*

— Фильм получил «Золотого льва», однако для того, чтобы он появился, мне пришлось преодолеть невероятные трудности. Наверное, это было нечто вроде вызова зрителям, но я снова взял на одну из главных ролей Альберто Сорди. Когда были проделаны три четверти работы, у продюсера закончились деньги. Никто не хотел брать фильм в прокат. Имя Сорди не должно было упоминаться ни в газетных материалах, ни на афишах. Представитель Комиссии по отбору фильмов во время одного из закрытых показов крепко спал,

а в конце сказал мне: «Вы не расскажете, чем там все закончилось?»

— *И тем не менее, когда в 1954 году появился твой фильм «Дорога», Венеция полностью компенсировала твой моральный ущерб.*

— «Дороге» достался второй «Золотой лев» и гораздо больший успех, чем «Маменькиным сынкам». Правда, следом критики тут же принялись за «Мошенников», набросившись на фильм с особой страстью. Может быть, им не понравилась жесткая манера, в которой он был снят, но и сами они никогда не отличались особой мягкостью. Нино Гелли возобновил свои нападки на страницах «Бьянко э Неро». От него не отставали Гвидо Аристарко, Эрмано Конгини и Артуро Ланочита.

— *Ты получил за «Дорогу» своего первого «Оскара». Какие воспоминания остались у тебя после голливудской церемонии?*

— Репетиции проходили в Китайском театре в Беверли-Хиллз. Весь бульвар Сансет был покрыт золотым песком. Вокруг театра, где должна была проходить церемония, были возведены трибуны, вдоль которых проходило дефиле кинозвезд, мужчин и женщин. Они прибывали в лимузинах, похожих на катафалки, среди вращающихся мигалок, от которых кружилась голова. С обеих сторон исступленные толпы вопили, завывали, били в ладони и топали ногами.

У Джульетты было кресло номер тринадцать. Дальше сидели я, Энтони Куинн и Дино Де Лаурентис. Неподалеку от нас сидели Лиз Тейлор и Майк Тодд, Гари Купер, Бинг Кросби, Фрэнк Синатра, Кэри Грант, Джеймс Стюарт, Дебора Керр, Кларк Гейбл, Ван Джонсон, Джанет Гейнор, Алан Лэдд. Лиз Тейлор выставляла напоказ царскую диадему, словно Нефертити. Среди этого парада сверкающих туалетов Джульетта в своем горностаевом жакете, надетом на скромное платьице из тюля, выглядела маленькой бедной девочкой, неизвестно как сюда попавшей. Можно было подумать, что я подобрал ее в каком-нибудь цирке, одев в купленные по случаю вещи. За статуэткой пошел Дино Лаурентис, который никогда в этот фильм не верил и делал все возможное, чтобы его не снимать. После церемонии мы отправились ужинать в ресторан «Романов II», где свирепствовали Эльза Максвелл и Луэлла Парсонс. Они без малейшего почтения раздирали на части присутствующих. Зал был обтянут черным бархатом, и в нем царило похоронное настроение.

— *Короче говоря, это была погребальная церемония?*

— Шествие звезд немного смахивало на похоронную процессию, в самой же церемонии много от карнавала, но в

то же время это был волнующий, трогательный спектакль, обставленный с полным пониманием того, что он означает, и все такое прочее. Несмотря на уличную шумиху, церемония вручения «Оскара» очень интимная, это встреча кино с самим собой в попытке воскресить мертвых, избавиться от морщин, старости, болезни, смерти. Церемония вручения «Оскара» очаровательна своей карикатурностью, это пародия на Страшный суд, это Возрождение плоти. Тот, кто, как я, принимает мифологию кино, не может отказаться от такого приза, как «Оскар». Оспаривать его мне кажется глупым и несерьезным. Кино — это тот же карнавал, цирк, манеж, шутовская игра.

— *Ожидал ли ты, что спустя такое короткое время получишь второго «Оскара» за «Ночи Кабирии»?*

— Вовсе нет. Мы узнали эту новость, когда ожидали ее услышать меньше всего на свете. Она застала нас врасплох, и мы так растерялись, что не могли решить, кому ехать за статуэткой. Поехала Джульетта. После этого фильма мы с Джульеттой получили необычайное признание. Генри Миллер написал нам письмо. В нем говорилось, что он посмотрел «Ночи Кабирии» два раза за три дня, что после показа он разрыдался в присутствии друзей и в течение добрых десяти минут не мог остановиться.

1975

НАСТОЯЩАЯ ИСТОРИЯ ФИЛЬМА «РИМ — ОТКРЫТЫЙ ГОРОД»

Существует несколько версий о том, каким образом Феллини был приглашен участвовать в подготовке сценария к фильму «Рим — открытый город». Обратимся снова к свидетельству Энрико Де Сеты: «Насколько я знаю, Росселлини к тому времени уже отснял короткометражку с Альдо Фабрици о гибели дона Морозини, но позже он решил сделать еще и полнометражный фильм. Тогда Фабрици сказал ему: “Я знаю одного парня, очень худого, но очень башковитого. Его зовут Федерико Феллини. Почему бы тебе не предложить ему принять участие в сценарии?” Так и получилось, что Росселлини пригласил к себе Феллини».

Но существуют и другие варианты истории, касающиеся фильма «Рим — открытый город». Создание этой незабываемой киноленты подробно описано писателем и сценаристом Уго Пирро в книге «Целлулоид», опубликованной издательством «Риццоли» в 1983 году. Пирро пишет: «Росселлини и Амидеи хотели, чтобы роль дона Морозини сыграл Фабрици, но они боялись, что он запросит очень высокий гонорар. Фабрици играл тогда в Салоне Маргерита, и они отправились однажды вечером туда, чтобы поговорить с ним после окончания спектакля. Амидеи принялся в душераздирающих выражениях описывать роль, которую Фабрици предстояло сыграть. Когда он наконец закончил, у Фабрици в глазах стояли слезы. “Теперь он сыграет эту роль даром”, — подумали Росселлини и Амидеи, втихомолку обменявшись заговорщическими взглядами. “Я хочу за это миллион”, — объявил тут же Фабрици, лишив их дара речи. Для них миллион был непомерной, невероятной суммой. Тогда Росселлини пришел просить помощи у Феллини, поскольку они с Фабрици были большими друзьями. И Феллини, который умел быть очень убедительным, уговорил Фабрици сыграть эту роль за четырехста тысяч лир, которые к тому же постепенно, со всякими вычетами, сократились до нескольких тысяч лир».

Росселлини снимал фильм, не имея не только денег, но вообще ничего: ни технических средств, ни рабочих сцены, ни даже реквизитора. После он рассказывал: «Я взялся снимать фильм с очень небольшим количеством денег, с огромным трудом собранных отовсюду понемногу. В обрез хватало, чтобы заплатить за кинопленку, что до остального, то я даже не мог отправить ее проявить, поскольку нечем было заплатить лаборатории. До самого конца съемок мы не располагали даже рабочими позитивами. Уже позже, когда мне удалось раздобыть немного денег, я наконец смог смонтировать фильм и представить его ограниченному кружку зрителей, состоящему из знатоков, критиков и просто друзей. Почти все они были разочарованы».

Широкой публике фильм «Рим — открытый город» был впервые представлен в сентябре 1945 года в театре «Квирино» в Риме. Его приняли не слишком хорошо. Вот что рассказывает Уго Пирро об этом первом просмотре: «Что касается программного фильма, который должны были показывать в этот вечер, то зрители испытывали лишь некоторое любопытство и смутную надежду на его полный провал. Даже антифашистски настроенная интеллигенция пришла сюда с убеждением, что будет смотреть халтуру, эксплуатирующую события нацистской оккупации в обычных коммерческих целях. В итоге фильм получил вежливый, но холодный прием. Даже те, кто был действительно взволнован, старались это скрыть. Когда на экране появилось слово “конец”, раздались приличествующие случаю аплодисменты, но все присутствующие испытывали лишь одно желание: чтобы снова погас свет и можно было ускользнуть из зала незамеченными, дабы не обсуждать картину и не высказывать свое мнение».

Отзывы критики в основном были отрицательными. В тот день, когда они появились в периодике, около девяти часов утра Росселлини позвонил Анне Маньяни, чтобы прочесть их. «Кто этот зануда, который звонит в такое время?» — спросила актриса. «Это я, Роберто. Хочу прочесть тебе отзывы критики», — ответил Росселлини. «Я их уже прочла и до смерти наоралась на двух или трех критиков, которых смогла найти, — сказала Маньяни. — Но сколько сейчас времени?» «Девять часов», — ответил Росселлини. «Робе, поскольку это именно ты, то я всего лишь говорю тебе: иди к черту». Росселлини захохотал. «Что тебя так рассмешило, дуралей?» — спросила Маньяни. «Я смеюсь, потому что мы создали великий фильм», — ответил Росселлини. «И еще создадим. Я хочу сделать с тобой еще фильм, потому что ты великий ду-



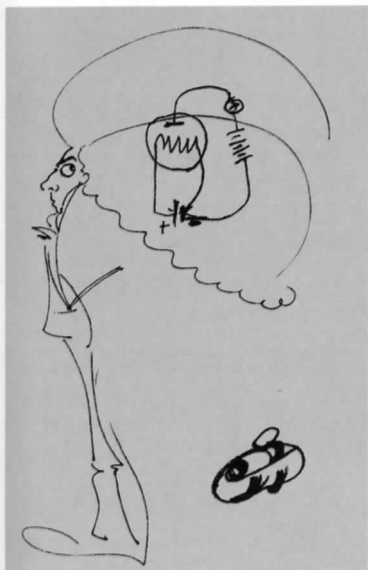
Молодой Федерико Феллини.
«Современный Калиостро. Астролог, немного шарлатан,
немного подозрительная личность.
Но очень умный, очень симпатичный. Необыкновенный»
(кинохудожник Пьеро Герарди)



Семейство Феллини: отец, Федерико, мать с сестрой Маддаленой на руках, младший брат Риккардо. Римини. 1929 г.

Обитатели Римини в изображении юного Феллини.
Римини. 1936–1937 гг.





Автопортрет.
Римини. Около 1937 г.



Федерико Феллини в юности.
Ироничный портрет работы
Итало Роберти. Римини. 1939 г.

Федерико Феллини и Джульетта Мазина. 1954 г.





Джульетта Мазина в фильме «Дорога». 1954 г.
«Она целиком отвечала моим идеям, намерениям,
вкусам... клоун в истинном смысле слова» (Феллини)

Федерико Феллини и Джульетта Мазина во время съемки
картины «Дорога». 1954 г.





Энтони Куинн и Джульетта Мазина в фильме «Дорога».
«Арагон передал мне, что лучшими фильмами, которые он когда-либо видел, он считает “Золотую лихорадку”, “Броненосец ‘Потемкин’” и “Дорогу”» (Феллини)



Джюльетта Мазина
в фильме
«Ночи Кабирии». 1957 г.
Кабирия в ожидании
клиента.

«...внучка или правнучка
Сони Достоевского
и Фантины Виктора Гюго...
она романтически мечтает
о нормальной жизни
рядом с человеком,
который бы ее любил»
(Альберто Моравиа)

Сцена из фильма
«Ночи Кабирии».
Ночные жрицы любви,
Кабирия с подружкой
(на первом плане),
совершают
паломничество





Джульетта Мазина с двумя «Оскарами», которыми американская Киноакадемия наградила «Ночи Кабирии» как лучший иностранный фильм года и актрису за лучшее исполнение женской роли. 1957 г.

Набросок Феллини к образу героини Джульетты Мазины в картине «Ночи Кабирии»



Шутливая иллюстрация Феллини к съемкам «Ночей Кабирии», где угадываются сам режиссер и его любимая актриса





Марчелло Мastroянни и Федерико Феллини на съемках фильма
«Сладкая жизнь». 1959 г.

Постановка сцены режиссером: «Он стоит на коленях перед новой
жизнью, привлекательной и непонятной»



Анита Эксберг и Марчелло Мastroяни (справа)
в фильме «Сладкая жизнь».

«Анита была невероятно красива... Мastroяни сказал мне, что она напоминает ему солдата вермахта, но ему просто не хотелось признавать, что он никогда не видел красоты столь изумительной, столь неправдоподобной» (Феллини)

«Федерико любит женщин величественных, пышных, роскошных...»
(Джюльетта Мазина)



Федерико Феллини и Клаудиа Кардинале
на съемках фильма «Восемь с половиной». 1962 г.

Анук Эме и Марчелло Мастоаянни в картине «Восемь с половиной».
Сцена в гареме со «старшей женой»





Феллини снимает фильм «Восемь с половиной»:
демонстрация одной из сцен

Кадры из фильма
Феллини «Клоуны».
1970 г.





Любимый образ Феллини:

«Кино – это тот же карнавал, цирк, манеж, шутовская игра»



Федерико Феллини: «Рим — это миф, а мифы необходимо культивировать... они представляют собой в некотором роде попытку познать самих себя»



Сцены из фильма «Рим Феллини».
1972 г.





Выдающиеся режиссеры XX века:
Витторио Де Сика, Роберто Росселлини, Федерико Феллини.
Рим. 1966 г.

рак, в общем, ты понял. А теперь дай мне поспать, поговорим вечером», — сказала Маньяни и повесила трубку.

По поводу вклада Феллини в фильм «Рим — открытый город» Уго Пирро пишет: «Заслуга Феллини заключалась в основном в написании диалогов. Он придумал уйму штук, благодаря которым Фабрици смог справиться с тем излишним драматизмом, заключающимся в роли дона Морозино, которого он так опасался. Феллини постарался смягчить некоторые натуралистические подробности этой истории. Идея сцены, где дон Морозино бьет сковородой по голове больного старика, чтобы того сочли умирающим и нуждающимся в немедленном отпущении грехов, тем самым оправдывая свое пребывание на территории немцев, которые его подозревали, принадлежит Феллини. Что до остального, то его самого фильм не особенно интересовал, хотя он испытывал к Росселлини глубокую симпатию. В то время перед глазами Феллини уже были другие картины. Они приходили к нему из мира мюзик-холла, с которым его связывала ностальгическая любовь».

В 1993 году, когда я сопровождал Феллини в Лос-Анджелес, где ему вручали его последнего «Оскара», я повстречал там Артура Хиллера, режиссера фильмов «Больница», «Разиня», «История любви». Он мне сказал: «Первый увиденный мною итальянский фильм был “Рим — открытый город”. Я посмотрел его сразу после войны, когда жил еще в Канаде, в Торонто. Я был на фронте и знал, что такое война в действительности. Припоминаю, что смотрел его один. Фильм произвел на меня потрясающее впечатление, до сих пор, когда я его вспоминаю, у меня сжимается сердце. Маньяни была неподражаема — потрясающее обаяние. — И добавляет: — Я знал, что Феллини был одним из тех, кто работал над сценарием к фильму, но тогда еще никто не знал его имени. Я обожаю Феллини: он видит все удивительно масштабно, у него необычайно острый глаз. Я люблю все его фильмы, особенно те, которые он снял с Джульеттой Мазини: “Дорога”, “Ночи Кабирии”, “Джульетта и духи”, “Джинджер и Фред”. Телевизионное шоу Джинджер и Фреда гораздо занимательнее, чем церемония вручения “Оскаров”. Единственным по-настоящему волнующим моментом церемонии 1993 года был тот, когда Феллини сказал Джульетте Мазине: “Перестань плакать”».

**«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ». АНИТА ЭКБЕРГ.
МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ**

Костантини: *Каковы сегодня твои воспоминания о «Сладкой жизни»?*

Феллини: Для меня «Сладкая жизнь» гораздо больше ассоциируется с Анитой Экберг, чем с виа Венето*.

— *Какой была Анита Экберг? Какое впечатление она произвела на тебя, когда ты увидел ее в первый раз?*

— Она была невероятно красива. Я встретил ее впервые в конце 1959 года в «Отель де ла Виль», гостинице в центре Рима, где она остановилась. Я никогда не видел ничего подобного. Она произвела на меня огромное впечатление. В тот же вечер я повстречал Марчелло Мastroянни, который сказал мне, что она напоминает ему солдата вермахта, но в действительности ему просто не хотелось признавать, что даже он никогда не видел красоты столь изумительной, столь неправдоподобной.

— *Как проходила ваша первая встреча?*

— Ей хотелось посмотреть сценарий, узнать, какие еще актрисы будут сниматься, что из себя представляет ее персонаж.

— *Анита Экберг рассказывает, что на вопрос: «Где сценарий?» ты ответил: «Сценария нет». Это правда?*

— Более или менее.

— *Тогда она сказала своему агенту: «Я же говорила тебе, что это шутка. Этот тип не кинорежиссер, это сумасшедший. Как можно поставить фильм без сценария?»*

— Да, она была с агентом, но я не припомню, чтобы она говорила эти слова. Не думаю, чтобы в моем присутствии она сказала ему, что я сумасшедший.

— *А ты действительно сказал ей: «Сначала я объясню тебе, что ты должна делать, а потом мы напишем сценарий. Или, может быть, лучше ты сама напишешь сценарий?»*

* Несмотря на то, что на виа Венето установлена памятная доска, напоминающая прохожим о съемках здесь «Сладкой жизни».

— Ну, я не помню. Столько лет прошло.

— *Анита Экберг утверждает, что она тогда сказала своему агенту: «Этот тип действительно режиссер? Он хочет, чтобы это я написала сценарий. Я вообще никогда ничего не писала, кроме писем своей маме в Швецию. Похоже, он не хочет, чтобы я играла роль в его фильме, а хочет чего-то другого».*

— Ну откуда мне знать, что она говорила своему агенту? Я только помню, что пару дней спустя я отправил к ней в гостиницу несколько листов бумаги, где объяснял ей, что она должна будет делать, и потом мы начали снимать фильм. Как с другими актрисами, каждый день я писал реплики, которые она должна была произносить, и после спрашивал ее: «Тебе нравится? Если нет, мы их поменяем».

— *Были какие-нибудь трудности, когда ей надо было залезть в фонтан Треви?*

— С Анитой Экберг? Она приехала с севера, была молода, у нее было исключительное, львиное здоровье. Она не выразила ни малейшего неудовольствия. Она стояла в фонтане долго, неподвижная, невозмутимая, как будто не чувствовала воды и холода, хотя дело происходило в марте и той ночью мы дрожали от холода. С Матроянни все было как раз наоборот. Он вынужден был раздеваться, переодеваться, одеваться снова. Для борьбы с холодом он постоянно прикладывался к бутылке водки и к тому моменту, когда наконец дело дошло до хлопущки, был в стельку пьян.

— *Сколько времени ушло у тебя на то, чтобы снять эту сцену?*

— Съёмки в фонтане Треви длились восемь или девять ночей. Владельцы расположенных на площади домов брали плату с любопытных за то, чтобы те могли постоять на балконах, у окон или на террасах. В конце каждой съёмки все вокруг вопили от восторга. Это был спектакль в спектакле. Каждый раз, когда я вижу фотографию Аниты Экберг в фонтане Треви, я как бы заново переживаю эти волшебные мгновения, эти белые ночи с мяукающими кошками и множеством людей, пришедших со всех концов города, чтобы присутствовать при съёмках.

— *Правда ли, что когда ты впервые увидел Матроянни во Фреджене, ты сказал ему: «Я хотел бы снять вас в главной роли, поскольку у вас обычное, ничем не примечательное лицо»? Это рассказал сам Матроянни.*

— Для начала я должен сказать, что это было вовсе не в первый раз, когда я его увидел. Он, по-видимому, уже не помнит, но в первый раз мы повстречались с ним в 1948 году в Театре искусств, где он играл вместе с Джульеттой в

«Анжелике» в постановке Лео Ферреро. Она мне его представила, когда я пришел к ней в гримерку, чтобы поздравить с удачным спектаклем. Потом он прислал мне телеграмму по поводу «Маменькиных сынков». Он писал, что фильм привел его в восторг. Джульетта часто говорила мне о нем, и когда я принялся готовиться к съемкам «Сладкой жизни», она предложила мне взять его на роль журналиста. Я уже не помню, видел ли я какой-нибудь фильм, где он до этого снимался, но, несмотря на настояния Дино Де Лаурентиса, который непременно хотел видеть в этой роли Пола Ньюмена, я пригласил Мastroяни во Фреджене. Было как раз около полудня. Я находился на Сосновой вилле с Флайяно. Мastroяни приехал, и мы несколько неопределенно поговорили. Не думаю, что сказал ему: «Я хотел бы вас снимать, поскольку у вас обычное, ничем не примечательное лицо». Это на меня не похоже.

— *А о чем вы говорили?*

— О роли я едва упомянул: журналист, немного циничный, просто свидетель всяческих событий, но в то же время причастный к ним. Не думаю, что я держался самонадеянно. Я не имел ни малейшего намерения его унижить. Вероятно, я все-таки объяснил ему причины, по которым отказался снимать в этой роли Пола Ньюмена. Каким образом Пол Ньюмен мог правдоподобно выглядеть на виа Венето, где его самого бы преследовали *папарацци*, а тем более быть журналистом? Нужен был актер, не настолько известный публике, не кинозвезда. Помню, что Де Лаурентис сказал мне о Мastroяни: «Это актер мягкий, милый, из тех, о ком говорят “добрейшая душа”, такой думает о своих детях, а не о том, как затащить женщину в постель». Вместо Пола Ньюмена он тут же предложил Жерара Филипа, но этот вариант тоже не прошел, и он отказался принимать участие в постановке фильма.

— *Мastroяни рассказывает, что когда он попросил у тебя сценарий, ты сказал Флайяно: «Покажи его ему, Эннио», — и Флайяно передал ему папку, в которой находился лишь один довольно неприличный рисунок.*

— Лишний раз убеждаюсь, что мы готовы бесконечно изменять в нашей памяти прошедшие события, чтобы не помереть со скуки. Но история с рисунком была. На нем был изображен человек с опущенным в воду очень длинным членом, который притворяется мертвым, а сам косится на полуобнаженных женщин, окружающих его вместе с рыбами, что спуют среди пышных грудей, толстых задов и здоровенных пенисов. Марчелло был в большом замешательст-

ве, поскольку решил, что мы над ним издеваемся. Но это было не так. Мы с Эннио так постоянно шутили. Я сказал, что мы вскоре увидимся, и мы действительно встретились снова в Риме несколько дней спустя. Мы покатались в машине по городу и окрестностям, и между нами возникли очень дружеские и доверительные отношения. В общем, я решил его взять. Пеппино Амато, продюсер и кинорежиссер, принимавший участие в создании «Франциска — менестреля Божьего» Росселлини, заменил Де Лаурентиса. Он изыскивал любые средства, чтобы заблаговременно улаживать все проблемы, как это было в данном случае... и когда фильм оказался в руках Анджели Риццоли, он стоил целое состояние.

— *Правда, что когда 5 февраля 1960 года фильм был показан на торжественном вечере в Капитоль де Милан, один уязвленный зритель плюнул тебе в лицо?*

— Нам с Марчелло едва удалось избежать линчевания. Если мне плюнули в лицо, то он был подвергнут оскорблениям типа «туняец», «подлец», «развратник», «коммунист». После чего газета «Оссерваторе романо» переименовала фильм в «Омерзительную жизнь» («La Schifosa Vita»). Дошло до того, что фильм предлагалось сжечь, а меня лишить гражданства. Что касается критики, то она была очень благоприятной в Италии, но немедленное и абсолютное одобрение фильм получил все же за границей. Тот вечер, когда он был официально показан на фестивале в Каннах, был незабываем. Анита, Марчелло, другие актеры и я вернулись в гостиницу пешком, окруженные иступленной толпой. Жорж Сиенон и Генри Миллер, соответственно президент и член международного жюри, боролись за то, чтобы фильм получил «Золотую пальмовую ветвь».

— *В конечном счете «Сладкая жизнь» стала символом великой эпохи в итальянском кинематографе — эпохи неореализма. Что ты думаешь сейчас о том времени?*

— Я бы скорее говорил о том, что неореализм все еще претерпевает развитие и его эпоха вовсе не завершена. Я уже замечал, что неореализм для меня ассоциируется в основном с Роберто Росселлини. Другим отцом неореализма был Чезаре Дзаваттини. Дзаваттини — поэт, неиссякаемый источник идей, различных выдумок, новых перспектив. Сотрудничество между Дзаваттини и Витторио Де Сикой принесло много плодов: «Маленький оборвыш», «Похититель велосипедов», «Умберто Д.», «Чудо в Милане». Если не ошибаюсь, «Чудо в Милане» появилось в том же году, что и «Франциск — менестрель Божий» Росселлини. Этот фильм как бы отмечает переходный этап в развитии неореализма.

До его появления неореализм был спонтанным, беспорядочным течением, манерой смотреть на мир трезвыми, открытыми глазами, борьбой со сложившимися стереотипами сознания. Теперь же нужно было взять человеческое сознание и повернуть его внутрь себя. «Франциск — менестрель Божий» был в этом смысле именно такой попыткой. Эти попытки Росселлини повторял и в последующих своих фильмах, вплоть до фильма «Генерал Делла Ровере». Неореализм имеет смысл, когда он проистекает непосредственно из самой жизни, но жизнь бесконечно меняется. Росселлини был достаточно восприимчив, чтобы соответствовать переменам, даже если это противоречило его теоретическим убеждениям. Он чуть-чуть спекулировал на неореализме в коммерческих целях. Если бы не эта спекуляция, сегодня мы все могли бы называть себя неореалистами.

1980

ВЕРСИЯ АНИТЫ ЭКБЕРГ

Вот как со своей стороны Анита Экберг не без юмора рассказывает о встрече с Феллини, своем участии в фильме «Сладкая жизнь» и эпизоде, где она погружалась в фонтан Треви.

«С самого детства я мечтала рано или поздно приехать в Рим. Но оказалась там лишь в 1955 году на съемках фильма Кинга Видора “Война и мир”. Я жила в “Отель де ла Виль”, около Тринита-деи-Монти. Тогда не было на улице таких пробок, как сейчас, и дорога до киностудии “Чинечитта” занимала у меня пять минут. Я ездила с распущенными волосами на трехсотом “мерседесе” с откидным верхом, всегда открытым, даже когда шел дождь. Разумеется, Феллини не мог не обратить на меня внимания на улице или в павильонах “Чинечитта”. Он попросил моего агента о встрече. Я тогда сказала своему агенту: “Я совсем не знаю этого Феллини, зачем мне с ним встречаться?” Но агент все же назначил встречу с ним у меня в гостинице. Я не знала ни слова по-итальянски, а Феллини по-английски. Переводил мой агент. Я сказала Феллини: “Покажи мне сценарий”. Феллини ответил: “Сценария нет”. — “Это какой-то розыгрыш”, — сказала я агенту. Тогда Феллини произнес: “Сначала я объясню тебе, что надо делать, а потом мы напишем сценарий”. — “Этот тип сумасшедший”, — сказала я агенту. “Если хочешь, — заявил мне Феллини, — напиши сценарий сама”. — “Он точно тронутый”, — сказала я. Мы расстались, так ни о чем и не договорившись, но примерно пару дней спустя Феллини прислал мне в гостиницу несколько листовок бумаги с диалогами, написанными на ужасном английском. Я умирала со смеху, читая их. “Это должно быть забавным, — сказала я, — но я не могу сниматься в фильме у такого сумасброда”. Несмотря на это, мой агент подписал контракт, и я оказалась поставлена перед фактом.

Начались съемки. Каждый день Феллини писал для меня реплики и при этом спрашивал: “Что ты об этом думаешь? Если тебе не нравится, все можно поменять”. Наконец мы дошли до сцены в фонтане Треви. На самом деле такая сцена была снята еще до того, как я познакомилась с Феллини. Ночью меня снимал фотограф фильма Пьер Луиджи. Я была босая, поранила ногу и стала искать фонтан, чтобы опустить ногу в воду, так как из раны текла кровь, и случайно вышла на площадь Треви. Дело было летом. На мне была белая с розовым одежда из хлопка. Причем блузка фасоном напоминала мужскую рубашку. Я приподняла юбку и вошла в фонтан, сказав Пьеру Луиджи: “Ты даже не представляешь, какая холодная вода”. “Стой так!” — воскликнул он и принялся щелкать фотокамерой. Эти фотографии после захватывали, как горячие пирожки. Но разница между этими двумя сценами в том, что тогда я погружалась в фонтан в августе, а Феллини заставил меня это сделать в марте... На самом деле это я сделала Феллини знаменитым, а не наоборот. Когда фильм показывали в Нью-Йорке, фирма, занимавшаяся прокатом, растиражировала сцену в фонтане Треви на афишах высотой с небоскреб. Мое имя было написано в центре гигантскими буквами, а имя Феллини внизу, совсем маленькими. Теперь же имя Феллини пишут буквами непомерной величины, а мое — крошечными. Все говорили, что в действительности у меня вообще нет таланта, всего лишь длинные светлые волосы и потрясающая грудь, но съемки в “Сладкой жизни” мне не стоили ни малейшего усилия, для меня это была просто прогулка, я могла бы все это проделать с завязанными глазами... По телевизору эту сцену крутили без перерыва в течение трех дней. Дикторы говорили не “‘Сладкая жизнь’ Феллини с Анитой Экберг”, а “‘Сладкая жизнь’ Аниты Экберг с Феллини” или просто “‘Сладкая жизнь’ с Анитой Экберг”».

Фильм вызвал тогда небывалый скандал. Феллини обвиняли в том, что он сделал Рим символом безумной жизни, порока и гибели, сразу и Содомом и Гоморрой. Английский писатель Ивлин Во говорил по этому поводу, что Рим подвергся второму варварскому нашествию и что он не знает второго такого города в мире, где бы воздух был насыщен таким необратимым распадом.

По воспоминаниям Феллини, «Оссерваторе романо», печатный орган Ватикана, опубликовал целых семь статей, направленных против фильма, одна критичнее другой (некто-

рые из них были написаны Оскаром Луиджи Скальфаро, который позднее стал главой итальянского государства). Зато иезуиты тут же взяли фильм под свою защиту, бросая вызов разгневанному Ватикану.

По этому поводу Анджело Арпа, священник ордена иезуитов, бывший другом Феллини в пятидесятых годах, высказался так: «Я дал указание показать “Сладкую жизнь” вначале в центре Сан-Фиделе в Милане, потом в Институте Арекко в Генуе. В Милане реакция присутствующих на просмотре была благоприятная, но отклик из Ватикана был, мягко говоря, негативным. Глава центра Сан-Фиделе, священник Назарено Тадеи был отстранен от должности, а мне сделано строгое внушение в высших церковных кругах. На том просмотре в Генуе присутствовал кардинал Сири, который в то время был председателем Итальянской епископальной конференции, имевшей реальное влияние в Ватикане. После просмотра Сири спросил меня: “Что вы об этом думаете?” — “С точки зрения кинематографического языка это новый и оригинальный фильм”, — ответил я. “А с точки зрения морали?” — “Этот фильм заставляет задуматься”. — “Я скажу, чтобы его показали моим семинаристам”, — сказал он. После он написал очень хорошее письмо Феллини. Но мнение кардинала Сири не возымело действия на Ватикан. После статей в “Оссерваторе романо” фильм был запрещен под страхом отлучения от церкви для тех, кто решится его посмотреть. Я спросил редактора “Оссерваторе романо” графа Джузеппе Делла Торре: “Вы сами видели этот фильм?” “Не вижу никакой необходимости смотреть это свинство”, — ответил он».

И лишь в 1994 году, после смерти Феллини, фильм «Сладкая жизнь» был реабилитирован. В статье, появившейся в «Чивильта каттолика», журнале ордена иезуитов, священник Вирджилио Фантуцци написал: «Если предыдущие фильмы Феллини можно сравнить с *viae crucis**, который проходят те, кого Пьер Паоло Пазолини зовет “гнусные распятые без тернового венца”, то “Сладкая жизнь” хоть и относится к тому же ряду, но на свой лад. Здесь рассматриваются этапы мучительного пути грешника, размышляющего над собственной слабостью по отношению к долгу, с которым сталкивает его жизнь».

* Крестный путь (лат.).

**«ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ». «ДЖУЛЬЕТТА И ДУХИ».
ФРЕДЖЕНЕ. «САТИРИКОН». «КЛОУНЫ»**

Костантини: *После шумного, огушительного, потрясающего успеха «Сладкой жизни» что ты собираешься делать?*

Феллини: Успех для меня не повод для отдыха. Для режиссера одобрение зрителей — это моральная пища, стимул для того, чтобы возникло желание создать новый фильм. Сейчас единственная моя проблема — справиться с последствиями такого огромного успеха, какой имела «Сладкая жизнь». Но я надеюсь, что готов к этому. У меня уже есть новый сюжет.

— *Какой же будет следующая рассказанная тобой история?*

— Мне немного неприятно наблюдать, что молчание относительно сюжета, над которым я сейчас работаю с Туллио Пинелли, Эннио Флайяно и Брунелло Ронди, преподносится как рекламная находка. В отличие от того, что я делал до сих пор, этот фильм будет создаваться, строиться день за днем прямо на съемочной площадке, сниматься последовательно. В нем нет ничего общего со «Сладкой жизнью». Вопреки желанию газет я не собираюсь растолковывать в нем немое послание девочки, обращенное к Матроянни на пляже, в финале «Сладкой жизни». Это будет фильм совершенно новый, или, наоборот, чрезвычайно старый, он даже мог бы быть предшественником «Белого шейха». Рассказать о нем? Это как если бы человек, однажды ночью охваченный меланхолией, принялся неожиданно рассказывать о своих страхах, несчастьях, разочарованиях, вообще о событиях из своей жизни. Его бы вполне обоснованно могли спросить: «А зачем вы мне все это рассказываете?»

— *Фильм будет сниматься «Федериц», то есть производственной компанией, образованной тобой совместно с Анджело Риццоли?*

— На это дело меня подбил Риццоли. Кроме моих фильмов мы должны будем выпускать фильмы режиссеров-дебю-

тантов. Нам хотелось бы попытаться избавить молодых режиссеров от изматывающей борьбы с продюсерами, которую приходилось, например, вести мне.

— *Как странно: это говорит такой кочевник, бродяга, как ты, сидя за столом в окружении сотрудников и объявлений с номерами телефонов ближайшего полицейского участка.*

— Я и не надеюсь долго продержаться.

— *Я вижу на твоём столе огромную подкову.*

— Общеизвестно, что я посещаю магов, ясновидящих, колдунов, таким образом пытаюсь уберечься от неприятностей.

— *У тебя уже были попытки работать с начинающими режиссерами?*

— Один раз я работал с Пьером Паоло Пазолини.

— *И что из этого вышло?*

— Пазолини считают писателем-реалистом, но для меня он прежде всего писатель вычурный, склонный к крайностям, фантазер, способный пойти в самом неожиданном направлении. Это — романист, поэт, филолог, эссеист. Я заставил его снять несколько сцен, которые он сам написал. К сожалению, ему не удалось достойным образом передать при помощи кинематографического изображения всю силу и красоту своего вымысла, что он делает в своих книгах.

— *Были ли у тебя попытки работать с другими молодыми режиссерами?*

— Да, с Родольфо Сонего, сценаристом фильмов, в которых снимался Альберто Сорди. Джулио Квести и Витторио Де Сета должны будут также дебютировать у нас. Кроме того, мы собираемся снять фильм по произведению Франческо Саверино Габрини, где режиссером будет Пьетро Джерми или Джон Хьюстон и где Джульетта будет играть главную роль.

— *Не получилось ли так, что ты хотел освободиться от тирании продюсеров, а в итоге объединился с одним из них?*

— После «Оскаров», полученных мною за «Дорогу» и «Ночи Кабирии», и успеха «Сладкой жизни» продюсеры изъявили большое желание наложить руку на мои будущие работы. Еще до того, как я снял «Сладкую жизнь», то же самое попытался сделать Берт Ланкастер, образовавший независимую производственную студию с участием лучших голливудских мастеров. Он пригласил меня в Соединенные Штаты, чтобы я там нашел подходящий для меня сюжет. Он провез меня по всей Америке, от Нью-Йорка до Лос-Анджелеса. Во время пребывания в Лос-Анджелесе я был приглашен на ужин, который давало сообщество мафиози. В Америке гангстеры выказывают особую чувствительность

по отношению к артистам. В связи с этим я был у них в большой чести. Внезапно один из них подошел ко мне и сказал: «Когда вернешься в Италию, езжай к моему другу (и он назвал имя известного итальянского гангстера, депортированного в нашу страну), он даст тебе все, что нужно. Будет достаточно, если ты ему скажешь, что ты от Боба». Я спросил, не поубивал ли, случайно, человек, о котором он говорит, на своем веку кучу народа. Он ответил: «Да, но тогда он еще был молод. Уверяю тебя, сейчас это святой человек. С ним так обошлись потому, что его не поняли, как Иисуса». Должен признаться, что когда я готовился к съемкам «Сладкой жизни» и никак не мог найти продюсера, чтобы финансировать фильм, я испытывал большой соблазн отыскать приятеля этого Боба.

— *В какой обстановке будет происходить действие твоего нового фильма?*

— По примеру Росселлини я всегда работаю на улице, в домах у незнакомых людей, в зависимости от случайных побуждений, непредвиденных обстоятельств, немислимых персонажей. Я открыт для всего, что может предоставить мне новый день, готов к самым странным встречам, готов откликнуться на самое диковинное предложение. Но новый фильм придется снимать в студии, поскольку он не получится, если мы будем отвлекаться, ведь я должен быть предельно точным в воплощении образов, которые составляют его сущность.

— *Это будет фильм-исповедь, если так можно выразиться?*

— Он может выглядеть как автобиографический фильм, но только внешне, поверхностно. Надеюсь, что он найдет отклик у всех, кто его посмотрит. Он будет предельно простым: в нем ничего не нужно будет специально разгадывать или разъяснять.

— *Но у него же есть свой сюжет, начало и конец?*

— Это история интеллектуала, который пытается все иссушить, устранять из жизни всю внутреннюю теплоту. История человека несвободного, пойманного в западню, узника, который пытается справиться со своей косностью, старается что-то понять, но в итоге отдает себе отчет, что ничего не понимает, что гораздо лучше принимать жизнь такой, какая она есть, и лучше ей довериться, чем все драматизировать. Есть ли у фильма начало и завершение? Мне кажется безнравственным показывать историю, у которой есть начало и завершение. Фильм должен быть в некотором роде похож на жизнь. В нем должны происходить неожиданные события, совершаться ошибки. И в то же время фильм, особенно тот,

который я собираюсь снимать, требует абсолютного контроля. Вопреки некоторым опрометчивым высказываниям, которые я допускаю, в нем ничего не должно быть оставлено на волю случая.

— *Правда, что главную роль в нем будет исполнять Лоуренс Оливье?*

— Я подумывал о том, чтобы пригласить Лоуренса Оливье, это великий актер, который мне очень нравится. Но исполнителем главной роли все же будет Марчелло Масто-роянни.

— *Когда ты готовился к съемкам «Восьми с половиной», ты говорил, что не будет никаких особых трудностей с пониманием фильма. На деле же он оказался недоступен пониманию большей части зрителей. В Козенце и Калабрии зрители принялись оскорблять владельцев просмотровых залов в знак протеста против непонятного фильма.*

— Я неважный судья своим фильмам. Мне трудно судить о них, да я и не хочу этого делать. Создавать фильмы — это мой способ жить: когда я не снимаю, я готовлюсь к съемкам. Но мне не кажется, что «Восемь с половиной» — фильм сложный для понимания. Для меня это освобождающий фильм, и я надеюсь, что он также освободит и зрителей, даже если это и не произошло с теми, кто смотрел его в кинотеатре в Козенце.

— *Но сам ты доволен фильмом, твоими коллегами, актерами?*

— Да. А отчего мне быть недовольным? Именно сейчас я достиг удивительной гармонии с моими коллегами. А к актерам я испытываю те нежность и любовь, которые испытывает кукольник к своим марионеткам. В кино существует такое понятие, как передний план, который является безжалостной рентгенографией всего, что происходит в душе. Чудо состоит в том, чтобы условное, воображаемое действие выглядело подлинным. Масто-роянни в этом смысле продемонстрировал смиренную и абсолютную готовность к перевоплощению и в результате исключительно хорошо исполнил свою роль. Анук Эме удалось заставить зрителей забыть свою беспокойную и чувственную героиню, которую она сыграла в «Сладкой жизни». Клаудиа Кардинале была для меня так же важна, как для Пиноккио Фея с голубыми волосами. Сандра Мило была восхитительна. Все остальные актеры справились прекрасно. Когда съемки закончились, всем стало грустно. Что касается меня, я могу сказать по этому поводу лишь то, что «Восемь с половиной» кажется мне фильмом искренним до неприличия и, быть может, раз-

дражающим. Но в то же время он мне представляется одновременно комичным и развлекательным.

— *В связи с этим фильмом, в отличие от всех предыдущих, критики упоминают множество писателей и кинорежиссеров: Кьеркегор, Пруст, Жид, Джойс, Бергман, Ресне, Пиранделло.*

— Я работаю настолько самозабвенно, что совершенно не забочусь о критике. Она лишь мешает зарождению моих идей и их кинематографическому воплощению. Уже потом, когда фильм закончен, я, как обычный слабый человек, радуюсь, если критика благоприятная, а неблагоприятные отзывы пробуждают во мне защитный инстинкт. В случае с «Восемью с половиной» я ощущал со стороны критиков единоподушие, выходящее за рамки их профессии, их эстетической задачи.

— *В связи с этим твоим фильмом критики упоминали «В прошлом году в Мариенбаде» Ресне. Что ты думаешь об этом сравнении?*

— Я не видел этого фильма Ресне. Видел лишь несколько снимков и читал некоторые рецензии. Мне показалось, что «В прошлом году в Мариенбаде» располагается в плоскости чистой умственной абстракции. С этой точки зрения «Восемь с половиной» — это анти-«Мариенбад». То, что я говорю, немного запутано, но иначе не скажешь. Если человек открыт для жизни, он точно так же воспринимает и культуру. Некоторые проблемы витают в воздухе вокруг нас, и здесь же находятся способы их решения, равно как и возможности избежать проблем.

— *В самом деле, в то время как ты ставил «Восемь с половиной», Ингмар Бергман снимал «Молчание», Артур Миллер писал «После падения», Элиа Казан «Анатолийца», Жан Поль Сартр «Слова», Макс Фриш «Назову себя Гантенбайн» — сколько произведений абсолютно субъективных и автобиографических.*

— Но у меня нет абсолютно ничего общего с этими произведениями.

— *Ты читал роман Джойса «Улисс»? По словам Альберто Моравиа, после того как ты его прочел, ты долго размышлял над ним, и Гвидо Ансельми, главный герой фильма, имеет много общего с джойсовским Леопольдом Блумом.*

— Мне жаль разочаровывать Моравиа, но я не читал «Улисса».

— *Другие критики упоминают Кьеркегора, Гвидо Годзано, Марино Моретти. Находишь ли ты эти сравнения уместными?*

— С одной стороны, такие сопоставления мне льстят, поскольку я оказываюсь в одном ряду с известными писате-

лями, с другой — меня это огорчает, поскольку я считаю, что эти литературные ссылки вовсе не нужны для того, чтобы понимать мой фильм. Лучше всех поняли «Восемь с половиной» те критики, которые вообще не упоминают никаких писателей. Опять же, я не могу судить об уместности выбора, ведь я не знаком с произведениями этих авторов. Мне известны имена Кьеркегора и Марино Моретти, и может быть, я читал одно или два стихотворения Годзано в школе. Я вовсе не хочу оправдать свою неосведомленность. Мне хотелось бы прочесть очень многие книги, но постоянно не хватает времени. И потом, жизнь влечет меня гораздо сильнее, чем самые интересные из книг. Музеи и библиотеки не для художников. Конечно, читая некоторые книги, знакомишься с очень полезными, удивительными вещами или просто соприкасаешься со значительными личностями, но я случайный и беспорядочный читатель. И ничего не понимаю в литературе.

— *Доводилось ли тебе читать Пруста, самого упоминаемого автора в связи с фильмом «Восемь с половиной»?*

— Очень сожалею, но вынужден ответить «нет».

— *Ты видел «Земляничную поляну»? Этот фильм Бергмана тоже часто упоминается в связи с «Восемью с половиной».*

— Для меня достаточно было посмотреть один этот фильм, чтобы понять, какой великий художник Бергман. Но что касается «Восьми с половиной», то я вынашивал его в голове шесть лет, то есть даже до того, как начать съемки «Сладкой жизни». В любом случае это сравнение мне приятно. Бергман настоящий мастер спектакля, для своих целей использующий все методы, вплоть до иллюзионизма, иллюзионизма эзотерического, при помощи которого в фантазийной манере он представляет проблематичную и тревожную реальность. Он не относится к режиссерам, для которых важен хороший вкус, красивая окружающая обстановка. Бергман испытывает ко мне ту же симпатию, что и я к нему, он принадлежит к племени тех, кому, среди прочего, нравится запах цирковых опилок.

— *Извини за нескромный вопрос: какие фильмы ты видел и какие книги читал за последние пять лет?*

— Кроме «Земляничной поляны» я смотрел «Семь самураев» Куросавы. Бергман и Куросава — истинные творцы, маги, но не в смысле мистификаций. Они носят в себе целый мир, богатый, фантазийный и выявляют его с истовой силой, не отказываясь использовать при этом все приемы своего ремесла. Еще я смотрел «Короля в Нью-Йорке» Чаплина, «Нищего» Пазолини, «Неистовую жизнь» Брунелло

Ронди, «Коляску» Феррери, «Голую одиссею» Франко Росси. Прочел «Скуку» Моравиа, «Время убивать» Флайяно, несколько книг Пазолини, Томмазо Ландольфи, Гадды и Паллацески. Моравиа обладает ясностью ума, приводящей в замешательство, он слишком привержен рациональному. Мне кажется, постоянство, с каким он защищает здравый смысл, в конце концов приведет его к своего рода мистицизму. Флайяно писал очень талантливо, просто блестяще. Очень жаль, что он уже не пишет. Но больше всего мне нравятся Ландольфи и Гада. Еще я страстный читатель книг о магии, о различных происшествиях, а также отчетов о судебных процессах.

— Ты недавно заявил, что необходимо освободиться от католицизма. Не приведет ли это к духовному цинизму, о котором говорится в «Восьми с половиной»?

— Да, и в итоге в конце фильма герой понимает, что все его страхи, комплексы, кошмары являются также его богатством.

— Как ты считаешь, не слишком ли удобны слова святого Августина: «Люби и поступай, как тебе хочется»? Ведь можно истолковать эту фразу так, будто она оправдывает всякую распущенность?

— Нет, нет. Я понимаю недоразумения, которые могут возникнуть в связи с таким высказыванием, но святой Августин имел в виду, что прежде надо суметь полюбить, а потом уже делать то, что хочется. Любовь — самая трудная, самая недоступная вещь на свете. Я имею в виду любовь в христианском смысле, любовь, которая объединяет, которая увлекает во всеобщее жизненное притяжение, но это наиболее высокий уровень, которого практически невозможно достигнуть.

— За фильм «Восемь с половиной» ты получил своего третьего «Оскара». Как тебя встретили в Лос-Анджелесе? Ведь на этот раз ты был не неким Феллини времен «Дороги», а уже всемирно известным кинорежиссером.

— По такому случаю мы отправились в Голливуд всей компанией: Джульетта, я, Анджело Риццоли, Эннио Флайяно, Сандра Мило и продюсер Моррис Эргас. Был еще Пьеро Джерарди, костюмер. Для него после «Сладкой жизни» это был уже второй «Оскар». Совершенно верно, атмосфера вокруг нас абсолютно изменилась. В одну из ночей, когда я прогуливался вокруг нашего отеля, меня остановил полицейский. «Я — Федерико Феллини», — сказал я ему, но он смотрел на меня с сомнением. Еще до получения «Оскара» фильм удостоился высшей награды на кинофестивале в Моск-

ве и имел большой успех в Нью-Йорке. Я сам присутствовал на показе. По этому поводу была устроена гала-вечеринка и организован показ фильма в посольстве. На гала-вечеринке присутствовали Джоан Кроуфорд, Клодетт Кольбер, Мирна Лой, Шелли Винтер, Артур Миллер, Элиа Казан. Американские зрители поняли «Восемь с половиной» лучше, чем итальянские, может быть потому, что для них более привычно рассматривать все жизненные явления с точки зрения психоанализа, даже если речь идет о чем-то неопределенном.

— *У тебя никогда не возникало желания снять фильм в Нью-Йорке?*

— Это город, который по своей природе наилучшим образом соответствует моим фильмам. Нью-Йорк меня буквально заорожил. Он населен абсолютно сумасшедшими, но глубоко человечными людьми. Однажды в моем отеле праздновали свадьбу. Самый безжалостный карикатурист не смог бы изобразить реалистичные портреты присутствовавших там людей. Столетние старухи, разодетые в нежно-розовые цвета, словно новорожденные, дамы в разноцветных шляпках, похожих на пляжные зонтики. Но язык кинематографии — конкретный язык, требующий полной власти над вещами. Речь идет не о том, чтобы переделывать существующие вещи, но *создавать* их. Может, я все это говорю, потому что у меня просто не хватает смелости оказаться лицом к лицу с таким чудовищным, хаотичным и галлюцинирующим городом, как Нью-Йорк. Я предпочитаю продолжать снимать в Риме и вообще в Италии, в знакомых для меня местах, на «Чинечитта», в Пятом павильоне, где меня навещают мои друзья, итальянские и зарубежные режиссеры, дружба которых является для меня поддержкой.

— *Кто из режиссеров приезжает к тебе на «Чинечитта»?*

— Один раз был Бергман, который приехал туда снимать свой фильм. Я прошел с ним по всем павильонам. Нас сопровождал директор «Чинечитта» Паскуалоне Ланча. Дождь лил как из ведра. Паскуалоне где-то раздобыл зонт и надел плащ, который доходил ему до пят: в таком виде он был похож на сельского священника. Бергман, напротив, в слишком коротком для него плаще, с коротко стриженными на затылке, как у солдата, волосами, заложенными за спину руками, шагал впереди него походкой героя Кьеркегора или Беккета, не слушая, что тот бормотал под своим зонтом. Впереди, в нескольких метрах, бежала бродячая собака. Время от времени она оборачивалась и с недоверием на нас смотрела.

— *Что за фильм снимал Бергман?*

— Этого я не помню, зато помню в деталях тот его визит. В баре, как обычно, толпились свободные от работы статисты, актеры и электрики. Глядя на них лихорадочным и неподвижным взглядом, похожий на медиума в трансе, Бергман, казалось, не понимал, что это за люди, одетые в плащи рыболовов, вставшие в кружок и дымившие за грязными запотевшими стеклами. Когда я спросил его, не хочет ли он кофе, он в ответ покачал головой, отказываясь. Мы в молчании обходили павильоны до тех пор, пока Бергман внезапно не спросил у нас, где здесь туалет. Паскуалоне с ужасом посмотрел на меня. Туалеты на «Чинечитта» были чудовищными, к тому же там все трубы протекали. В коридорах, из-за обшарпанных дверей, можно было внезапно услышать сиплый голос какого-нибудь пьяницы, распевавшего «Биримбо Биримба» среди непередаваемого шума. Чтобы избежать этого позора, я попросил Паскуалоне показать нам бассейн. Но это была плохая идея: казалось, судя по развороченным горам цемента, здесь произошла чудовищная катастрофа, вид этих развалин мог бы послужить готовой площадкой для съемок «Падения дома Ашеро».

— *За несколько минут ты упомянул имена трех писателей: Кьеркегора, Беккета и По. Кого еще тебе хотелось бы упомянуть в связи с этой историей?*

— Поскольку я рассказываю о Бергмане, требуется говорить на определенном уровне. Итак, под все более сильным дождем Бергман указал своим длинным пальцем в угол бассейна, где сквозь рябую от дождя воду он разглядел огромное количество крошечных существ, выглядевших как шумерский алфавит и беспрестанно вертевшихся со скоростью бактерий. Бергман присел на корточки и со счастливой улыбкой принялся говорить о головастиках. Тогда Паскуалоне незаметно удалился, оставив нас одних.

— *О чем вы говорили, оставшись наедине?*

— Как раз в этот момент небо прояснилось, залив желтым светом окружавшие нас унылые декорации, и мы вернулись обратно в молчании, так и не обменявшись ни единым словом, только попрощались при расставании.

— *Разве ты не собирался снять вместе с Бергманом фильм?*

— Да, я должен был снимать фильм вместе с ним и Курсовой. Мы все трое были в восторге от этого плана. Между нами царил полное согласие, но именно потому, что наше согласие было столь полным, ничего не получилось, как это всегда бывает в Риме.

— *Несколько раз ты упоминал, что «Джульетта и духи» был твоим первым цветным фильмом. Но разве ты уже не использовал цвет в «Искушении доктора Антонио», второй новелле в фильме «Боккаччо 70», где ты снова снял Аниту Экберг?*

— Дело в том, что для фильма «Джульетта и духи» цвет являлся символической необходимостью, которой я не мог пренебречь, поскольку сам сюжет был изначально задуман в цвете. Он был задуман для Джульетты, исходя из ее образа. В какой-то момент я решил снять с ней фильм. И после «Сладкой жизни» и «Восьми с половиной» эта идея все сильнее занимала меня. Мне хотелось создать персонаж, отличающийся от Джельсомины и Кабирии, до сих пор вдохновлявших меня. Она относится именно к тому типу людей и комедийных актеров, которые стимулируют мое воображение и благоприятствуют возникновению новых идей. Я обдумывал сюжеты, где она могла бы быть колдуньей или монахиней — полуколдуньей-полусвятой, то есть женщиной, имеющей отношение к сверхъестественным силам, которая жила бы в необычном измерении, которая бы оказалась в незнакомой таинственной обстановке. Но я все не мог найти точного образа, который бы соответствовал персонажу такого рода, до того момента, пока не возникла наконец идея фильма «Джульетта и духи».

— *Но почему все-таки цвет в этом проекте был настолько необходим?*

— Он был частью повествовательной ткани сюжета, он нес функцию создания праздничности и блеска. Я хочу сказать, что он вовсе не был незначительным добавлением. Но я не собираюсь *a priori** делать вывод, что усматриваю в этом живописный и художественный посыл: я отношусь с недоверием к любым эстетическим формам. Мне бы хотелось, чтобы все было в цвете, но без излишних ухищрений и наигранности. Я не исключаю, что, как Антониони в его «Красной пустыне», приду к тому, что буду окрашивать траву, деревья, холмы и различные предметы, тем более что мне всегда хотелось, чтобы фильм смотрелся как ослепительная клоунада.

— *Критика оценила этот твой фильм как успешный лишь наполовину.*

— Без колебаний признаю, что неуспех меня унижает, ранит, задевает тем сильнее, что наводит на мысли о продолжительности творческой жизни кинорежиссера. Оставим в стороне Дрейера, который был в некотором роде монахом

* Заранее (лат.).

и к тому же снял совсем немного фильмов, и Чаплина, снимавшего комедии циркового плана. Как правило, творческая жизнь кинорежиссера длится десять, пятнадцать, максимум двадцать лет. Но я действительно не думаю, что «Джюльетта и духи» наполовину успешный фильм. В нем жизненности гораздо больше, чем в критиках, которые так его оценили.

— *Как случилось, что ты практически целиком отснял его во Фреджене?*

— Я уже не раз говорил, что Фреджене для меня как Генуя. Я снял там не только «Белого шейха» и несколько сцен из «Сладкой жизни», там я задумал и частично отснял многие из моих последующих фильмов.

— *Когда ты открыл для себя Фреджене?*

— В 1939 году, почти сразу после моего приезда в Рим. Я сопровождал туда одного рисовальщика из «Марка Аврелия» по фамилии Де Роза. Ему тогда удалось выгодно продать свои работы, и он пригласил нас с еще одним коллегой отметить это событие. Было воскресенье, мы выехали в десять утра, но поскольку Де Роза был плохим водителем и к тому же толком не знал дорогу, мы заехали неизвестно куда. К полудню мы остановились на какой-то плоской, покрытой чахлой растительностью, унылой, бесконечной равнине. Рядом с дорогой, в окружении кипарисов и плакучих ив, располагалось кладбище, крошечное, затерянное в безлюдной местности кладбище для очень ограниченного числа умерших, но выглядело оно ухоженным, тенистым, симпатичным. Я зачарованно смотрел на него через решетку, когда услышал позади себя гортанный характерный голос, произнесший: «Что мы здесь делаем?» Это был кладбищенский сторож. Он пришел из Санта-Джюстины, маленькой деревеньки в десяти километрах от Римини. Он сообщил нам, что мы находимся в двадцати пяти километрах от Рима и в двух километрах от Фреджене. И спустя некоторое время мы оказались перед другой решеткой с будкой. В ней находился человек, который слюнявил большой палец, чтобы отделить друг от друга билеты. В то время, чтобы попасть во Фреджене, требовалось заплатить дорожную пошлину.

— *Когда ты начал приезжать сюда в отпуск?*

— Во второй половине пятидесятых. После того как я доснял здесь последние сцены «Сладкой жизни», мы купили участок земли и построили на нем, по рисункам Джульетты, небольшую виллу, где прожили два или три года. Мы приезжали сюда то на лето, то на зиму. Ближе к вечеру в сосновой роще повисал легкий туман, окутывавший все вокруг, словно лунным сиянием. Зимой Фреджене становился

пристанищем всех окрестных кошек. Изголодавшиеся шайки облезлых, одноглазых и изувеченных котов осаждали сады в тех виллах, где еще жили люди. Каждую ночь, когда я возвращался из Рима во Фреджене, меня встречали сотни сверкавших золотистых глаз, высвеченных во тьме фарами автомобиля; сотни задранных кверху хвостов и оглушительное мяуканье были достойной иллюстрацией новелл Эдгара По. Немного напуганный, я открывал холодильник и швырял им все, что там находил: кашу и ломтики яблок, суп и колбасу, содержимое всевозможных консервных банок. Я даже подмешивал им в еду содержимое пары десятков ампул ферротина, который был мне прописан как общеукрепляющее средство. От него коты становились еще более агрессивными.

— *После маленького дома, построенного по рисункам Джульетты, куда вы переехали жить?*

— Мы купили землю в центре Фреджене, в его южной части, и построили дом побольше, двухэтажный, с балконами, галереями, садом в английском стиле, с агавами, розарием и овощными грядками. Джульетта там выращивала помидоры, кабачки, фасоль. Еще она варила варенье и пекла пироги с вишнями. Я же совершал длительные прогулки от сосновой рощи до пляжа и обратно, от пляжа к сосновой роще. Это мне здорово напоминало прогулки в Римини с его волнующимся морем, свинцовым небом и атмосферой, вызывающей ассоциации с послепраздничным похмельем, что впоследствии стало неизменным атрибутом моих фильмов. Однажды утром, когда я прогуливался в сосновой роще, царившую там тишину внезапно прервал красивый низкий голос: «Федерико!» Это был Орсон Уэллс. Он попросил меня принести топор, вопрошая: «Почему бы нам не срубить несколько деревьев? Это так полезно для мускулов». Он жил буквально по соседству. Мы пообещали друг другу встречаться каждое утро, чтобы рубить деревья, скакать на лошадях и плавать, но так больше и не виделись. Не знаю, смог бы я рубить деревья или вскарабкаться на лошадь, но что касается плавания — это точно не для меня. Я не купался никогда, ни в Римини, ни во Фреджене, ни где-либо в другом месте. У меня в этом смысле какая-то особая форма застенчивости. Подростком я был настолько худым, что друзья меня прозвали Ганди*, и я очень стеснялся появляться

* Имеется в виду Мохандас Карамчанд Ганди (Махатма Ганди; 1869—1948), идеолог национально-освободительного движения в Индии, который отличался необычайной худобой.

на людях в плавках. В самую жаркую погоду я всегда оставался одетым. Так же было и во Фреджене.

— *В какой части Фреджене ты снимал «Джульетту и духов»?*

— Между морем и сосновой рощей или между сосновой рощей и морем. Мы жили в южной части Фреджене. Я попросил построить виллу в свободном стиле в самой дикой части леса. Именно здесь мы отсняли большинство сцен в интерьере. Приблизительно в том же месте были сняты несколько сцен и финал «Сатирикона»: тот эпизод, где старый философ Евмолп, которого сыграл Сальво Рандоне, сжигает себя на берегу моря на священном костре, а товарищи едят его зажаренную плоть. Но фильмы, которые были мною созданы между «Сатириконом Феллини» и «Римом Феллини», то есть «Тоби Даммит», «Интервью» и «Клоуны», были отсняты не во Фреджене. «Тоби Даммит» был данью уважения Эдгару По, одному из моих самых сильных увлечений, возникших еще в ранней юности. «Интервью», действительно длинное интервью, — телевизионный документальный фильм, где говорилось об уже начатой, но в итоге прерванной работе над фильмом «Путешествие Дж. Маторны», о заброшенных сооружениях, возведенных для съемок этого фильма, которые к тому времени уже облюбовали хиппи. «Клоуны» — это как бы телевизионный опрос артистов цирка. Тема цирка привлекала меня с раннего детства.

— *Критики обратили внимание, что твой «Сатирикон» имеет мало общего с произведением Петрония*, что это скорее захватывающее путешествие по твоим собственным фантазиям. Ты согласен с такими заявлениями?*

— Книга Петрония — одно из моих давних пристрастий. Я прочел эти драгоценные фрагменты, рассказывающие о жизни в античном Риме, еще когда работал в «Марке Аврелии», на стыке тридцатых и сороковых годов. Нас было несколько человек из числа сотрудников этого юмористического издания, выходящего два раза в неделю, кто хотел сделать на основании этих фрагментов ревью, и в нем, среди прочих, должен был играть Альдо Фабрици. Мы набросали письменный проект, но на этом дело и закончилось. В те же годы, когда я делал рисунок для нового выпуска, издатель неизменно предпочитал моему рисунку рисунок Энрико Де Сеты. В 1967-м, когда неудачи, связанные с «Путешествием

* Гай Петроний Арбитр (?—66 н. э.), римский писатель-гедонист, входивший в ближний круг императора Нерона; автор романа «Сатирикон» (или «Сатурны»), иронически рисующего нравы римского общества.

Дж. Маторны», сломили меня и я оказался в больнице, я снова начал думать о Петронии и «Сатириконе». Но фильм оказался очень трудоемким. Сначала я хотел, чтобы герои произведения, Энкалп, Аскилт, Гитон, говорили на латыни. Я даже консультировался по этому вопросу с такими известными латинистами, как Этторе Параторе и Лука Канали. Но тогда фильм оказался бы слишком сложным для понимания, и я ограничился лишь несколькими латинскими фразами. То, что мой фильм очень отличается от оригинала, кажется мне скорее комплиментом, чем упреком. «Сатирикон» — произведение фрагментарное, с лакунами, не очень ясное, которое именно давало пищу для моего воображения. Античный мир для меня — чужая туманная галактика. В конце концов, мой интерес к истории ограничен. Как я уже говорил, фильм является своеобразным опытом научно-фантастического путешествия в прошлое, в загадочный мир.

— *Загадочный мир твоих фантазий?*

— Моим намерением было сделать фильм абсолютно вневременной, но невозможно было бы не заметить, что мир, описанный Петронием, удивительно походит на тот, в котором мы живем, в котором живу я сам. Герои Петрония терзаемы той же ненасытной страстью, неистовой жадной жизни, что и современные молодые и не очень молодые люди. Трималхион наводит меня на мысль об Онассисе, угрюмом, неподвижном, с мутным взглядом мумии. Другие персонажи напоминают мне хиппи. Вполне возможно, что я перенес в этот фильм мои собственные фантазии, а почему бы и нет? В конце концов, разве не я автор фильма? Однако «Сатириконом Феллини» мы назвали его лишь потому, что другой итальянский режиссер, Луиджи Полидори, собирался снимать в то же время еще один фильм по книге Петрония.

— *Правда, что ты хотел предложить Тото сняться в «Путешествии Дж. Маторны»?*

— Да, я хотел, чтобы он сыграл практически самого себя, такого, какой он есть, ни малейшим образом не вмешиваясь в его игру. Тото был актером, комиком, игравшим самого себя. Как Полишинель, он мог быть лишь Тото.

— *Когда, где и как вы познакомились?*

— В те годы, когда я занимался журналистикой, а он выступал в мюзик-холле. Я пришел брать у него интервью. Помню, он мне сказал: «Напишите, что я люблю деньги и женщин». Позже я встретил его на съемочной площадке фильма «Где свобода?», и потом мы виделись еще много раз. Он при-

ходил ко мне на виа Маргутта со своим другом Франко Фалдини. Это был в своем роде «шут божьей милостью», светский и современный, изумительная марионетка, выход алмазоносной породы глубинной истории Неаполя.

— *Как появились «Клоуны»?*

— На студии NEC, где я снял «Интервью», меня попросили сделать что-нибудь еще. Я предложил им на выбор несколько проектов, среди которых был портрет Мао и путешествие к тибетским монахам. Но для меня оказалось слишком сложно уехать из Рима. Тогда я предложил сделать зарисовку о клоунах. Я переговорил об этом со своим сценаристом Бернардино Дзаппони. Потом к делу подключилось итальянское государственное телевидение. Мы отправились в Париж, и когда вернулись, за несколько дней написали сценарий. Можно даже не говорить, что к тому времени я знал о цирке и клоунах все, что только можно. Требовалось лишь облечь в образы мои познания, мой опыт, мои встречи с ними. Правда, во время пребывания в Париже нам с Дзаппони пришлось отказаться от большого числа задуманных нами сцен.

— *Каких, например?*

— Например, мы задумали эпизод с Чаплиным, но я так и не набрался смелости предложить ему сыграть в нем. Я боялся, что он откажется, и мне не хотелось доставлять ему в связи с этим неприятные минуты. Зато я снял в этом фильме его дочь. Также мы задумали под видом клоунов изобразить известных личностей нашей эпохи: Юнга, Фрейда, Пикассо, Гитлера, Муссолини, Пия XII, Иоанна XXIII, Гадлу, Моравиа, Пазолини, Висконти.

— *Тебя тоже?*

— Да, я в самом деле думаю, что я рыжий, но одновременно и белый клоун тоже. Клоуны были первыми и древнейшими из тех, кто выступал против существующего порядка, и очень жаль, что они обречены на исчезновение под натиском технической цивилизации. Ведь с ними исчезнет не просто чарующая человеческая микровселенная, но и большой жизненный опыт, особое восприятие мира.

1961—1971

ФЕЛЛИНИ И ПАЗОЛИНИ

Феллини и Пазолини познакомились во второй половине пятидесятых, задолго до своей встречи в кинокомпании «Федериц». В то время, когда Феллини готовился к съемкам «Ночей Кабирии», писатель сопровождал его в поездках в автомобиле по Риму в поисках Бомбы, типичной шлюхи с римской окраины, и впоследствии принимал участие в создании сценария самого фильма. Между делом он описал и эту поездку за Бомбой, набросав тогда же подробный портрет самого Феллини. Этот рассказ был сначала опубликован в его книге о фильме «Ночи Кабирии», упомянул его Пазолини в одном из стихотворений цикла «Религия моего времени» (1959), затем в стихотворении «Правила иллюзии» (1992) и, как совершенно новое произведение, в еженедельнике «Эспрессо».

Эти обстоятельства не умаляют оригинальности взгляда Пазолини на личность Феллини:

«Я навсегда запомню утро моего знакомства с Феллини: “сказочное” утро, как любит говорить он сам. Мы выехали на его машине, одновременно мощной и неповоротливой, которой он управлял на редкость небрежно и в то же время ловко (такое же впечатление производил и он сам) с пятачка дель Пополо и потихоньку добрались до какой-то сельской местности: Фламинии? Аурелии? Кассии? Феллини вел машину одной рукой, виляя то вправо, то влево, объезжая встречающиеся по дороге препятствия и рискуя передавить местных крестьян или оказаться в канаве, и в то же время умудряясь создавать впечатление, что таковое абсолютно невозможно. Он вел машину каким-то магическим, непостижимым образом, казалось, она прикреплена к невидимой нити и движется ровно по ней. Вот так, положив одну руку на руль, с заботливостью деда, нянчащего внука, и сосредоточенный, подобно алхимику, Феллини другой рукой беспрестанно закручивал и раскручивал пряди волос, пользуясь

своим указательным пальцем как гончарным кругом или веретеном. При этом он рассказывал мне, таская меня по местам, где воздух был пропитан медовой сладостью, характерной для этого времени года, перипетии сюжета “Ночей Кабирии”. Ощущая себя драным перуанским котишкой рядом с роскошным сиамским котярой, я слушал его с Ауэрбахом* в кармане.

Тогда я еще не понимал Феллини. Мне казалось, что я представляю границы его безмерной и всеобъемлющей личности. Представьте улитку величиной с город — Кноссос или Пальмиру, — внутрь которого вы входите, точно герои Рабле. И там обнаруживаете вещи, на первый взгляд не представляющие собой ничего особенного, например, заправщика на станции техобслуживания или шлюху, нелепо меряющую шагами тротуар в ожидании клиента. И вас поражает чувство несоответствия между грандиозностью обрамления и ничтожностью конкретного кадра. Но потом, понемногу, вы начинаете отдавать себе отчет, что улитка-лабиринт переваривает и усваивает все в своих внутренностях, безобразных и прекрасных одновременно, включая вас самих, если вы потеряете бдительность.

Феллини так устроен, что все время находится в неуравновешенном состоянии. Он постоянно преобразуется, перестраивается заново, и каждое предыдущее состояние подсказывает, каким быть следующему. Это можно сравнить с огромным пятном, которое по прихоти воображения может быть похожим то на полип, то на видимую лишь под микроскопом амебу, то напоминать руины ацтеков или утопленного кота. Но достаточно дуновения ветра, достаточно автомобиля чуть вильнуть в сторону, чтобы все вновь смешалось, и эта субстанция вновь обернулась человеком — мягким, умным, насмешливым и ошеломляющим, обладающим слухом, созданным в самой лучшей лаборатории как совершеннейший акустический прибор, и ртом, воспроизводящим любопытные звуки, которые возникают от смешения римского и романьольского начал: крик, восклицания, междометия, ласковые словечки, в общем, весь арсенал до-грамматической речи.

Я ничего не понимал, слушая, как он рассуждает о “Ночах”, о диспропорции между общей атмосферой, окружающей обстановкой и реалистичными деталями — и скорреали-

* Эрих Ауэрбах (1892—1957) — немецкий филолог. Основная его книга, о которой идет речь, — «Мимезис. Реализм в западной литературе» (1946).

стичностью, воображаемой, немного огрубляемой с помощью юмора. Следующим вечером мы оба снова оказались узниками внутреннего пространства его автомобиля, слившегося с широким полотном дороги, на обочине которой по идее должна была стоять Бомба, фигуристая шляха, которую мы разыскивали. Он слушал меня, съезжившись, нахохлившись на своем красном сиденье, похожий на курицу-наседку, со своими отвислыми щеками, сумрачным взглядом, в котором запечатлелось острое внимание или тревога, с каким-то непроницаемым лицом, как ни странно, делающим его более человеческим, со своим крошечным ореховым зрачком, придающим ему комичный и необычайно сердечный вид, даже если его немного и ужаснул мой Ауэрбах.

Мы так и не нашли Бомбу, хотя тщательно обследовали все бульвары вокруг археологического Промеида, заполненные группками разнокалиберных шлях, освещенных боковым светом фар, и нехороших мальчиков, в компании или в одиночку оседлавших стены, свесив маленькие попки и изящно подняв воротники курток вокруг тщательно причесанных, с прямыми нитками проборов голов, с кудрями, поднимающимися коком на ветру».

«Эспрессо», в свою очередь, попросил Феллини рассказать об этой поездке. И тот тоже изобразил выдающийся портрет своего спутника.

«Я позвонил ему после того, как прочел его “Лихих парней” (“Ragazzi di vita”), чтобы выразить свое восхищение. Он оказался очень милым, наговорив в ответ много лестного о “Маменькиных сынках” и “Дороге”. Немного позже, когда был готов сценарий “Ночей Кабирии”, мне пришла в голову мысль дать его Пазолини прочитать, чтобы он высказал свое мнение по поводу некоторых выражений на арго. Мы назначили встречу в баре “Канова” на пьяцца дель Пополо. Я увидел, как он вошел, и у меня сразу вызвали симпатию его личико землистого цвета, шуплое сложение пролетария, фигурка боксера из провинции, выступающего в наилегчайшем весе. Мое предложение о сотрудничестве он встретил с большим энтузиазмом, сразу же нас сблизившим. Он оказался благородным, прямым человеком. Мы действительно совершали эти прогулки, которые он так прекрасно описал. Я вполне согласен с тем, что все мы немного улитки, у него самого было что-то алчное в глазах, необычайно внимательных, до невозможности любопытных. Я кружил вместе с ним по некоторым районам, погруженным в тревожную тишину, по каким-то дьявольским предместьям, носящим такие характерные названия, как Средневековый

Китай, Инфернетто, Тибуртино III; Чезатти Спирити. Он вел меня, как Вергилий и Харон в одном лице, и выглядел как тот и другой одновременно. При этом он умудрялся производить впечатление шерифа, маленького шерифа, прибывшего проверить, все ли в порядке среди его подопечных. Его смешили мои тревоги, он встречал всякие обстоятельства улыбкой много повидавшего человека, наблюдавшего кое-что и похуже, и даже желавшего, чтобы это самое похуже с минуты на минуту случилось, причем из чисто дружеской заботы, лишь бы удовлетворить любопытство заезжего гостя. В любом случае, казалось, он был здесь, непризнанный шериф, чтобы в любой момент все вам объяснить и защитить вас. Время от времени из темноты выныривали окна, двери, темные уголки, какие-то совершенно непредсказуемые предметы, которые ему нравилось представлять, будто мы путешествовали в Амазонии, среди фантастических и диких существ минувших времен. Благодаря тому немногому, что я о нем знал, он сам казался мне неким существом, пьяневшим от опасности, от того, что в ней имеется дьявольского, незнаемого, возбуждающего. В последнее время он даже носил черные очки и одевался словно персонаж из научно-фантастического фильма, вроде Терминатора, в кожаную куртку. Кроме того, он стал более молчалив, тяготел к состоянию покоя».

Феллини вспоминал, как появилась на свет компания «Федериц», и случай, имеющий отношение к Пьеру Паоло Пазолини: «“Федериц” — “ц” в названии которой была взята от фамилии Риццоли, а “Федери” — от Федерико — ставила своей целью помогать начинающим режиссерам. В действительности единственное, что мне удалось сделать для этой компании, — это отыскать офис и обустроить его. В течение месяцев я развлекался, превращая его в старинную обитель или гостиницу трех мушкетеров... За десять месяцев я принял на работу всех безработных со студии “Чинечита”. Совсем рядом, на виа делла Кроче, находился ресторан “Чезаретто”, и к тринадцати часам можно было доставить оттуда в мой офис еду. Так он превратился в самую натуральную столовую. Но энтузиазм в первые месяцы был огромным, и я, как и остальные, был целиком захвачен идеей, что мы выпустим множество прекрасных фильмов, как это сделал бы любой на нашем месте: и “Кокечито” Марко Феррери, и “Место” Эрманно Олми, и “Нищего” Пазолини. Пьер Паоло не сомневался в успехе своего режиссерского дебюта. Его сценарий был изумителен. Он попросил сделать пробы. Надо было еще преодолеть сопротивление

Риццоли и другого компаньона, Клементя Фракасси, очень компетентного, но имевшего склонность к излишнему пессимизму и не скупившегося на мрачные предсказания в отношении наших финансовых дел. Что до меня, то мне досталась роль продюсера, и я безответственно излучал оптимизм. Пьер Паоло сделал свои пробы, и я, под впечатлением отрицательного отношения Риццоли и Фракасси, руководствуясь, впрочем, и личной точкой зрения, вынес им приговор. Мне пришлось не то что сообщить Пьеру Паоло правду, но сказать ему, что, мол, лучше с фильмом подождать. Такой умный человек, как он, сразу понял, что я многого недоговариваю, хотя это было не совсем верно, и сказал мне с улыбкой, немного грустно: «Я действительно не смогу снять кино, какое снимаешь ты».

Этот случай на «Федериц» бесповоротно подорвал отношения между Феллини и Пазолини. В интервью, которое Феллини дал «Эспрессо» и в котором упомянул пробы, сделанные Пазолини, он не сказал всей правды. Вот что по этому поводу сообщил Энрико Де Сета: «После съемок “Сладкой жизни” я как-то зашел к Феллини на “Федериц”. Там же я застал и Эннио Флайяно. Федерико рассказал мне, что среди других ему представился парнишка, изображавший из себя эрудита, некий Пьер Паоло Пазолини». Кое-кому еще Феллини даже говорил, что результаты проб, сделанных Пазолини, были по меньшей мере ужасны.

1970 ГОД: ПЕРВОЕ ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

Костантини: *Тебе исполнилось пятьдесят. Как ты себя при этом чувствуешь?*

Феллини: Пятьдесят лет — поворотный период в жизни. Это психологический возраст: начинается процесс физического разрушения, когда приходится надевать очки, ты чувствуешь слабость в коленках и вынужден остановиться на втором коитусе за день. Появляется ощущение, что твоя физическая оболочка приходит в негодность, ты вынужден более разумно использовать силы, смирять осторожностью порывы, и больше нет желания много общаться с людьми. Я ощущаю себя порой перегруженным, словно лодка, в которую набилось слишком много народу. У меня всегда была исключительная память, я помнил наизусть сотни телефонных номеров, а сейчас, бывает, я берусь за трубку и обнаруживаю, что не только забыл номер телефона, но и имя человека, которому собрался звонить. Порой мне кажется, что я еще ничему не научился. Мне по-прежнему свойственно юношеское любопытство, это нетерпеливое предвкушение второй половины дня, вечера, ночи: ведь неизвестно, что может еще произойти... Но пятьдесят — это пятьдесят, и тут уж ничего не поделаешь. Когда мне было сорок, иногда казалось, что мне лишь тридцать один, иногда — даже девятнадцать, по-разному.

— *Доволен ли ты собой, фильмами, которые снял, всем тем, что удалось сделать до сих пор?*

— Все мы являемся жертвами неправильного образования, задачей которого ставится движение от цели к цели, обретение смысла, стремление к намеченным горизонтам. После сорока начинаешь отдавать себе отчет, что все это не срабатывает, что сорок лет своей жизни ты решал несуществующие задачи. Тем не менее я полагаю, что мне повезло. У меня была легкая жизнь, мои близкие были деликатны, они не давили на меня и позволяли мне ревностно возвра-

вать в себе творческие ростки. Это можно сравнить с тем, как если бы они навсегда оставили меня в комнате, полной игрушек. Даже испытываемая усталость позволяет не задержаться там подольше, и я по-прежнему могу пребывать в душевной эйфории. Моя жизнь была фантастической, если хочешь, это была жизнь художника.

— *Что значит для тебя быть художником?*

— Художник для меня — это тот, кто в душе обуреваем демоном, и он обязан ответить на его призыв. Поступая таким образом, он проецируется на своего рода галактику неопределенного происхождения и строения, с которой у него устанавливается особая, невидимая, бессознательная связь. Основная задача состоит в том, чтобы распознать звуки, цвета, знаки, отвечающие тому голосу, которым был призван художник. Однажды решение приходит само, и тогда не нужно делать ничего, кроме как медиумически исполнять услышанное свыше. Когда я достигаю этого состояния просветления, уже не я руковожу съемкой фильма, а фильм руководит мною. Несомненно, при этом необходимо обладать особой чуткостью: это как если входишь в город, которого совсем не знаешь и где нужно передвигаться с осторожностью призрака, легкостью вампира, без мыслей, без философствований, без *a priori*, в противном случае все будет безнадежно испорчено. Это как пролог, атриум, прихожая творчества; а потом наступает черед практического опыта, которым обладает художник, мастера, профессионализма, короче говоря, сплоченного усилия, направленного на то, чтобы осуществить задуманное. Художник делает не то, что хочет, а то, что может: сосредоточенность на этом и представляет собой то, что мы называем искусством.

— *Как по-твоему, кино — это искусство?*

— И да, и нет. Это искусство и в то же время цирк, балаган, путешествие на борту какого-то «корабля дураков», приключение, иллюзия, мираж. Это искусство, не имеющее ничего общего с другими видами искусства, особенно с литературой. Оно абсолютно автономно. В крайнем случае можно найти точки соприкосновения с живописью, в том, что касается света. Во главе всего в кинематографе, как и в живописи, — освещение. В кино освещение даже более важно, чем сюжет, история, персонажи: ведь именно при помощи освещения режиссер выражает то, что хотел бы сказать. Критики не без намерения меня задеть написали, что я «живописный» режиссер. Было бы трудно сказать мне что-нибудь более лестное. И вовсе не случайно я испытываю к артистам более глубокую симпатию, чем к художникам, — это

происходит исключительно из зависти. Художник счастливый, безмятежный, которому предначертано долголетие, находится в более привилегированном положении, чем, например, поэты. Его любят женщины и друзья, а если бы к тому же он был немного более уважаем налоговой инспекцией, тогда ему больше не о чем было бы мечтать.

— *Кто твои любимые писатели?*

— Я люблю писателей, которым удается безрассудно, безоговорочно, полностью самовыразиться. Моя самая большая любовь, мои братья, попутчики в поездках, те, к кому я постоянно возвращаюсь, — это Карло Эмилио Гадда и Томмазо Ландольфи, потом идут Моравиа, Марио Тобино, Итало Кальвино, Эннио Флайяно, Гоффредо Паризе. Гадда — настоящий исполин, автор воодушевляющий, невероятный сумасброд, неистощимый клоун, великий акробат, который создаст, как в «Эросе и Приапе», страницы, достойные рукоплесканий. Ландольфи — властелин слов, писатель, завораживающий своим отчаянием, грустью, аристократизмом, своими шутовскими и одновременно душераздирающими сюжетами. Моравиа — непревзойденный эссеист, особенно в такой стране, как Италия, где царят неразбериха, суеверие и сентиментализм. Это ум, склонный смотреть на окружающее трезво, ясно, с беспристрастностью биолога. Жаль только, что даже в своих самых тонких эссе ему не удастся скрыть сожаление о том, что он не стал кем-то другим, неодолимое влечение к иному роду деятельности. Тобино мне нравится, наверное, потому, что я люблю сумасшедшие дома, может быть, потому, что он и сам сумасшедший. Мне нравится его напевная интонация, манера, с какой он приглашает поговорить о том о сем, как это происходит в его новелле «По древней лестнице». Кальвино покораляет меня удивительным изяществом, это писатель чистый, исключительно тонкий. Еще мне нравится Флайяно, хоть я и сожалею, что он не вполне отождествляет себя с этим призванием.

— *Кто твои любимые художники?*

— С художниками у меня отношения наиболее постоянные. Я склонен к увлечениям, предательству, отступничеству. Но тем не менее остаюсь верным некоторым итальянским художникам, от Сципиона до Маффе, от Роза до Кампили, от Карра до Сирони и де Кирико. Невозможно поверить, что именно при фашистском режиме современная итальянская живопись достигла своих истинных высот. Сирони — громадный художник, истинное величие которого еще не вполне оценено. Поскольку я создаю кино, для меня метафизическая живопись де Кирико восхитительна. Де

Кирико открыл Италию с ее площадями, улицами, портиками, морскими пейзажами. Это одновременно достоверная и поэтическая Италия. Но художник, приводящий меня в особое восхищение, до такой степени, что несколько раз даже видел его во сне, — это Пикассо. Пикассо для меня — это символ, прообраз творца и демиурга. Мне он снился четырежды, и каждый раз это происходило в момент кризиса. Один раз я как будто находился в водах изумрудного, но неспокойного моря, под грозовым, чреватым бурей небом, когда заметил человека, который плыл широким брассом впереди меня; внезапно он повернул голову, и я узнал Пикассо. Этот сон мне долго вспоминался как отголосок какого-то знака свыше. В другой раз — припоминаю, что я готовился тогда к съемкам фильма «Путешествие Дж. Маторны» — мне приснилось, будто я нахожусь в доме Пикассо. Он был на кухне и разговаривал со мной. Он разговаривал со мной всю ночь, без перерыва. И когда я проснулся, то почувствовал какое-то просветление. Почему мне снился именно Пикассо? Думаю, потому, что это художник, на которого мне хотелось бы быть похожим. В то время, когда мне снились эти сны, я смотрел на живопись как на некий странный мир, немного с недоверием, вызванным неосведомленностью, но сейчас, когда вижу картину Пикассо, тут же ощущаю своего рода причастность, я целиком захвачен, взволнован великолепием, силой, счастьем, духовностью, жизнью, которые вижу перед собой. Пикассо — художник полностью, абсолютно независимый. Но, как это ни парадоксально, я все же думаю, что полная независимость для художника опасна в том смысле, что он может использовать эту свободу не для созидания, а для чего-нибудь иного, распыляя свой талант. На мой взгляд, нам необходимы деспоты. Я готов благосклонно относиться к некоей государственной власти, которая предписывала бы мне непрерывно снимать. Папы, которые прекрасно понимали инфантильную психологию творческих людей, во все века призывали художников к себе и приказывали им писать картины.

— Ты был знаком с Пикассо лично?

— Я видел его всего один раз, в Каннах, во время показа «Ночей Кабирии». Я был тогда с Сименоном, который собирался нас представить друг другу, но Пикассо затерялся в толпе. Тем не менее я успел заметить его глаза: цвета темного каштана, пронизывающие, словно лазеры.

— Ты доволен своими отношениями с женщинами?

— Мне удалось создать с Джульеттой отношения, построенные на согласии и обоюдном понимании. Я не чув-

ствую себя угнетенным, изуродованным, раздавленным. У меня нет причины желать развода. Когда я думаю о референдуме относительно разрешения на развод*, то испытываю чувство стыда, мне кажется, что я живу в нелепой стране. Я совершенно не могу понять, как в этом вопросе мы могли зайти в такой тупик; этот референдум можно сравнить с поиском абсолюта. В общем, в этом вопросе мы достигли пика гротеска. Скорее следовало бы упразднить брак. Закон должен был бы гласить: не сочетайтесь браком. Или по крайней мере брачное свидетельство должно ежегодно обновляться, как водительские права. Заставлять двух людей, толком не знающих друг друга, притом что каждый из них и себя-то как следует не знает, прожить вместе всю жизнь, это как запереть двух новорожденных в одном ящике и вынудить их расти вместе, каждый с ногой во рту другого. И мы получим двух ужасных, отвратительных монстров.

— *Что ты думаешь об отношениях мужчины и женщины в Италии?*

— В Италии даже самые закоренелые неконформисты все путают. Я не отношусь к типу так называемых «итальянских мачо» и должен сказать, что положение женщин таково, о чем невозможно говорить без чувства стыда. Дело в том, что существует отвратительный расизм в отношении мужчины к женщине. Женщины, к сожалению, тоже впадают в крайности. Равенство между мужчиной и женщиной — это биологическая аберрация. Я не знаю, каким образом началось это превышение власти мужчины по отношению к женщине, каким образом это привело к поражению женщины, но должен признать, что даже лучшие из нас — это или эротоманы или утомленные эстеты. Я не знаю, что есть женщина. Я вижу в ней лишь отражение себя, то, что относится ко мне, в том смысле, что я переношу на нее свои недостатки. Женщина представляет собой то, чего нет в нас, но поскольку мы не знаем, чего не имеем, мы переносим на нее свое незнание. Юнг говорил, что женщина появляется там, где у мужчины начинается ночь. Поскольку итальянский мужчина под влиянием католической церкви навсегда остается ребенком и из двух полов именно он знает себя наилучшим образом, он переносит эту свою невероятную драму на женщину.

* В Италии развод был запрещен Церковью, и наконец, после длительных дебатов, в 1970 году был проведен всенародный референдум.

— Известно, что ты являешься поклонником Юнга. Что полезного тебе удалось почерпнуть из его статей по психологии и психоанализу?

— Психология меня интересовала всегда. Для меня это первая из наук, основополагающая, принципами которой нужно руководствоваться во всем. Ее стоит изучать с самого раннего детства. Я дружу с Эрнестом Бернаром, психоаналитиком, последователем Юнга. Именно благодаря ему я понял, что жизнь подсознательная не менее важна, чем жизнь дневная, особенно для творческой личности. Именно благодаря ему я смог более вдумчиво прочесть книги Юнга, этого ученого-ясновидца, которого просто обязан знать весь мир. Меня это чтение необыкновенно обогатило. Вопреки тому, что обо мне говорят, я никогда не подвергался психоанализу, но верю в него. В Италии люди даже не знают, что это такое. Они отвергают его с легкомыслием и самонадеянностью, присущими всем нам. В психоанализ смешно не верить. Это как не верить в химию или математику. Сегодня конечная цель любого предприятия — это потребление. Психоанализ позволяет нам устанавливать обратную связь с жизнью, освобождаться от различных табу, расширяет сознание, предлагает заглянуть в зеркало, где наше лицо, скорее всего, может представиться нам малоприятным, но по крайней мере мы увидим именно свое лицо. Однако сегодня психоаналитики выставят вас вон, даже если у вас слезы на глазах, и не станут разговаривать, пока вы не оплатите первую консультацию, видимо, считая, что своевременная оплата призвана помочь пациенту в его излечении. Психоанализ, на мой взгляд, очень полезен для политиков. Итальянцы исключительно невежественны, и им пошла бы на пользу любая наука. Но Католическая церковь ревностно поддерживает в нас некое подобие мрака, который окутывает все мыслимые области современной жизни. Наука, ставящая целью познание человека им самим, необходима в обществе, основанном на невежестве и конформизме.

— Ты читал *Йи Кинга*?

— Да, конечно. Я знаком с его книгой уже около десяти лет. Впервые мне дал ее прочесть Бернар. Один переплетенный в кожу экземпляр он всегда держал на своем письменном столе и время от времени заглядывал в него. После смерти Бернара его жена подарила мне эту книгу, и с тех пор я ее ревностно храню. Еще у меня есть три подлинные древние монеты, которые привез мне один из друзей. Бернар советовал мне установить с этой книгой дружеские отношения, что я и делаю. Я действительно могу сказать, что

она очень помогла мне в тяжелые моменты. Людям нравится думать, что я не читаю ничего, кроме комиксов, на самом деле я все-таки прочел несколько книг. Я не стал останавливаться на Пиноккио, сказках Андерсена и братьев Гримм, а прочел кое-что еще.

— *Кого, например, кроме тех итальянских авторов, о которых мы уже говорили?*

— Итальянских классиков, которых нам преподавали в лицее: Данте, Боккаччо, Петрарку, Ариосто; еще я читал Шиллера, Новалиса, Гёте, Достоевского, Томаса Манна, Гофмана, Кафку, Сименона, Дюрренматта.

— *Правда ли, что ты большой гурман, как утверждают некоторые твои друзья?*

— Нет, я не гурман. Я люблю простые блюда, при условии, что они хорошо приготовлены. Я не люблю сложную кухню. Мое первое знакомство с такой кухней состоялось сразу после войны, в Германии. Это было то ли в 1945-м, то ли в 1946-м. Я приехал тогда в Германию с Пьетро Джерми, чтобы представить фильм «Дорога надежды». Германии больше не существовало. Были лишь тысячи и тысячи километров развалин, лунного пейзажа, похожего на кошмарные галлюцинации. Сначала мы приехали в Бонн, потом в Кёльн. В Кёльне царила атмосфера апокалипсиса. Среди руин высился устрашающим черным призраком собор. Но один ресторан был все-таки открыт — это был китайский ресторан. Мы зашли туда. Пока мы ели, снаружи ходил взад и вперед небольшой духовой оркестр из солдат в униформе, которые играли марши известных немецких композиторов. И среди этой сумрачной обстановки меня очаровала китайская кухня. Но еще больше, чем китайская кухня, меня очаровал этот оркестрик: он играл ровную, красивую, трогательную мелодию, которую я никак не мог забыть. До такой степени, что даже включил подобный оркестр в действие фильма «Путешествие Дж. Масторны», который до сих пор мне так и не удалось снять.

— *Тем не менее после этого китайской кухне ты предпочел стряпню Чезарины, поварихи из Болоньи, у которой, как правило, питаешься. Не является ли одной из причин этого, что ты считаешь ее своей второй или третьей матерью?*

— Я вовсе не сразу отказался от китайской кухни. Гораздо позже, во время путешествия в Сан-Франциско, я вновь открыл для себя удовольствие от китайской кухни, от этой, если так можно выразиться, миниатюрной, вычурной, приготовленной в чисто восточном стиле еды. Цвета, вкусы, запахи, девушки, которые снимают с вас обувь и носки, потом

обтирают ноги горячим полотенцем, — все это создает атмосферу некоего эзотерического ритуала. Жестокое разочарование наступило после, когда я начал посещать китайские рестораны в Италии, Франции, Англии. Единственное, что можно было получить в таком месте, — это отравиться, и в лучшем случае все заканчивалось неотложной помощью. В Лондоне Стенли Кубрик пригласил меня поужинать в китайский ресторан, который находил превосходным, но я так и не смог заставить себя что-нибудь там съесть, возможно, потому, что поблизости, как я знал, нет больницы. После я перепробовал для себя все мыслимые и немыслимые диеты: макробиотическую, для похудения и так далее. Если мне все же придется выбирать наиболее подходящую диету, сейчас я, пожалуй, выберу вегетарианскую.

— *Готовишь ли ты сам, нравится ли тебе готовить? Кто готовит еду у вас дома, Джульетта или кухарка? Нет ли у тебя кухарки из Шанхая или Гонконга, как это принято сейчас у модных режиссеров вроде Марко Феррери и других?*

— Хотя я и занимаюсь работой, требующей терпения фокусника, я не готовил никогда, разве что для кошек. Это может показаться странным. Большинство артистов имеют к этому склонность: ведь стряпня отчасти сродни творчеству, она похожа на работу художника, мастера по керамике, скульптора. Это одна из форм ручного созидания и напоминает работу ремесленников эпохи Возрождения. Почти все художники великолепные повара. Джульетта тоже хорошо готовит: она из Болоньи, а болонская кухня очень известна. Но в основном для нас готовит наша прислуга, Мариолина, обычная женщина. И после всего, что я рассказал, как может быть у меня китайская повариха?

— *В чьей компании ты предпочитаешь садиться за стол: друзей, знакомых людей, мужчин, женщин?*

— Я не выношу, когда за столом собирается более трех человек. Когда мне случается оказаться в многочисленной компании, мне кажется, что я теряюсь, если это, конечно, не женщины.

— *Тициан не садился за стол, если вокруг него не было компании из семи или девяти женщин, по числу муз.*

— Да, но что касается Тициана, то его счета в итоге оплачивал Папа.

— *Ты куришь? Если да, то что: табак, гашиш, может, другие возбуждающие вещества?*

— Я не курю ни табак, ни гашиш, ничего другого. Раньше курил, но бросил около пятнадцати лет назад. Произошло это, когда у меня обнаружили аллергический плеврит.

Для этого не потребовалось никакого героизма: курение вызывало у меня ужасающую тошноту. Сейчас, когда я вижу, как кто-то достает сигарету из кармана, мне кажется, что он достает револьвер. Я себя чувствую по-настоящему плохо, если рядом курят. В этом вопросе я становлюсь совершенно невыносимым занудой, тем более что Джульетта курит много. Когда я вспоминаю, чем мы занимались в Римини во времена моей юности, меня охватывает дрожь. В ход шло все, что попадало в наши руки, листья платана, труха, конский навоз. И из всего этого мы умудрялись делать сигареты, завернув весь этот кошмар в журнальные листки. Чтобы незаметно покурить, мы забирались в пляжные кабинки, которые тут же превращались в газовые камеры.

— *Занимаешься ли ты спортом? Какие виды спорта предпочитаешь?*

— Я никогда не занимался спортом, никаким. Спорт меня совершенно не возбуждает, может быть, потому, что мне абсолютно чужд дух соперничества. Я имею склонность быть всегда с проигрывающими, едва подвертывается случай. Конечно же по утрам, когда просыпаюсь, я делаю пару-другую движений для разминки, или мне делают массаж, но это не имеет ничего общего со спортом.

— *Однако тебе доставляло удовольствие водить свои быстрые и мощные автомобили.*

— Верно, было время, когда мне ужасно нравилось водить и когда я обожал мощные автомобили. Я менял машину каждые два или три месяца. Тут не обошлось без влияния Мастроянни, который покупал себе новые машины еще чаще, чем я. Это сумасшествие достигло своего апофеоза во время съемок «Сладкой жизни». Когда я проживал на виа Лютетция, то водил знакомство с одним торговцем автомобилями, который раз в два-три месяца являлся, вызывал меня по внутреннему телефону и говорил: «Пожалуйста, Федерико, выгляни на минутку в окно». Я высовывался: внизу стоял ослепительно новый «ягуар», или «мерседес», или «фerrари». «Попробуй машину, и если тебе не понравится, ты мне ее вернешь», — говорил он. А поскольку аренда на один день стоила огромных денег, я предпочитал просто-напросто купить ее. Этой страсти к машинам, мании бесцельно кружить в них по городу я обязан многими фильмами: видеть без какого-либо смысла проносящиеся непрерывной чередой перед моими глазами картинки, создающие идеальную психологическую ситуацию для обдумывания фильмов, которые я собирался сделать. Большая часть моих фильмов была задумана в машине.

— *Почему же все-таки ты прекратил водить машину?*

— Я платил слишком много штрафов, и было слишком много нежелательных последствий. Однажды в Риччоне я ехал на «мерседесе» по городской улице, когда какой-то малец въехал в меня на своем «фиате тополино». Это была целиком его вина, у него не было даже водительских прав, но абсолютно все были на его стороне. Какой-то немец, остановившийся поглазеть на происшествие, предложил мне: «Господин Феллини, вы не продадите мне свою машину, я ее подарю жене. Она будет в полном восторге». Я продал ему машину и с тех пор больше не сажусь за руль. Меня возит шофер, или я еду на поезде. В городе я обычно хожу пешком или сажусь в автобус.

— *Правда ли, что стоимость быстрых и мощных машин, которые ты менял каждые два-три месяца, ты включал в счет производства, увеличивая таким образом и без того астрономические суммы, уходившие на съемку твоих фильмов?*

— Астрономические суммы, в которые обходились мои фильмы, — чистейшая выдумка. Мои фильмы никогда не были дорогими, даже наоборот. Я никогда не потратил лишней копейки. Меня любят представлять режиссером с крокодильим аппетитом, этаким Аттилой мирового кинематографа, оставляющим за собой выжженные земли. Но это абсолютно неверно. Правдой, напротив, является то, что многие страны, находившиеся в состоянии экономической депрессии, благодаря прибыли, полученной от проката моих фильмов, поправляли свои дела. Причем это относится не только к странам третьего и четвертого мира, но и к европейским тоже. Например, перед появлением «Дороги» и «Ночей Кабирии» Бельгия и Голландия считались одними из самых бедных стран и стали невероятно богаты после того, как запустили у себя в прокат мои фильмы.

— *Тогда откуда появились эти слухи?*

— Мало кто знает, что продюсеры не выложили для моих фильмов ни су из кармана. Деньги добывались из других источников, но барыши в итоге почему-то оседали у них. Видимо, для облегчения этой задачи они и распустили слух, что Феллини — режиссер своенравный, разорительный, царственно ведущий себя, неуправляемый расточитель, необузданный, которого лишь они могут образумить. Под предлогом того, что лишь им удастся сдерживать меня, они просят невероятные суммы, словно речь идет не о создании фильма, а по меньшей мере о строительстве вавилонской башни. Каждый из моих фильмов становится исполинским мероприятием, с каждым годом делающимся все более исполин-

ским. Я стал заложником колоссального финансового механизма, управляемого этим своего рода всепожирающим чудовищем — продюсером. Но возникающие у меня сложности связаны не с деньгами, а с тем, как выразительно, со всеми надлежащими чувствами передать путь героя фильма.

— *То, что ты рассказываешь, без сомнения, верно, но также верно и то, что ты все-таки любишь деньги.*

— Я люблю их иметь, но не делать. Деньги не определяют мою жизнь. Анджело Риццоли Старший мне говорил: «Федерико, сделай, как я тебе советую: сваргань для меня малометражку, легкий, хорошо усвояемый фильм, кусочек оттуда, кусочек отсюда, пока ты снимаешь что-то более серьезное. Если ты это сделаешь для меня, я обещаю тебе много-много денег». Я отвечал ему: «Коммендаторе*, кроме того, что я вообще не понимаю, в чем суть этих короткометражек, которые так всех привлекают, я просто хочу иметь деньги, а не делать их». На что он мне отвечал: «Чтобы их иметь, их надо сделать». — «Вот и хорошо, сделай их и отдай мне», — подытоживал я. Он не мог понять, что я не в состоянии делать фильмы, которые не увлекают меня, не приводят в движение мое воображение, не радуют.

— *Правда ли, что творческая лихорадка зачастую мешает тебе спать и ты страдаешь бессонницей?*

— Я всегда спал мало, с раннего детства. Моя мать часто обнаруживала меня в люльке с открытыми глазами, и это немного беспокоило ее. Я всегда страдал бессонницей, но раньше не доходило до такого, что бывает теперь, когда стал взрослым, я от этого не страдал, как страдаю сейчас. Обычно я ложусь в пол-одиннадцатого вечера и сплю до часа ночи, не больше. Пробуждаясь, я пытаюсь чем-то занять свое воображение, но ничего не приходит в голову. Как если бы перед глазами была стена: все серое, угасшее, непроницаемое. Никакой мысли, ни одного образа, мое сознание остается безучастным. Часто я выхожу на улицу, особенно летом. Обычно отправляюсь на площадь Испании. Там находятся карабинеры, время от времени один из них приглашает меня поехать с ним по городу. Это очень волнующе. Машина, словно гондола, скользит по спящим улицам. Все вокруг кажется спокойным, упорядоченным, красивым. Но за этой внушающей доверие декорацией совершаются все мыслимые преступления. Радио скороговоркой передает устрашающе-скупный перечень насилия и прочих ужасов, в то вре-

* Обращение к человеку, имеющему почетное звание, например Герой Труда.

мя как карабинеры расспрашивают меня об Аните Экберг или Софи Лорен.

— *Принимаешь ли ты какие-нибудь лекарства от бессонницы?*

— Я знаком со всеми существующими средствами от бессонницы. Я мог бы провести научную конференцию по поводу снотворных, трав, гипноиндукторов и транквилизаторов всех видов. Как-то одна женщина прислала мне подушечку, набитую гипнотическими травами. В сопроводительном письме говорилось, что стоит лишь положить голову на эту подушечку, и ты тут же погрузишься в глубокий сон. Но стебли растений кололись, как иголки, так что через две или три ночи я все же был вынужден отказаться от этой волшебной подушечки.

— *Ты никогда не думал о том, чтобы рассказать в твоих фильмах о своем опыте человека, страдающего бессонницей?*

— Страдающий бессонницей всегда норовит преувеличить количество часов, проведенных им без сна, и представить себя жертвой, подчеркивая к тому же трудности вынужденного бодрствования. Кроме этих психологических аспектов я мог бы использовать мои рейды по ночному Риму в компании карабинеров. Я хотел даже сделать об этом серию фильмов для телевидения. Однажды я просидел в казарме с часу ночи до утра, слушая их рассказы. Что меня особенно заинтриговало, это сопоставление людей со спокойным нравом, как те карабинеры, с вызванной наркотиками психопатической, шизофренической преступностью, все более и более жестокой, что вызвало желание разобраться, найти причины, мотивы, корни преступлений и насилия. Я выбрал бы тех, кто менее всего осведомлен в происходящем и, преследуя кого-то, не знает, кто этот человек и что он сотворил. Тогда бы, возможно, все заканчивалось без особого успеха, но зато можно было бы рассказать о темной, загадочной стороне жизни нашей страны.

1970

**«РИМ ФЕЛЛИНИ». «АМАРКОРД». «КАЗАНОВА».
«РЕПЕТИЦИЯ ОРКЕСТРА»**

Костантини: Как ты думаешь, в «Риме Феллини» ускользнуло ли что-нибудь от тебя в этом городе?

Феллини: Невероятно много, иначе говоря, всё или практически всё. В некоторых других моих фильмах темы, к которым я обращался, казались мне исчерпанными, едва заканчивалась съемка. Например, после «Ночей Кабирии» мне казалось абсурдным, что *Promenade archeologique** все еще существует. То же самое было и с виа Венето, начиная с того момента, как разобрали последние декорации «Сладкой жизни». Каждый раз, когда я там бываю, меня удивляет, что она еще на месте с «Кафе де Пари», «Эксельсиором», «Донеем». Исчезновение виа Венето меня совершенно бы не взволновало, напротив, я удивлен, что этого до сих пор не случилось. По окончании съемок «Рима» у меня тут же появилось сильное чувство неудовлетворенности, ощущение, что я ничуть не затронул города. Он существовал, продолжал существовать, чарующий, непознаваемый, абсолютно не воссозданный фильмом, который, как я полагал, я снимал о нем, совершенно ему чуждый. Я словно путешествую по нему в скафандре. У меня пыливый глаз, но видит он только то, что я хочу увидеть, воспринимает лишь то, что меня волнует и привлекает. Передо мной был огромный материал, и я не хотел потонуть в нем, памятуя о судьбе плота «Медузы»**. У меня уже была воображаемая картина Рима еще со времен Римини, когда я был ребенком, составленная по книгам: фашизм, Муссолини, Юлий Цезарь, американское кино, нечто вроде Дамаска, Багдада, Ниневии, эдакий попаштет, где прихотливо перемешались образы, соответству-

* Место, где обычно собираются жрицы любви.

** «Плот “Медузы”» (Париж, Лувр) — картина представителя романтического искусства Теодора Жерико (1791—1824), запечатлевшая гибель на плоту пассажиров фрегата «Медуза», потерпевшего кораблекрушение (1816). Полотно отличается впечатляющими размерами.

ющие искаженным представлениям о них. Рим 1938 года, когда я оказался там, был увиден алчными и восхищенными глазами провинциала: с войной, мюзик-холлом, театром-варьете, римскими женщинами, томными и пышнотелыми, словно одалиски. Рим пятидесятых-шестидесятых — с его неистовством, взрывной напряженностью, тиражируемым сумасшествием, с захватывающим тебя испуганным восторгом. Исполненный нечеловеческой красоты, необыкновенно соблазнительный, восхитительный город, со своими дворцами, тенистыми уголками, двориками, только ему присущими красками, невероятными и одновременно захватывающими видами.

— *Чего нет в твоём фильме из того, что тебе хотелось бы воплотить?*

— Ещё раз могу повторить: огромного количества вещей. Например, мне хотелось бы, чтобы там был эпизод о Верано*, точнее сказать, о смерти, как к ней относятся в Риме. Даже смерть в этом городе является чем-то семейным, интимным, домашним. Её называют здесь «*come secca*»**, как если бы речь шла о родственнице. Римляне говорят: «Пойду проведаю папу», — а потом выясняется, что они собираются на кладбище. Ещё они говорят об умершем: «Он ушел к остроконечным деревьям»***, — будто он просто отправился на прогулку. Кладбище в Риме — это что-то вроде большой квартиры, где можно прогуливаться в пижаме и шлепанцах. Порой кажется, что, как в Африке, этот город дышит глубоким умиротворением — здесь как бы другое пространство, другой ритм жизни, другое ощущение времени.

— *Но отдаешь ли ты себе отчет в том, что город, в котором живешь ты сам, этот Рим становится все более и более невротическим, хаотичным, невнятным?*

— О реальности, происходящей в римской жизни, я попытался рассказать в другом фильме, но меня тут же обвинили в том, что я не люблю город. Невротический кризис, если он не принимает слишком агрессивные формы, по Юнгу, может быть расценен как нечто предопределенное: для художника патологический аспект невроза выявляет своего рода богатство, ранее неявленное сокровище. С другой стороны, Рим для меня всегда остается Римом, который я сам создал. Вернее, который создал меня, а я его пересоздал, отразив его, как зеркало. К тому же Рим — это миф, а мифы

* Самое большое римское кладбище.

** Костлявая кума (*um.*).

*** Обычно итальянское кладбище бывает обсажено кипарисами.

необходимо культивировать, поскольку они представляют собой в некотором роде попытку познать самих себя. Их можно сравнить с путешествием под землю, подводным исследованием, спуском в глубины ада в поисках монстров, обитающих в душе человека. Поэты, писатели, художники, все те, кто выражает себя посредством различных искусств, занимаются лишь тем, что пытаются описать события этого путешествия; пытку, которой они подвергаются в результате этого исследования; чувства, потрясшие их в связи со спуском в глубины этого ада.

— *Но коллективный невроз, такой, какой можно наблюдать в Риме, порождает различные индивидуальные проявления, или, если можно так выразиться, неврозы, присущие артистическим натурам.*

— На самом деле Рим гораздо менее невротичен, в отличие от других крупных городов, именно потому, что в нем присутствует что-то африканское, доисторическое, вневременное. Рим обладает древнейшей мудростью, которая в некотором смысле ограждает его от зол, опустошающих современные, постмодернистские мегалополисы. Как я уже тебе говорил, я не коренной римлянин, но моя мать была римлянкой. Она родом из семьи Барбиани, римской семьи в седьмом поколении, и очень помогла мне понять менталитет, психологию, образ жизни римлян. Первые слова, первые фразы, первые чисто римские выражения я услышал из ее уст. Я могу рассказать бесконечное количество анекдотов о спокойствии, лени, сонливой неподвижности Рима и римлян.

— *Похоже, разговоры о лени римлян — очередной предрассудок. Если ни свет ни заря позвонить писателю, художнику или скульптору, их застаешь за работой. В семь часов Моравиа уже за письменным столом. Ты сам встаешь в семь, а в восемь уже занят делами, даже когда не снимаешь.*

— Могу только сказать, что предрассудки все же не рождаются из ничего. Именно потому, что им присуща огромная мудрость, римляне имеют склонность не растрачивать попусту свою энергию, не позволять себе утомительных движений, стараются не бегать туда-сюда без цели. Как-то раз, в начале моего пребывания в Риме, я находился на Прати и должен был возвращаться на виа Монтекристо, в районе Номентана. Я подошел к человеку, который сидел, прислонившись спиной к стене, и обмахивался журналом в ожидании западного послеполуденного ветерка. Я спросил у него, не знает ли он, как пройти на улицу Монтекристо. Он обмахнулся, посмотрел на меня и спросил, откуда я, не с севера ли Италии. Потом тяжело вздохнул. Открыл рот, будто

хотел сказать, в каком направлении я все-таки должен пойти, чтобы попасть на улицу Монтекресто, но так и закрыл его, ничего не промолвив. Потом спросил меня: «Вам действительно надо туда?» — «Да». — «Но это так далеко, кто заставляет вас туда идти?» — вздохнул он и на этих словах окончательно замолк.

— *С некоторого времени Рим сравнивают с Калькуттой, со Стамбулом, с Иерусалимом эпохи Бараевы, Иерусалимом Лагерквиста**. Улицы и порталы центра города переполнены бродягами, нищими, матерями, сидящими на земле со своими младенцами, старыми, не очень старыми и совсем молодыми людьми, которые проводят ночь в картонных коробках.

— Это еще одна из сторон, делающая для меня город привлекательным. Рим становится похожим не только на Калькутту, Стамбул и Иерусалим, но также и на Нью-Йорк, Рио-де-Жанейро, Мехико. Для многих людей моей профессии большой стимул жить в городе, который сам является студией «Чинечитта», где перспективы, окружающая обстановка, человеческие страдания напоминают о более древних цивилизациях, об иных временах, иных человеческих сообществах. До того как я начал снимать некоторые эпизоды в туннелях метро, я воспроизводил обстановку на «Чинечитта». Инженер, руководивший этими работами, как-то взял меня с собой посмотреть, что же находится под Римом. Это был голландский инженер, возводивший плотины, заграждения, циклопические стены во всех частях мира. Но здесь он пришел в отчаяние до такой степени, что уже несколько раз был готов отказаться от начатых проектов. Недра Рима оказались не менее обманчивы, чем сельва Амазонки. В них имелось около восьми расположенных последовательно почвенных слоев, самый глубокий из которых находился в некоторых местах в более чем ста метрах от поверхности земли. Сейсмические толчки бульдозеров постоянно грозили разрушением дворцам, памятникам, храмам, колоннам, капителям, карнизам, которые чудесным образом сумели сохраниться в течение более двух тысяч лет.

— *Но сейчас Рим все же потихоньку разрушается, даже без помощи бульдозерных вибраций.*

— Я не отношусь к тем эстетам, которые заявляют, что не нужно ничего предпринимать против постепенной обветшалости Рима, или даже ратуют за то, что нужно ускорить этот процесс. Но мне нравится наблюдать это зрелище рас-

* *Пер Лагерквист* (1891—1974) — шведский писатель, автор известного романа «Варавва» (1950).

пада, разрушения, гибели. Выпотрошенные улицы, упакованные памятники, археологические развалины — и космополитические толпы, придающие всему этому вид киностудии, съемочного павильона, съемочной площадки во время переезда, города, который собираются перевезти в другое место и там возвести заново. Рим — это загадочная планета, которая все забирает с собой, которая питается и обогащается за счет своего собственного распада. Эта склонность к саморазрушению делает еще более апокалиптическим вид археологических развалин города.

— *Иностранные обозреватели считают, что Рим становится «мертвым городом».*

— Смерть не может не присутствовать в городе, располагающем одним из самых зрелищных археологических наследий в мире. Она не только в живописных развалинах, но и в строгости барочных дворцов Рима, фасадах его церквей, религиозных обрядах. Она, как я уже говорил, в самой жизни римлян.

— *Иностранные обозреватели считают, что город умирает в культурном отношении.*

— Риму не нужно создавать культуру, он сам является воплощением культуры. Культуры доисторической, исторической, этрусков, возрожденческой, барочной, современной. Каждый уголок города — глава из гипотетической «Универсальной истории культуры». В культуре Рима нет ничего академического. И тем более это не музейная культура, хотя город и представляет собой громадный музей. Это культура общечеловеческая, поскольку она действительно освобождена от любых форм культуралистской мании, от любого невроза, связанного с *aggiornamento* *.

— *Альберто Моравиа не перестает повторять, что Рим — один из наименее творческих и наименее духовных городов мира. Он сравнивает его с «Олимпией» Мане: ленивая, инертная, безучастная куртизанка.*

— Да, несомненно, это большая сонная куртизанка, но в остальном я не согласен с Моравиа. Почти все известные итальянские писатели, начиная с него самого, жили и живут в Риме. Многие из итальянских художников, скульпторов или архитекторов работали или работают в Риме. Кино снимается в Риме. Что же касается духовности, то Моравиа тут явно немного путает. Духовность не является чем-то внешним, что можно получить извне, это внутреннее свойство. Им или обладают или не обладают вовсе. Ее пытаются до-

* Приведение в соответствие с чем-либо (*ut.*).

быть извне, если внутри наблюдается ее полное отсутствие. К тому же, как говорил Борхес, Рим находится в своем внутреннем измерении, это место всеобъемлющего воображения. Этот город исключительно материален. Но ведь материя, по Эйнштейну, — это энергия, то есть нечто невидимое, метафизическое, духовное, если уж на то пошло.

— *Как отреагировал Ватикан на дефиле кардиналов в фильме «Рим»?*

— Насколько я знаю, доброжелательно, кажется, даже находя это забавным. В этом дефиле представлены как бы два течения, или два противоположных аспекта Католической церкви: папская роскошь, ослепительный блеск золота и серебра, фараоновская пышность в речах, и тут же крайняя бедность и смирение, нищие рясы монахов, францисканство*.

— *Думал ли ты когда-нибудь о том, чтобы жить в другом городе, не в Риме?*

— В Риме существует целая куча вещей, которые мне совсем не нравятся: уличное движение, бюрократическое болото, достойное произведений Гоголя, бесконечные вереницы автомобилей, насилие. Я предчувствую, что рано или поздно, чтобы попасть к себе домой, на виа Маргутта, мне придется передвигаться, перебираясь с капота на капот или с крыши на крышу близлежащих домов. И вместе с тем Рим от этого не становится для меня менее привлекательным. Для меня это идеальный город, иначе говоря — небесный Иерусалим. Где еще можно найти такое же освещение, как в Риме? Достаточно одного солнечного луча, проглянувшего между двумя дворцами XVI века среди блуждающей флотилии облаков, чтобы город преобразился и обрел все свое колдовское очарование. А климат в Риме такой мягкий, освежающий. Город как будто всегда проветрен. «Мы ждем западного ветра», — говорят мужчины и женщины, застывшие с загадочным видом на улицах и площадях, точно на картинах Дельво, Магритта или Балтуса. Рим — терапевтический город, полезный в плане здоровья для души и тела. Это город благотворный. Он напоминает мне суд Кафки: принимает тебя, когда ты приходишь, и дает уйти, когда уходишь.

— *Как это уже было в случае с фильмом «Восемь с половиной», критики связывают «Амаркорд» с Прустом. Прочел ты его за время, прошедшее между двумя фильмами?*

* Францисканцы — члены католического нищенствующего ордена, давшие обет бедности. Орден основан в Италии в 1207—1209 годах Франциском Ассизским (1181/1182—1226). — *Прим. ред.*

— К сожалению, нет.

— *Одни считают «Амаркорд» шедевром, другие — повторением твоих предыдущих фильмов.*

— Но это вовсе не шедевр, а просто небольшой фильм, вещичка, этаким астероид.

— *Может быть, ты сегодня склонен к скромности?*

— Нет, нет, я говорю совершенно искренне. Я действительно нахожу некоторые похвалы по поводу этого фильма преувеличенными.

— *Как бы то ни было, ты представил нам путешествие Ноя образца 2000 года сквозь экологический потоп, показывая к тому же по пути кучу всего прочего.*

— Это что, упрек? Оскар Уайльд говорил, что сила сцепления — это добродетель дураков. Жизнь полна противоречий. Вначале я хотел рассказать историю человека, который потерял всякую связь с реальностью и укрылся в своей памяти, представленной действительно как своеобразный Ноев ковчег. И в то же время мне хотелось окончательно покончить со своим маленьким личным театром. Но после мне показалось более естественным воссоздать некую микровселенную, которой пренебрегают в угоду тому злumu, что таится внутри человека. И тогда, чтобы не оказаться среди своего собственного всеобъемлющего потока, вступив в состязание с Микеланджело, Учелло, Тернером, я переделал все первоначальные сооружения и показал астероид вместо планеты, сохранив тем не менее идею невозможности спасения.

— *Глагол «показать» подобран точно, если в данном случае он является синонимом глагола «повторять».*

— Конечно, это верно, вернее быть не может, я повторяюсь, я не перестаю повторяться. Я всегда был кинорежиссером, я не менял профессии и не собираюсь ее менять. Это как обвинять кузнеца или архитектора в том, что они продолжают быть кузнецом и архитектором. Очень часто можно услышать обвинения в самоповторах, хотя на самом деле творчество постоянно меняется, совершенствуется. Писателя или художника, которые обрабатывают, исходя из разных точек зрения, один и тот же материал, уважают, кинорежиссера — нет. Я не вижу ничего общего между «Римом» и «Сатириконом», «Амаркордом» и «Джувьеттой и духами». Я всегда остаюсь самим собой: каким бы бесконечным ни было наше любопытство, какими бы ни были наши возможности всюду поспевать, необходим предел, иначе мы рискуем выдохнуться, превратиться в нечто неопределенное. Каждый возделывает собственный сад, каждый работает в своем соб-

ственном доме, наедине с самим собой. Если действительно мои творческие запасы истощатся, я сниму фильм о творческом бессилии и повторюсь, таким образом, еще раз.

— *В то время как во внешнем мире происходят крушения, наводнения, катастрофы, ты продолжаешь возделывать свой собственный сад, снимать кино в твоём собственном доме, наедине с самим собой. Тебе не кажется это несколько нелепым?*

— Я сказал бы на «территории», не в «доме». С другой стороны — катастрофы случаются повсюду. Дом ведь не обладает непроницаемыми стенами. Мы очень зависим от окружающей нас действительности. И кроме того, существует способ рассказывать о *просто* жизни и способ рассказывать о ней с *политической точки зрения*. Каждый делает это в соответствии со своей способностью воспринимать мир. Если, охваченный внезапным порывом, я попытаюсь изобразить в прямом смысле угрожающую нам катастрофу, это уже буду не я, потому что здесь не будет особого, *моего восприятия* события. Совсем несложно иметь грандиозные идеи: кто угодно может быть охвачен ослепительными предчувствиями, но тот, чье призвание — повествовать для других, может делать это лишь в ему одному присущей манере, даже если она несовершенна. Это уже вопрос жанра.

— *Но не кажется ли тебе, что, погрузившись в свои воспоминания, ты перестаешь существовать, живешь как привидение в своеобразном собственном Мариенбаде? Почему бы тебе не перестать вспоминать? Почему бы не сделать что-нибудь, чтобы потерять память и начать существовать, жить сейчас, в настоящем, в сегодняшнем дне, в сегодняшнем месяце, в сегодняшнем полном угроз, беспорядочном времени? Почему ты не делаешь фильмы о нынешней реальности, о реальности, постоянно напоминающей о себе?*

— Моя память не ностальгическая, это память отрицания. Прежде чем судить, надо попытаться понять: реальность не должна рассматриваться экстатически, а должна обозреваться критически. «Амаркорд» — фильм, вызывающий беспокойство. Сколько фильмов ты видел, которые смогут дать подобную картину фашизма, изобразить такой же портрет итальянского общества того времени? Я показывал этот фильм президенту Леоне во дворце Квиринале. На просмотре присутствовали Фанфани, Пьераччини и другие известные политики. Я чувствовал себя несколько смущенным, мне казалось некорректным показывать в этом зале, охраняемом кирасирами в парадных мундирах, такую бедную, нищую, невежественную Италию. Этот фильм напрямую связан с сегодняшней реальностью в том смысле, что

наводит на мысль о возможном воспроизведении такого типа общества. Фашизм, словно грозная тень, которая не просто остается неподвижной за нашей спиной, но довольно часто простирается перед нами и предшествует нам. Фашизм всегда подстерегает нас внутри нас самих. Всегда таится опасность в образовании, католическом образовании, которое преследует единственную цель: сделать так, чтобы индивидуум оказался в условиях психологической подавленности, чтобы нарушить его целостность, лишить его во всех смыслах чувства ответственности, чтобы в итоге заключить его в бесконечно длящееся несовершеннолетие. Рассказывая о жизни этого городка, я, таким образом, рассказываю о жизни страны и показываю молодым людям, из какого общества они происходят, показываю им все то фанатичное, провинциальное, инфантильное, смешное, противоречивое и унижительное, что есть в фашизме и в этом обществе.

— *В то время когда молодежь и даже подростки произвели переворот в старом образе мыслей, и особенно в своем поведении, в области сексуальности, отношений между полами, ты упорно показываешь неудовлетворенных подростков, занимающихся мастурбацией.*

— Я не вижу большой разницы между этим злополучным, извращенным, неловким способом заниматься сексом и сегодняшними достижениями в этой области. И не думаю, что в ближайшее время можно ожидать действительного прогресса. Сегодня мы являемся свидетелями иступленно-го, невротического подъема сексуальности, но я не вижу впереди истинного освобождения. Мы по-прежнему являемся жертвами католического воспитания. Я не знаю, сколько понадобится веков, чтобы нам освободиться от него. Я не знаю, когда мы наконец выздоровеем.

— *По некоторым признакам можно предположить, что в своем фильме «Амаркорд» ты хотел предложить провинцию как альтернативу, как возможное спасение, но сегодняшняя провинция гораздо более развращена, более испорчена и более угнетающая, чем город.*

— Согласен. Провинция стала в своем роде одной из вырождающихся клеток города. Некоторые явления здесь обнаружили прежде и приняли устрашающие размеры. Некоторые вещи, как, например, сексуальные оргии, облекаются здесь в наиболее разнузданные формы. Мужья фотографируют своих жен обнаженными и отсылают фотографии в журналы. Это дополнительный признак безумия, готового охватить всех нас. Провинция более не является, как прежде, кормящей матерью. Конечно, жизненный ритм в про-

винции другой, там до сих пор не потеряли чувство времени, там ощутимо присутствие великих художников прошлого, но зато именно столицы являются поставщиками новых веяний, идей. Что же касается кинематографического провинциализма, то каждый может расширить свои границы за счет расширения своего внутреннего пространства. Причем это вовсе не грозит превращением в туриста. Я по этому поводу всегда говорю, что сам я плохой турист, отвратительный турист-свидетель: я ничего не замечаю.

— *В такое время, как наше, попытка предложить поэтику сельского, буколического или вергилиевского типа может быть воспринята как нечто вызывающее, раздражающее, если не сказать непристойное. Что может изменить тонкий, рафинированный поэт, разглагольствующий под ивой, у реки или со стен замка, в то время как вокруг бушует гроза и кругом витает предчувствие катастрофы?*

— В «Амаркорде» нет ничего подобного. Деревня в «Амаркорде» — это деревня, наводящая ужас. Достаточно просто вспомнить о ребенке, который пытался убить своего маленького брата в его коляске. «Амаркорд», повторяю, — это фильм отрицания, вызывающий чувство дискомфорта. Можно было напустить внутрь нечто вроде тумана, смягчающего контуры предметов и понятий. Но в том-то и дело, что отказ в этом фильме неизбежен и окончателен. И в итоге мы потрясены: мы более не руководим событиями, они властвуют над нами, пронизывают нас. Мы чувствуем себя выпотрошенными, опустошенными в полном смысле слова. Открыть газету утром — это как выпить чашку яда, стакан с серной кислотой. Почему бы тогда не понаблюдать один час в день за туманом, за неким светом, отбросив на мгновение невроты и страхи? И то и другое — жизнь.

— *Можем ли мы быть уверены, что ты навсегда покончил со своим «маленьким личным театром», что ты не дашь нам возможности увидеть его еще раз?*

— Поставив «Клоунов», я разобрался с цирком, после «Рима» я покончил с Римом, с окончанием съемок «Амаркорда» для меня умерла провинция. Сейчас я хочу поставить фильм о женщинах и таким образом покончу с женской темой.

— *И что ты станешь делать потом?*

— Буду сидеть и ждать подступающую старость, чтобы сделать фильм о старости.

— *Почему ты не отправился сам в Лос-Анджелес, чтобы получить «Оскара» за «Амаркорд»?*

— Я был занят празднованием третьей годовщины подготовки к «Казанове». К тому времени исполнилось ровно

три года, как я занимаюсь приготовлениями к съемкам этого фильма. Проект поставил на ноги Дино Де Лаурентис, но после все застопорилось из-за поисков исполнителя главной роли, как это уже было со «Сладкой жизнью». Продюсеру хотелось любой ценой заполучить американскую звезду, которая бы гарантировала картине такой коммерческий успех, который компенсировал бы затраченные средства. Он предлагал Роберта Редфорда, Аль Пачино, Марлона Брандо. Я отвечал, что Редфорд, Аль Пачино или Брандо превратят Казанову в полную противоположность тому, что мне хотелось бы сделать, но он не обращал ни малейшего внимания на мои возражения. Он говорил: «Как ты можешь отказываться от Редфорда? Только представь, что он будет бегать за тобой, как собачка. «Редфорд сюда, Редфорд туда, — и он быстренько бежит, куда укажешь». — «Но у Редфорда не подходящее для этого лицо», — возражал я. «Какая тебе разница? Загримируешь его, сделаешь все, что захочешь, — отвечал он. — Аль Пачино вообще выдающийся, исключительный актер, и он тоже будет слушаться твоих малейших жестов и взглядов», — талдычил он. «Но у Аль Пачино рост метр двадцать, а у Казановы — метр девяносто», — снова пытался возразить я. «Ты ошибаешься, — с жаром убеждал продюсер, — Аль Пачино настоящий гигант». Эти переговоры ни к чему не привели, и в результате продюсер отказался от проекта.

— *И кто его заменил?*

— Анджело Риццоли-младший. На «Чинериз» отпраздновали событие — возвращение в семью «блудного сына», который создал имя дому, подписав контракт на «Сладкую жизнь», «Восемь с половиной» и «Джульетту и духов». Однако этот проект потребовал невероятных финансовых затрат. Продюсер вспомнил, что у меня репутация не менее расточительного человека, чем у «блудного сына», и захотел увидеть смету. «Какую смету можно составить в такой стране, как Италия, где даже нельзя быть уверенным, будешь ли ты жив в ближайшие полчаса?» — ответил я ему. Обеспокоенный, он ретировался. Его место занял Альберто Гримальди, который предварительно заручился поддержкой ряда организаций: «Титанус», бравшейся за кинопрокат в Италии, «Юниверсал» — для Соединенных Штатов и «Юнайтед артистс» — для остальных стран. Работа над фильмом началась. Мы снова принялись извлекать свое потерпевшее кораблекрушение судно, облепленное ракушками и гнилью, из бездонных глубин, где оно лежало до сих пор. Сначала я хотел пригласить на эту роль Джана Мария Волонте. Он ока-

зался бы очень выигрышным в этой роли после стольких разнообразных перевоплощений, которые заставили человечество совершить скачок вперед, изображая на этот раз персонажа, предназначенного, напротив, сделать скачок назад, но бесконечные отсрочки повлекли за собой разрыв отношений. В конце концов я предложил роль Казановы Дональду Сазерленду, дылде со взглядом онаниста, то есть человеку, обладавшему всем тем, что совершенно противоположно образу такого авантюриста и донжуана, каким был Казанова. Однако Сазерленд актер серьезный, испытанный, профессиональный. Я свел с ним знакомство, когда Пол Мазурски попросил меня сыграть в «Алексе в Стране чудес». Но после нескольких недель съемок продюсер закрыл фильм и распустил съемочную группу.

— *Что же произошло?*

— Даже если бы хотел, я не смог бы этого объяснить. Это было совершенно неожиданное и необъяснимое решение. Обычно я предчувствую, что что-то должно произойти, существуют предупреждающие признаки. Случаи такого рода всегда возможны. Но на этот раз у меня в душе не прозвучало никакого предостережения, я не заметил никаких тревожных сигналов, не испытал никакого предчувствия.

— *И ты не поинтересовался, в чем дело, у Кола, твоего друга-ясновидца?*

— К сожалению, нет. Альберто Гримальди сказал: «Съемки должны были быть окончены к Рождеству 1976 года, и стоимость фильма не должна была превышать четырех миллиардов двухсот миллионов. Но к Рождеству Феллини отснял только шестидесятую часть фильма и потратил уже пять миллиардов». Хотя дела обстояли не совсем так. Прежде всего никто не в состоянии сказать, сколько на самом деле может стоить съемка фильма, даже продюсер, даже самые крупные американские кинокомпании. Фильм — это как сотворение мира. Может быть, мне не поверят, но во время съемок «Восьми с половиной» в расходы на фильм вписали даже чай, которым я угостил жену посла Австралии в Риме, нанесшую мне визит на съемочной площадке. Кроме чистой стоимости во время съемок следует добавить проценты, становящиеся с каждым днем все более тяжеловесными, суммы, затраченные на рекламу, выпуск картины и так далее. Однако в случае с «Казановой» цифры были раздуты.

— *Кем?*

— Не знаю, но это именно так. Что до остального, то в этом тоже нет ни слова правды. План съемок был расписан на двадцать шесть недель, с 21 июля по 21 января. 16 дека-

бря шла девятнадцатая неделя. Оставалось семь. По разным причинам мы потеряли из них четыре: две — поскольку площадки не были готовы; одну — потому что Сазерленд упал и был вынужден лежать в постели; еще одну — по причине забастовок. За эти несколько месяцев было столько забастовок, сколько не случилось в металлургической промышленности Италии с окончания войны по сегодняшний день. Таким образом, оставалось одиннадцать недель. Я подсократил сценарий, убрав двадцать процентов эпизодов: мы прекрасно могли закончить последнюю четверть фильма за шесть-семь недель. Но внезапно все затормозилось и прекратилось. После всего этого я на самом деле не знаю, как нашел в себе силы довести съемки до конца.

— *Может быть, все эти помехи происходили потому, что ты ненавидел Казанова, вместо того чтобы относиться к нему с любовью?*

— Как я мог любить его, даже если допустить, что такое возможно, после того как обрек себя на чтение его «Мемуаров»? Они смертельно скучны. Они написаны в такой дошной манере, что совершенно непонятно, о чем идет речь. Это какой-то океан бумаги, еще более скучный и угнетающий, чем телефонный справочник или лекарственный каталог. Даже самая красивая квартира становится ужасной, если ее описать в стиле отчета, выполненного судебным исполнителем. Придать такому опусу зрелищную сущность — то же, что выпрямить Пизанскую башню при помощи зубочисток, к тому же руками заключенных. Я хочу сказать, что, кроме неприязни, которую я испытывал к Казанове, все эти инциденты во время съемок, возможно, происходили потому, что мне хотелось разрушить миф о нем. Хотя я всегда считал, что мифы абсолютно необходимы и нужно их оберегать, а ни в коем случае не разрушать. К тому же произошла совершенно невероятная вещь: негативы фильма были украдены — невиданное дело в истории кино, да и в истории криминалистики тоже.

— *И как же ты мог надеяться, что зрителям понравится твой Казанова, эдакая бритая, плешивая, белесая, угодливая, мерзкая и дурно пахнущая жердь?*

— Однако я мог надеяться, что критики положительно оценят эту попытку освободить нас, наконец, от иллюзий по поводу настолько отвратительного и бесполезного персонажа, являвшегося олицетворением королевского строя и Контрреформации, определенно испытывавшего чувство неудовлетворенности, инфантильного, с подавленными желаниями итальянца.

— Тогда ты, наверное, был разочарован реакцией критиков?

— В общем, да, хотя я помню ее очень смутно.

— В таком случае напомню тебе некоторые отзывы. Грацини в «Коррьере делла сера» пишет: «Казанова — это только высшее доказательство мастерства», но, как бы там ни было, эти «вспышки одержимого гения поражают». Бираджи в «Мессаджеро»: «Этот мир полного распада никогда не вздрогнет от жалостливого беспокойства, но зато рьяно хлопочет о себе самом, в конечном итоге это пруд с мутной водой». Радикально настроенная Эмма Бонино: «Я буквально заснула во время просмотра».

— Хорошо, что я страдаю бессонницей до такой степени, что не засыпаю даже на выступлениях Эммы Бонино.

— Сюзанна Аньелли: «Этот фильм, направленный против жизни, полон смерти».

— Я поздравляю госпожу Аньелли: она великолепно поняла идею картины.

— Феминистка Анна Мария Фработта: «Даже Феллини начал открывать глаза на женскую тему».

— На эту тему мне очень хотелось бы начать закрывать глаза, а не открывать их.

— Джермена Греер в «Темно иллюстрато»: «После десяти лет Нового Феминизма Феллини решил показать образ женщины еще более безумный и фетишистский, чем можно было ожидать от самого порнографического из порнографических фильмов».

— Я очень сожалею по поводу моего друга Джермены Греер, но она не поняла, что в фильме я показываю точку зрения на женщин Казановы, а не свою собственную.

— Тем не менее есть и положительные отклики. Игнацио Маджоре в «Секоло XIX»: «Рассуждения Феллини о XVIII веке абсолютно современны и, к сожалению, актуальны». Марио Солдати в «Стампа»: «На самом деле “Казанова” в своем наиболее простом и одновременно глубоком смысле, — хотя критики и не хотят этого замечать, — абсолютно новый фильм, отличающийся от всех остальных фильмов Феллини».

— Это единственные две статьи, которые я прочел.

— Но есть также и отклики публики. «Я не видела фильм и не собираюсь его смотреть», — сказала дама, представительница римской буржуазии. Когда ее спросили, почему она не станет его смотреть, она ответила: «Потому что все мои друзья не советуют мне это делать». — «Этот Феллини действует мне на нервы», — заметил мужчина, относящийся к тому же сословию. И такое мнение широко распространено.

— Причины возмущения, которое вызвал фильм у некоторых зрителей, разочарованных и неспособных выразить свое мнение, по-моему, вполне ясны. Зрители ждали, что в фильме будет показано то, что они уже знали или хотели знать о Казанове. Но что знает широкая публика о Казанове? Ничего или почти ничего. Никто не читал его «Мемуаров» или почти никто, начиная с меня. Нет в мире ничего более трудного, более невозможного для переделывания, чем то, чего не существует, короче говоря, неопределенности, пустоты, приблизительности, предрассудков. Гораздо легче изменить свои глубокие убеждения, чем предрассудки. К тому же публика рассчитывала, что я уничтожу культ Казановы лишь в некоторой степени, в определенных пределах. И в этом смысле я с ними согласен: это все-таки наш национальный фаллический памятник.

— *Критики считают, что ты представил XVIII век совершенно невероятным, что ты сделал из Казановы гнусного лакея, преклоняющегося перед властью, превратил его из просветителя, литератора, ученого в ретроградного, похоронного вида манекена.*

— У меня не было цели поставить исторический фильм. «Казанова» не является историческим фильмом о XVIII веке. Если показанный мною XVIII век и кажется невероятным, нужно благодарить меня за это, а не порицать. Чем было европейское общество накануне Французской революции, если не настоящим кладбищем? Казанова — просветитель, писатель, ученый, историческая личность? Но что он сделал выдающегося как литератор, ученый, историк? Марксистские критики писали, что фильм не помогает нам разрешить проблемы, с которыми мы боремся. Однако искусство не решает проблем, если даже когда-либо и ставит их: оно их порождает. Должен отметить, что лучшая статья по поводу фильма была напечатана Уго Казираги в «Уните» и что Мино Арджентьери, всегда враждебно отзывавшийся обо мне, смягчился, если не сказать раскаялся.

— *А что ты можешь ответить на выпады феминисток?*

— Мне жаль, что феминизм или новый феминизм не смог уловить актуальность этого фильма. Ведь он выступает против того, что я хотел показать критически. Как можно было не увидеть, что секс, эрос и любовь, задуманные и осуществленные в определенной манере — то есть в виде нарциссизма, без нежности и без настоящих взаимоотношений, без истинного эмоционального наполнения, без взаимности, как репетиция, упражнение, гимнастика, мимолетный невротический и вызывающий чувство неудовлетворенности

контакт — могут привести лишь к моральной смерти? Как можно было не понять, что мужчины такого сорта могут смотреть на женщин лишь как на объект? Но, к сожалению, они всего этого не поняли.

— *Тогда почему ты продолжаешь утверждать, что участие автора в обсуждении не обязательно?*

— Я восхищаюсь теми режиссерами, художниками, скульпторами, писателями, которые в состоянии отвлечься от творческого процесса и посмотреть на свое творение трезвым взглядом, позволяющим оценить результат. И ни от одного из них я еще ни разу не слышал суждения, что они создали нечто незначительное. У меня так не получается. Поэтому и с «Казановой» я ни на что не претендую. Я просто снял фильм. Критика имеет на меня как автора минимальное воздействие. Если бы мне пришлось переделывать «Казанову», я создал бы его точно таким же, как сейчас. Критика и самокритика не приносят мне никакой пользы, более того, прислушиваться к критикам может быть для меня опасным. Когда я заканчиваю фильм, я настолько опустошен, что могу даже согласиться с тем, кто меня критикует. Что касается «Казановы», я, в обмен на отрицательные отклики, по крайней мере был вознагражден тем, что сказал Сименон. Во время нашего совместного пребывания в Лозанне он признался мне, что плакал, когда смотрел этот фильм.

— *Но он также признавался тебе в том, что у него было десять тысяч женщин. Даже страдающий самой сильной манией величия итальянец никогда не позволил бы себе такого вызывающего вранья.*

— Возможно, это и правда. Он занимался любовью каждый день, и даже по нескольку раз за день. Платной, конечно.

— *Ходит слух, что ты подумывал о том, чтобы отснять фильм в Америке.*

— Поехать в Америку было бы для меня как нельзя кстати. Сам процесс перемещения в другую страну, переселение и возобновление деятельности на новом месте — все это могло бы придать мне новые силы. Но то, что я не поехал туда, оказалось еще лучше. Поскольку без этого перемещения в другую страну, без переселения туда и возобновления всей этой деятельности на новом месте у меня сохранились по крайней мере те силы, которые я на тот момент имел. Я мог поехать с уже написанным и расписанным сценарием, готовым к тому, чтобы превратиться в кадры, и отснять его на одной из студий «Фокс» в Лос-Анджелесе, вместо того чтобы заниматься этим на «Чинечитта». Но что бы это

дало? Я часто думаю об этом, как если бы эта история касалась кого-то другого. И надеюсь, что этот другой все же поехал бы в Америку. В крайнем случае я проводил бы его до Фьюмичино, а потом вернулся бы обратно.

— *Что ты собираешься делать после «Казановы»?*

— В мире, где все постоянно делится и отторгается друг от друга, разъединяется, распадается — дети отделяются от родителей, мужья от жен, любовники от любовниц, друзья от друзей, мужчины от женщин и женщины от мужчин, основа от части и личность от себя самой, — я хотел бы создать фильм об объединении, фильм об андрогине или гермафродите, представляющем вершину слияния, его высший предел, как утверждают мифы, религия, литература. Мне кажется, эта идея отвечает глубокой потребности, которую мы носим в себе, и я надеюсь в скором времени претворить ее в жизнь. Мне хотелось бы иметь мастерскую, как у художников эпохи Возрождения, где я мог бы создавать все, что захочу: фильмы, телефильмы, рекламные клипы, личные фотокарточки для друзей, портреты, карикатуры, без остановки создавая образы.

— *Правда, что кроме предложений крупных американских продюсеров ты получал предложения от представителей Ирана и Саудовской Аравии?*

— Американские продюсеры хотели, чтобы я вместе с Бергманом и Курасовой снял порнографический фильм, вторые — фильм о Среднем Востоке. Эмир Кувейта сказал мне: «Подумайте хорошенько, господин Феллини. Если вам удалось совершить такие чудеса в Италии, представьте, что вы смогли бы сделать в Месопотамии». Но как можно предлагать режиссеру снимать порнографический фильм? Однако именно это предложила мне сделать компания «Уорнер бразерс». Мне было не совсем понятно, чего эмиры хотят от меня. Может быть, им хотелось, чтобы я снял кино о том, какие религиозные и мистические чувства вызывает в людях нефть? Художники XV—XVI веков изображали в своих работах распятие во славу Церкви, а я буду воспевать деяния Кирусов, Ксерксов и Анабасисов во славу Ирана. Сейчас, когда моя молодость давно позади, я думаю, что любой случай хорош, чтобы включить воображение, привести в действие творческую энергию. В молодости необходимы вера, азарт, идейная или моральная мотивация, но в определенном возрасте годится любой повод. Я вполне мог бы сделать фильм о Кувейте. Там есть отель «Хилтон» — самый большой и шикарный в этой сети отелей, небоскребы в пустыне, нефтяные скважины, похожие, если смотреть на них из

самолета, на галактики, как в новеллах Брэдбери. Я мог бы рассказать об исчезнувших городах, поглощенных песком и ветром, о женщинах с дублеными лицами, показать взгляды, образы, передать свои ощущения. Эмиры заверяли, что меня ожидают десятки вертолетов, причем говорили об этом так, будто речь шла о летающих коврах, о новых волшебных приспособлениях. Надеюсь на то, что они не знали, кто такой Аттила, как и на то, что они не были знакомы с людьми со студии «Уорнер бразерс».

— *К тому же там еще бывают фантастические женщины. Но на Востоке не может быть Сарагины — шлюх там забрасывают камнями.*

— Пожалуй, это единственный момент, когда я не согласен с эмирами. Для итальянцев шлюха — это всеобщая мать. Мы все выросли на мифе о некоей единой средиземноморской матери, но это так и осталось для нас мифом и никогда не происходило в реальности. Таким образом, там, где отсутствовала настоящая мать, появлялась эта странная, смуглая женщина, то есть шлюха. Именно она помогала нам соприкоснуться с настоящей жизнью. Так воспоем гимн, создадим триумфальную арку во славу шлюхи. У меня собрана огромная коллекция снимков сцен из порнофильмов. Какие-то из них подарил мне мой приятель Граучо Маркс, когда я был в Нью-Йорке, другие мы купили вместе на Бродвее. Он заставил меня пересмотреть их бесконечное множество. При этом он приговаривал: «Итальянец ты или нет? Если да, тогда ты не должен отказываться смотреть порнофильмы». Он был глубоко убежден, что итальянцы проводят всю свою жизнь, глядя порнофильмы и мастурбируя.

— *А на самом деле?*

— Мне уже почти шестьдесят, но моя основная, неотвязная проблема до сих пор заключается в том, чтобы найти успокоительное средство, которое помогло бы обуздать мое сексуальное рвение.

— *Ты всегда утверждал, что политика интересует тебя опосредованно и что нельзя толковать твои фильмы исключительно с политической точки зрения, и вдруг сейчас снял такой политический фильм, как «Репетиция оркестра». Как могла произойти такая перемена взглядов?*

— Снимая «Репетицию оркестра», я делал вовсе не политический, а просто фильм. Фильм о репетиции оркестра. Все истолкования этой картины, когда ей придается особый смысл, — политический, социальный, психоаналитический и так далее, — упрощают, искажают ее. Поэтому я не хочу

об этом говорить. Не хочу быть обязанным разделять то или иное мнение.

— *Некоторые люди спрашивают себя или тебя, почему в то время, когда все, кто имеет отношение к президентскому дворцу, подвергаются осуждению со всех сторон — не важно, ошибочно или справедливо, — первыми, кого ты пригласил посмотреть свой фильм, были как раз эти люди, от Сандро Пертини до Джулио Андреотти, от Аминторе Фанфани до Франческо Коссиги.*

— В этом отношении мне не в чем себя упрекнуть. Все произошло совершенно случайно и началось со встречи на улице с президентом Пертини, который сообщил, что видел по французскому телевидению «Сладкую жизнь», и поздравил меня. После этого мне показалось вполне уместным и демократичным спросить его, не хочет ли он посмотреть мой новый фильм. Я вовсе не считаю политических деятелей привилегированными зрителями. Я знаю лично, на протяжении долгих лет, многих из тех, кто смотрел тогда фильм. Сейчас политические деятели напоминают мне маски, они как бы являются отражением нас самих. Что бы мы ни думали, мы все находимся в одной лодке. И потом, как могли бы они пойти в кино, ведь кинозал неизбежно заполнился бы охранниками и наемными убийцами? Это нечто невероятное — день политического деятеля, когда постоянно находишься в состоянии психоза перед угрозой террористического акта. Космонавт, выброшенный в открытый космос, больше принадлежит себе и чувствует себя менее одиноким, чем крупный политический деятель — по крайней мере космонавта в звездном одиночестве поддерживает миф об Икаре или Одиссее.

— *Да, пожалуй, ты прав. В своем фильме ты показываешь музыкантов, которые поднимают мятеж: против дирижера, выражая свое недовольство существующим порядком абсолютно в стиле конца шестидесятых. Ты не отдаешь себе отчета в том, что жизнь вокруг изменилась и сегодня на улицах стреляют из автоматов? Старый музыкант, который достает свой револьвер и начинает из него палить, кажется сегодня доисторической личностью.*

— Я вовсе не собирался создавать этюд ни на историческую, ни на политическую, ни на социальную тему. Я не собирался потрясать оружием, требуя запрещения профсоюзов. Речь идет просто о репетиции оркестра, а вовсе не об истории Италии. О репетиции оркестра, показанной изнутри в каком-то определенном месте. Фильм также является выражением какой-то неизвестной части меня самого, пере-

кликающейся с бессознательным зрителя. Именно во время такого общения и происходит наиболее сильное воздействие на зрителя, когда он испытывает целительный шок.

— В «Сладкой жизни», выказав некоторого рода предчувствие, ты предвосхитил критический период, который должен был последовать за этой искусственной эйфорией, этой наигранной уверенностью в будущем. Не возьмешь ли ты теперь на себя роль провозвестника прошлого?

— Во время съемок «Репетиции оркестра» я был полон таких же предчувствий, как и при создании «Сладкой жизни». В фильме есть сцена, когда обычное, повседневное, заурядное событие — телевизионное интервью с музыкантами оркестра — превращается в дьявольскую свистопляску. Никто из зрителей не придает особого значения этой неистойвой и непредсказуемой сцене. Почему? Да потому что зритель уже в самой реальности пребывает в этой дьявольской атмосфере. Разумеется, можно сказать: «Зачем же режиссер вынуждает нас смотреть на то, что мы давно знаем?» Дело именно в покаянии, которое мне хотелось вызвать в людях этим фильмом.

— В картине музыканты впадают в некое разрушительное помешательство, в буйное анархическое неистовство по отношению к дирижеру оркестра. Но сам дирижер, кого или что он олицетворяет? Не виноват ли отчасти он сам в том, что произошло?

— Это провокационный вопрос. Во всяком случае, если фильму захотят придать социальный или политический смысл, используя для этого параболический или метафорический приемы, эту попытку можно рассматривать как кризис всего нашего общества.

— Как по-твоему, даже независимо от фильма, как и почему мы оказались в нынешнем положении?

— Я — режиссер, не политик, не социолог, не психоаналитик. И могу сказать лишь то, что и остальные. В мире существует абсолютная неуверенность. Чем это вызвано? Трудно сказать. Нашему воспитанию свойственно осознание конечности, мы все нацелены на завтрашний день. Мы вступаем в завтрашний день как в свои владения, рассматривая его как свою собственность. У нас никогда не было непосредственного и прямого соприкосновения с жизнью. Мы лишены чувства общности. Самое большое сообщество, существующее у нас в стране, — это семья или две семьи, законная и незаконная. Мы никогда не старались культивировать должным образом интимную, моральную сторону нашей жизни. Всегда кто-то другой должен был быть порядоч-

ным, ответственным, альтруистичным, но не каждый из нас. В результате мы обитаем в обществе, пронизанном ужасающей несправедливостью, эгоизмом настолько сильно укоренившимися, что они стали бессознательными, в обществе, во всех смыслах лишенном равновесия. Нас ожидают неизбежные социальные потрясения. Но я не знаю лекарства против этих болезней, я могу только призывать задуматься об этом, пока не поздно. Об этом должен задуматься каждый из нас, наедине с собой.

— *Как ты объясняешь, что никто не может ясными и убедительными словами пояснить то, что происходит сейчас в Италии, не упоминая при этом «бесов» Достоевского, секретных русских, китайских, американских и израильских служб и теорию терроризма как новый аспект внутренней и внешней политической борьбы? Не является ли очевидным, что невозможно бороться с каким-либо феноменом, не понимая, в чем он заключается? И можно ли продвинуться в этом вопросе, пытаясь найти объяснение тому, что происходит сегодня, возвращаясь в 1968 год, как ты сделал это в своей «Репетиции оркестра»? Не последствие ли это того недовольства существующими порядками в 1968 году? Не укоренены ли нынешние события в событиях, начавшихся гораздо раньше?*

— Пожалуй, я буду последним, кто в состоянии дать ответ на поставленные вопросы. Но не думаю, что и политические деятели могут сейчас на них ответить. Возможно, это под силу психоаналитикам и социологам. Политические деятели находятся сейчас в катастрофическом положении. Они подвергаются психологическим стрессам, которые незнакомы психологам и против которых не существует методов лечения. Это новая нервная атака, угрожающая их неприкосновенности, их частной жизни. В итоге они регрессируют до полной инфантильности — сопровождающие их везде телохранители давно превратились в нянек. Как можно рассчитывать, что люди, доведенные до такого состояния, смогут контролировать угрозу, которая кроется в социальных конфликтах, насилии и терроризме? Как можно надеяться, что они решат одолевающие нас проблемы?

— *Таким образом получается, что мы обречены на неотвратимое движение к катастрофе, которую ты предсказал в «Сладкой жизни», к тому же к катастрофе, которая будет далеко не «величественной», «среди радуги», но отвратительной и мрачной.*

— Со времен «Сладкой жизни» до нынешнего дня я все время работал, все время что-нибудь снимал. Работа помогала мне двигаться вперед, но в то же время отделила меня

от текущих событий, от всего, что происходило вокруг в это время. Я следил за событиями по газетным заголовкам. Но даже по ним мог понять, что в Италии царит смирение, покорность судьбе, изобличающие ненормальность, бредовое состояние, противоестественность ситуации. Самым тревожным в этом было то, что имелись неограниченные возможности вернуть все на прежнее место. Мы достигли дна. Мы стали представлять собой придаток к своему желудку. И хотя нам удалось избежать смерти от жестокого расстройства пищеварения, нынче мы находимся в отчаянном положении.

— *Разве не осталось возможности раскаяться, опомниться?*

— Я на это надеюсь. Именно это чувство я пытался вызвать своей «Репетицией оркестра». Но боюсь, что эмоциональное воздействие может нанести делу непоправимый вред. С другой стороны — даже убийство Моро*, как мне кажется, не вызвало целительного шока. Оно было встречено с чувством некоего облегчения: как расплата за ошибку. Католический миф об искупительной жертве оборачивается серьезной травмой, настолько серьезной, что подталкивает людей к обращению, обновлению. Мифы помогают нам защищаться, но мы должны уметь противостоять реальности, нести ответственность, быть взрослыми.

1972—1980

* Весной 1978 года итальянский премьер Альдо Моро (1916—1978) был похищен и убит членами группировки «Красные бригады».

ПРИМИРЕНИЯ И СПОРЫ

Как и другие картины, «Рим» вызвал неожиданный эффект: например, примирение Феллини и Витторио Де Сики, которые были до этого, как говорится, на ножах. К тому времени их ссора длилась уже добрый десяток лет.

В 1960-м «Мессаджеро» опубликовал статью о неореализме, обратившись к режиссерам, писателям, актерам с вопросами. По поводу Дзаваттини и Де Сики Феллини тогда заявил: «Дзаваттини необычайно глубокий поэт, способный улавливать малейшие колебания, сокровенные нюансы окружающей жизни, совершенно новые веяния. Но, думаю, полная сущность его личности никогда не сможет быть выражена до конца, потому что он никогда не переносит сам свои сюжеты на экран. В его сотрудничестве с Де Сикой, которое, впрочем, не принесло никаких впечатляющих результатов, трудно различить вклад каждого из них, так что, боюсь, черты, наиболее присущие Дзаваттини, остались лишь в теории, в его записях о “поэтике”».

Это заявление очень сильно задело Де Сику, который, со своей стороны, когда его спросили о Феллини, пропел ему дифирамбы. Своей дочери Эми от первой жены, актрисы Джудитты Ризоне, 29 июля он писал: «А вот в сотрудничестве Флайяно, Пинелли и Феллини легко различить вклад каждого. Черты ясного и сдержанного рассказчика — Флайяно — отчетливо просматриваются в фильмах Феллини. Немного театрализованные диалоги несут на себе печать знатока театральных подмостков Пинелли, а вся провинциальность, манерность, тяга к символике (морское чудовище, Христос, летящий по воздуху, ангел), чаплинизм и идеологическая двусмысленность — это в чистом виде заслуга Феллини».

Однако в 1972 году, благодаря «Риму», Феллини и Де Сика помирились. Посмотрев этот фильм, Де Сика написал Феллини письмо, в котором сообщил, что картина понравилась ему необычайно. Феллини в ответ тоже написал ему

очень приветливое письмо, которое сейчас хранится у Мануэля, одного из сыновей Де Сики от его второй жены, испанской актрисы Марии Меркадер.

В 1987 году «Рим» вызвал невероятную по своему размаху международную полемику. «Литературная газета» опубликовала интервью, данное Феллини одному из ее редакторов. Это было полноценное интервью, проведенное по всей форме, со всеми полагающимися вопросами и ответами.

«Вопрос: Почему, вместо того чтобы высказаться по поводу проблем сегодняшнего Рима, вы обратились к проблемам Рима прежнего?

Ответ: У вас уже есть готовый контракт, который вы могли бы мне предложить? Если он у вас в кармане, доставайте. Буду счастлив снять фильм о проблемах современного Рима.

Вопрос: Что явилось главным побудительным толчком для съемок фильма?

Ответ: Чек с авансом. И я не шучу.

Вопрос: Что вы собираетесь делать теперь?

Ответ: Если честно, в данный момент я собираюсь съесть тарелку спагетти, приготовленных моей женой Джульеттой, а потом мне хотелось бы лечь спать, причем надолго».

Под этим интервью журналист «Литературной газеты» опубликовал свой комментарий: «По-настоящему обидно, что режиссер, настолько тонко чувствующий проблемы нашего века, его конфликты и страсти, заключил себя в мир аллюзий и аллегорий, пусть изысканных и высокохудожественных, но бесконечно далеких от проблем своих современников». И еще: «Что же касается чека с авансом, Феллини действительно не шутил. Но в его признании ощущается боль, а не цинизм. Боль художника, создающего фильмы, каждый из которых входит навсегда в историю кинематографического искусства и которые завоевали ему мировую славу, все еще продолжает зависеть от вкусов продюсеров и капризов банкиров».

Феллини говорил мне после этой публикации: «По правде говоря, я никогда не давал этого интервью или, во всяком случае, именно этих слов никогда не говорил. Прошлой весной меня попросили от имени «Литературной газеты» встретиться с одним советским писателем, который собирался дней на десять приехать в Рим. Поскольку у меня совсем не было времени, я попросил, чтобы мне прислали вопросы в письменном виде и дали мне время ответить на них, тоже письменно. Вот, пожалуй, и всё. После я ничего об этом не слышал. И вдруг появляется это интервью. По край-

ней мере, одно могу сказать точно: это не мои ответы. Я не знаю, как это объяснить. Или кто-то ответил вместо меня, или этот советский писатель использовал несколько опрометчивые фразы, брошенные мною когда-либо». — «А история с чеком?» — «Это забавно. Я ответил таким образом, поскольку вопрос привел меня в замешательство. Я, несомненно, шутил, даже если и есть доля правды в том, что я преодолеваю свою обычную леность, когда получаю определенную сумму для съемок. Но это происходит не ради денег, а потому что мне необходимо поощрение со стороны тех, кто возлагает на меня эту ответственность. “Литературная газета” изобразила меня совершенно циничным человеком. Но я вовсе не завишу от вкусов продюсеров и капризов банкиров. Я всегда снимал именно те фильмы, которые хотел снимать. Я ставил как хорошие, так и плохие фильмы, но делал именно то, что хотел делать. Продюсеры здесь совершенно ни при чем». — «А при чем тут спагетти?» — «Это еще смешнее, чем все предыдущее. Это самая очаровательная часть интервью. Набив себе живот спагетти, приготовленными для меня Джульеттой, я поспешно проваливаюсь в сон, чтобы не заметить грозящей миру катастрофы. “Литературная газета”, видимо, не знала, что я страдаю хронической бессонницей и без ума от различных катастроф».

Феллини удостоился в связи с появлением фильма «Рим» совершенно необычной похвалы. Историк французского искусства Юбер Дамиш заявил: «Невозможно вторгаться в центр Рима. Любое вторжение туда оборачивается катастрофой. Доказательства этого нам уже предоставил в своем “Риме” Феллини. Когда в этой картине бульдозеры вгрызаются в землю и проникают в залы с фресками, фрески рассыпаются и разваливаются на кусочки. Рим — это пример того, каким образом построено и функционирует подсознание: наслаивание пластов или цивилизаций олицетворяет различные уровни глубокой психологической жизни. С этой точки зрения Рим мог бы представлять необыкновенную важность для Зигмунда Фрейда, когда основатель психоанализа изучал строение подсознания. В этом отношении Феллини преподнес нам абсолютно новую точку зрения на город: город, увиденный снизу, из-под земли. До Фрейда и Феллини Рим всегда рассматривался сверху».

«ГОРОД ЖЕНЩИН»

Костантини: *Правда ли, как пишут журналы, что работу над фильмом «Город женщин» было сложнее всего довести до конца, что это был самый трудный драматичный фильм в твоей режиссерской карьере?*

Феллини: Самым роковым фильмом за всю мою карьеру в абсолютном виде является «Путешествие Дж. Масторны». Я держал его в голове с 1966 года, и до сих пор мне так и не удалось его поставить, и думаю, что уже никогда не удастся.

— *А какой из снятых фильмов можно назвать наиболее роковым?*

— Тогда это действительно «Город женщин».

— *Что, его было сложнее снимать, чем «Казанову»?*

— Несравнимо. Общеизвестно, что я не чужд преувеличений, но совсем не будет преувеличением сказать: того, что происходило во время съемок «Города женщин», не случилось со времен Мелье до наших дней. За время съемок было всё: рождения, смерти, похороны, разрушения, катастрофы. Форменная человеческая комедия, или, вернее, трагедия. Целая цепь несчастий, непрерывный ряд бедствий, за которыми следовали чередой непредвиденные и невообразимые события: несчастные случаи, болезни, ожоги, короткие замыкания, воспламенения, опротестовывания векселей, профсоюзные разногласия, забастовки, возмущения. Этторе Бевилакка, бывший вначале моим личным массажистом, а впоследствии стюардом всей труппы, умер. Нино Рота, мой композитор, умер. Этторе Манни, исполнявший одну из двух главных мужских ролей в картине — вместе с Марчелло Мастроянни, — умер. У Данте Ферретти, художника фильма, и Джанни Фьоре, кинооператора, родились дети, у одного от жены, у другого от любовницы. Марчелло Мастроянни и сценарист Брунелло Ронди почти одновременно потеряли матерей. Кроме того, Марчелло четыре раза удаляли то ли

бородавку, то ли ячмень на глазу, который никак не хотел сходить. Несколько электриков умудрились обжечь руки и другие части тела. Исполнительный продюсер фильма Ренцо Росселлини-младший женился на Лизе Караччоло, римской княгине, с которой познакомился на съемках фильма, где она находилась в качестве продюсера «Заметок о фильме "Город женщин"», документального фильма, который снимал Ферруччо Кастронуово. Сам я отделался сломанной рукой и ходил в гипсе больше месяца.

— *Извини, конечно, но не прав ли тогда Альберто Гримальди, когда называет тебя Аттилой или даже супер-Аттилой современного кинематографа?*

— Очень вероломный вопрос. Мне бы лучше не обратить на него внимание, а сделать вид, что я его не расслышал. И тем не менее могу сказать тебе, что съемки «Города женщин» проходили в совершенно особой обстановке: при постоянном напряжении и некоем непрекращающемся и даже возрастающем истерическом неврозе. Съемки каждого фильма происходят особым, лишь ему присущим образом. Снимая «Город женщин», мы ощущали себя словно в саванне, месте, грозящем всевозможными опасностями. Оглядываясь сейчас на те события, должен сказать, что для меня вся эта история закончилась совсем неплохо. Попытка исследовать глубины женской психики вынудила меня превратиться в рыбака, закинувшего удочку в открытом море. И это просто счастье, какое-то чудо, что акулы лишь слегка задели меня, а не ухватили зубами и не сожрали.

— *Ты хочешь сказать, что вообще чудом выжил?*

— Совершенно верно. Я избежал смертельной опасности, предчувствие которой у меня было еще до начала съемок. У меня был пророческий сон. Я увидел отчетливо, как на фотоснимке, всё, что должно со мной произойти, и то, что уже было в действительности. Этот сон длился не более десятой доли секунды. Я увидел огромное водное пространство и себя в центре бури на маленьком суденышке, которое уже начинало погружаться, и вода уже достигала моих икр, а вокруг — плавающих акул. Это была полная драматизма картина, тем не менее почему-то наполнявшая мою душу каким-то трагическим ликованием, чувством религиозной веры в то, что сейчас произойдет что-то чудесное. О чем может думать человек, видящий себя окруженным стаей акул? Он может думать лишь о том, о чем думал я в тот момент: что сейчас должен появиться, как в фильме о Джеймсе Бонде, вертолет, который возьмет меня на борт,

или о том, что одна из этих акул окажется ручной и внезапно превратится в дельфина, или что прилетит некая таинственная птица, на которую можно взобраться и избежать таким образом смерти.

— *Что же в действительности произошло в твоём сне?*

— Ничего. Я проснулся. Но когда фильм был уже практически закончен, я увидел еще один сон, который можно расценивать как ответ на тот, что я видел в начале съемок. Я находился в Венеции. У ног моих был канал, слева от меня — мост, а напротив — Джузеппе Ротунно, директор съемки, отвечавший за освещение. Ротунно хочет подойти ко мне, но, вместо того чтобы подняться на мост, прыгает, рискуя свалиться в канал. И в тот момент, когда он вот-вот уже должен упасть, появляется подводная лодка, принимает его на борт и подвозит ко мне. Мы с ним обнимаемся с восторгом, какой испытывают двое спасенных, чудом избежавших крушения, или два приятеля-одноклассника, не видевшихся на протяжении очень долгого времени. Значение этого сна абсолютно ясно. Как я уже не раз говорил, кино для меня — это свет, свет — это в кино всё, картинка не сможет ничего выразить, не сможет ожить без света. Ротунно представлял собой свет, то есть спасение фильма. Фильм не постигла катастрофа, мы не утонули, поскольку произошло чудесное, хотя, по сути, вполне рациональное событие. Субмарина — это научный аппарат, продукт высоких технологий, который может опускаться в глубины и подниматься оттуда. Вместо того чтобы превратиться в рыбака, удящего рыбу в открытом море, я стал подводником.

— *Ты можешь сейчас объяснить смысл фильма?*

— Я уже повторял тысячу раз, что режиссер выражает себя в своих фильмах, и как только фильм снят, его работа закончена. Пока картина находится на стадии идейных разработок, я не чувствую себя готовым говорить о ней то ли по причине суеверия, то ли из уважения к самой идее. Пусть идеи остаются в неопределенном состоянии. Если начнешь о них говорить, они живо растеряют свою привлекательность и загадку. Когда я начинаю снимать, когда я ввязываюсь в эту захватывающую авантюру под названием постановка кинофильма, когда я уже нахожусь в самом процессе и поскольку я уже нахожусь в процессе, я тоже могу об этом говорить. Но тогда приходится отстаивать проект, чтобы опровергнуть все то, что говорится о нем ложного, искаженного, пошлого. Когда же работа над фильмом наконец завершена, когда он готов к показу и приобрел собственную независимую, автономную жизнь, это уже творение само по

себе, которое должно идти своим путем, с присущей именно ему сильной или слабой жизнеспособностью.

— *Значит, ты придержишься мнения, что произведение искусства следует оценивать само по себе, безотносительно того, кто его создал, и обстоятельств, в которых оно создавалось?*

— Я считаю, что в какой-то определенный момент автор должен отстраниться, предоставив фильм самому себе. Если он начнет говорить о нем, анализировать, истолковывать, все кончится тем, что он обесценит картину, ограничит ее смысл, заключит ее в ряд понятий, которые окончательно ее задушат. Что касается меня самого, когда фильм закончен, мне следует — как бы абсурдно это ни казалось — вести себя отчужденно, будто это не я его создал. Все, что будет о картине сказано, вклинивается как невразумительная преграда между ней и зрителем. Огромное число высказываний, отпущенных по его поводу критиками, приводит зрителя в растерянность, смятение, подавляет еще до того, как он расположится в кресле в темном зале, чтобы насладиться зрелищем, которое дарит ему фильм. Фильм — не трактат по философии, психологии или социологии. Это ряд изображений, призванных подарить зрителю более или менее глубокие впечатления, на сознательном или подсознательном уровне. Более или менее ученые комментарии лишают его энергетической зарядки. В любом случае, когда работа над фильмом окончена, самое сильное желание, которое я испытываю, — это убежать как можно дальше. За прошедшие годы это чувство лишь усилилось, и сейчас я испытываю сильную неловкость, когда меня даже просто узнают на улице. Я чувствую себя не в своей тарелке, и мне постоянно хочется убежать.

— *Вернемся к «Городу женщин».*

— Надеюсь, что фильм взволновал тебя, глубоко или нет, но все же это произошло.

— *Однако человек состоит не только из эмоций. У него есть ум, который размышляет.*

— Тогда о чем ты подумал, посмотрев этот фильм?

— *Я подумал, что после «Сладкой жизни» и «Восьми с половиной» близнецовая парочка Феллини—Мастроянни, если можно так выразиться, объединилась, чтобы противостоять «мятежной женщине», или, если тебе так больше нравится, миру восставших женщин.*

— И каков, по-твоему, результат этого противостояния?

— *Близнецовая парочка оказалась побежденной. Совершенно очевидно, что ни ты, ни Мастроянни не в состоянии понять*

мир, которому вы собирались противостоять, то есть мятежную женщину, или то, что ты называешь глубинами женской психологии.

— И почему же мы не в состоянии понять мятежную женщину?

— *Потому что вы оба остались, в той или иной степени, такими же, какими были во времена «Сладкой жизни» и «Восьми с половиной», тогда как мир женщин радикально изменился, можно сказать, перевернулся.*

— Ты ничего не понял в этом фильме. Ты не понял, что странная, неизвестная, загадочная женщина из «Сладкой жизни», невольница из «Восьми с половиной», как и осознающая сама себя, здравомыслящая и бунтующая женщина из «Города женщин», — это я сам, всегда я сам. Я одновременно и бушующий океан, и рыбак, промысляющий в его глубинах.

— *Надеюсь, ты сказал это, не пародируя Флобера?*

— Ты имеешь в виду банальность «Мадам Бовари — это я»?

— *Ты читал то, что писали о «Городе женщин», следил за отзывами зрителей на этот твой фильм?*

— Во всяком случае, я не скупал газеты, которые об этом писали, не затаивался в уголке зала, где проходил просмотр, чтобы уловить по выражению на лицах зрителей их реакцию или подслушать, что они говорят...

— *Но ты все-таки прочел газетные отзывы или нет?*

— Я их прочел и не прочел.

— *Объясни, пожалуйста, что ты имеешь в виду.*

— Моя позиция по отношению к этому немного зрительская. Когда я держу в руках газету и открываю ее на интересующей меня странице, я не смотрю прямо на страницу, я гляжу на нее искоса, со стороны, с некоторого расстояния, как будто то, что там написано, касается кого-то другого, пусть даже моего близкого друга, и немного отдалено от меня. Причем я так делаю вовсе не из страха или вследствие неуверенности...

— *Тогда, из храбрости, вследствие твоей непоколебимой уверенности в себе, ответь мне: что ты думаешь об отзывах критиков и реакции зрителей?*

— Отзывы в основном хорошие, положительные, несмотря на то что некоторые из них показались мне не совсем верными. Достаточно высказаться с наибольшей искренностью, как ты немедленно сталкиваешься с ответным недоумением. Чрезмерная откровенность граничит с неприличием. Но я занялся режиссурой уже в достаточно зрелом возрасте, я хочу сказать, что уже имел некоторый опыт,

и я не поддавался, беззащитный и безоружный, замечаниям критиков. С другой стороны, они ко мне всегда относились с симпатией, если не сказать с уважением. Они никогда не высказывали в мой адрес неприятных замечаний, задевающих своей грубостью. Реакция зрителей казалась мне всегда еще более положительной. Публика развлекается и выходит из кинотеатра удовлетворенной, демонстрируя довольную сытость. Молодые зрители, не важно, юноши или девушки, приняли его особенно хорошо, самым дружелюбным образом.

— *Если ты будешь продолжать читать газеты искоса, или с большого расстояния, ты рискуешь обмануться. Действительно, большинство критиков отдают тебе должное в той части, что они называют силой фантазии Федерико Феллини, но тем не менее они не упускают возможности выразить сомнения, проявить сдержанность, их замечания зачастую нелепты. Аджео Саволо написал, что фильм не избежал банальностей, нерешительности, мелочности. Паоло Вальмарана — что фильм немного затянут, также он отмечает однообразие и некую усталость. Джованни Градзини нашел, что в нем нарушено равновесие и стилистически он менее цельный, чем остальные. Роберто Сильвестри фильм, в сущности, изничтожил. Да и зрители отреагировали и реагируют очень по-разному, уж не говоря о феминистках.*

— Некоторые феминистки участвовали в работе над картиной — кто советами, кто замечаниями, кто небольшими очерками. Между нами были очень галантные, почти изысканные отношения. Я не ожидал, что их реакция может быть такой неприязненной.

— *Ты находишь галантным, почти утонченным то, что написала Адель Камбриа? Она написала: «Нет, Федерико, женщины — это вовсе не удобрение для твоих пороков».*

— Адель Камбриа действительно одна из тех, кто приходил ко мне с предложением сотрудничать в работе над фильмом. Она принесла мне несколько маленьких листочков, небольшое исключительно полезное эссе о феминизме, которое я отчасти использовал. Эта миниатюрная женщина с глазами светлячка показалась мне очень приятной, и мне совершенно непонятна ее нынешняя реакция. Может быть, Адель Камбриа внезапно вообразила себя Жанной д'Арк? Ее статья не имеет ничего общего с «Городом женщин». В ней не говорится ни о фильме, ни обо мне, а лишь о ней самой, о ее фрустрациях, ее проблемах. «Город женщин» не имеет ничего общего с тем, о чем она говорит.

— *Одна молодая преподавательница сказала, что «Город женщин» — «это фильм, созданный старым мерзавцем, и женщины в этом фильме именно такие, какими их представляет себе этот старый мерзавец».*

— Если я и должен обидеться, то обижусь на эпитет *старый*, а не на слово *мерзавец*. Для такого доброго католика, как я, словцо *мерзавец* кажется чем-то вроде награды, украшением, настоящим геральдическим гербом.

— *Оретта Борганцони также высказалась крайне нелестно.*

— Откровенно говоря, я не очень понял, что она имела в виду. Общеизвестно, что я крайне невежествен. Но она совершенно не говорила о фильме. Она точно его смотрела, но создается впечатление, будто не видела вовсе. Все это лишь в очередной раз подтверждает трогательную уязвимость феминисток.

— *Гульельмо Бираги написал, что ты солицист*.*

— Должен признаться, что не знаю значения этого слова или по крайней мере не понимаю, в каком смысле он его употребил. Может быть, Бираги сам не понимает, что оно означает. И потом, ты несколько пристрастен. Ты приводишь лишь отрицательные отклики. Антониони, Антонелло Тромбадори, Лина Вертмюллер, Наталия Гинзбург и многие другие высказали очень лестные для меня суждения.

— *Антониони сказал, что твоя откровенность в этом фильме озадачивает. Может быть, это верно, даже невзирая на то, что, как ты сам объявил, чрезмерная откровенность граничит с неприличием. Но нельзя согласиться с тобой по поводу высказываний остальных. Общеизвестно, что Антонелло Тромбадори обладает энциклопедическими познаниями и вправе давать оценку, но он мог бы сказать то же самое, если бы его попросили высказать свое мнение о празднике винограда в Марино. Лина Вертмюллер, должно быть, последовала совету Романа Полански: никогда не говорить о своих собственных фильмах и еще меньше — о фильмах других. Наталия Гинзбург вообще не высказала никакого суждения, она лишь выдала безапелляционную сентенцию: «Я нахожу фильм великолепным. За женщин он или против — мне это безразлично. Он великолепен, и этим все сказано». Можно было бы ответить ей в том же категоричном тоне: «А я нахожу его отвратительным. За женщин он или против — мне безразлично. Он отвратителен, и этим все сказано». И это были бы совершенно равнозначные суждения или, вернее, изречения.*

* Человек, исповедующий крайнюю форму субъективного идеализма; эгоцентрик.

— Но я вовсе не собираюсь критиковать критику. Это бесполезно и несколько неприлично. Создавать фильмы и критиковать их — две совершенно противоположные вещи. Тем не менее я могу высказать только основное наблюдение, маленькое замечание: критики не говорят о самом кино. Собственно кинематографическое событие — конкретное кино — подается как нечто изначально данное. То, что мы переживаем ныне, когда все вокруг приходит в упадок, когда американское кино вновь завоевывает экраны, а итальянскому режиссеру удается снимать, так сказать, ремесленный, ручной работы фильм, уже не как автору, а как прорабу на стройке, не отмечено никем.

— *Надо разобраться, что дает такой фильм ручной работы. Тулио Кезик написал, что вместо фильма о твоём детстве, который сейчас не то чтобы актуален, ты должен был бы сделать «усилие, чтобы бросить взгляд на детство человечества».*

— Нет сомнений, что это дельное замечание. Но что он имел в виду? Я должен был создать фильм о приматах, о питекантропах? Я режиссер, а не антрополог, я не Жан Жак Руссо, я не Джамбаттиста Вико*, не Гегель, не Леви-Строс.

— *Похоже, твое невежество не так уж велико, как ты частенько пытаешься это представить.*

— Воспоминания, школьные реминисценции. К тому же сейчас можно прочесть подобные вещи в любом издании вплоть до журналов с комиксами.

— *Джованни Градзини написал: «Лучше закрыть глаза на реальность, лучше свернуться клубком в своих грезам и найти там убежище, в то время как поезд входит в туннель старости».*

— Будем надеяться, он хотел сказать, что я близок к концу моей карьеры, а не к концу в абсолютном смысле этого слова. Однако я все же намерен попытаться сделать еще несколько фильмов. Реальность? Но что означает это слово? У каждого своя собственная реальность. Я черпаю вдохновение в своей реальности, в неизведанной части меня самого, в моем подсознании.

— *Похоже, твое подсознание неисчерпаемо!*

— Ты мне так это сказал, как если бы произнес: «И не стыдно тебе иметь такое неисчерпаемое подсознание?» Мое подсознание столь же неисчерпаемо, как и у всех остальных.

— *Нет, твое подсознание отличается от подсознания остальных, это бездонная шахта.*

* Джамбаттиста Вико (1668—1744) — итальянский философ и историк.

— Звучит довольно пошло! Также говорили и даже приписывали мне высказывание, что «Город женщин» является *итогом* всех моих фильмов. Я никогда не говорил подобной глупости, тем более что для меня как солипсиста слово *итог* не только непонятно, мне вообще вряд ли удастся его прозвонить.

— *Чем же тогда все-таки является «Город женщин»?*

— Это фильм о женщинах или о мужчине, который пытается изучить себя через женщин.

— *То есть фильм о тебе самом? Значит, критики все-таки оказались правы?*

— Если угодно, все мои фильмы о женщинах или обо мне самом. Именно женщины вдохновили меня на то, чтобы снимать кино. Я с ужасом думаю о моем друге Франческо Рози, который всегда снимает фильмы без женщин. Я не понимаю, как он может это делать. Я, напротив, ничего не смог бы сделать без женщин. Я пришел в кинематограф не через Эйзенштейна, Пудовкина, Мюрно. Как я уже неоднократно повторял, я никогда не видел фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и Мюрно. Как видишь, мое невежество безмерно.

— *Твое кокетство неистощимо, как и твое подсознание.*

— Это не кокетство, а действительность.

— *Но почему еще некоторое время назад ты говорил, что нам пора становиться взрослыми, а сейчас утверждаешь, что необходимо навсегда сохранить в себе ребячество, юношеские черты?*

— Потому что я заметил: взросление дает лишь одно — понимание того, что незачем было становиться взрослым.

— *Раньше ты говорил, что в кино главное — это свет, а сейчас утверждаешь, что главное — это женщина, то есть ночь, мрак, загадка. Почему?*

— Кино состоит из света и тьмы, как и женщина. Как можно рассказать о темноте, не осветив ее?

— *Почему ты так боишься старости?*

— На самом деле я никогда не упоминал в своем творчестве о проблеме старости. И это, признаю, является в какой-то степени кокетством. Я говорю, что ощущаю себя старым, чтобы мне говорили: «Что ты, Федерико, ты выглядишь на сорок, нет, на тридцать лет, совсем юным, да что там — маленьким ребенком».

— *Ты не боишься упадка физических сил со всеми вытекающими из этого последствиями? Чего ты боишься больше — неприятностей со здоровьем, проблем с зубами, болей в пояснице, исчезновения жизненных сил?*

— Выпадения волос. Каждый раз, когда я мою голову и погружаю руки в поредевшие пряди, я ощущаю страх.

— *Ты не опасаясь полового бессилия?*

— Это провокационный вопрос.

— *А бессилия творческого?*

— Думаю, мне это пока не грозит. Говорят, что я избегаю реальности и только и делаю, что мечтаю. Так вот, я согласился снять серию полицейских фильмов для телевидения. Мне хочется оставить свидетельство о том смутном и трагическом времени, в которое мы живем, об этом лабиринтообразном и загадочном периоде. И мне кажется, именно жанр полицейских фильмов наилучшим образом подходит для того, чтобы передать это ощущение растерянности, ни на минуту не оставляющее нас.

— *Ты настойчиво исповедуешь католические ценности. Но в каком смысле ты считаешь себя католиком? Ты веришь в Бога, в бессмертие души?*

— Эти вопросы не моего ума дело. Об этом задумываются более серьезные люди. Я все время жил как бы на бегу, перебегая от одного телефона к другому, у меня никогда не было времени, чтобы как следует подумать о таких вещах. Почему и в каком смысле я католик? Наверное, потому, что я не могу избавиться от амниотической оболочки католицизма. Как можно утверждать, что вы не католик, как можно освободиться от видения вещей и явлений, сложившегося за две тысячи лет? Мне представляется несколько бесцеремонным заявить, что я не связан с религией, как это сделали некоторые из моих друзей. Я не слишком склонен к революции, но католицизм дал мне тот минимум бунтарства, может быть, немного мальчишеского, который оправдывает мои ошибки. Сам католический образ стимулирует меня: нарушать правила, разрушать наложенные им запреты доставляет изощренное и волнующее удовольствие.

— *Это испытанная психологическая схема: грех — раскаяние — отпущение грехов — грех, и так бесконечно.*

— Можешь называть это как угодно, но на меня это действует стимулирующе.

— *Ты боишься смерти?*

— Нет, совершенно не боюсь.

— *Но ты думаешь об этом?*

— Как о каком-то фильме. Я не думаю, что можно избежать потребности фантазировать также об этом событии, о котором мы, в сущности, ничего не знаем, даже несмотря на то, что на эту тему уже понаписали и продолжают писать

философы, теологи, антропологи... В любом случае мне совершенно непонятно, как последующие поколения смогут обходиться без таинственного ореола, который католицизм создал вокруг женщины.

— *Нельзя сказать, что психоанализ тебе очень помог или что «Город женщин» смог стать для тебя, как это считается, освобождающим фактором, необходимым для преодоления неких устоявшихся схем.*

— Можно говорить, что хочется, идти за женщиной, которая движется, покачивая бедрами, в то время как большой колокол собора Святого Петра распространяет вокруг приглушенный гул, укоризненный и угрожающий, как сонет Белли, или некоторые другие вещи, которые по-прежнему завораживают меня.

— *Из всех ударов судьбы, сопровождавших съемки фильма «Город женщин», какой был наиболее суровым для тебя?*

— Конечно же смерть Нино Роты. Существовавшая между нами связь не была похожа на отношения с другими людьми, то есть отношения, которые рождаются, развиваются, крепнут, ослабевают. Наши отношения всегда были неизменными. С того первого момента, как мы посмотрели друг другу в глаза, у нас возникло ощущение, будто мы вновь обрели друг друга, и нас друг к другу потянуло. Все решилось именно в это мгновение. Я часто встречал его на улице. Я видел проходящего мимо невысокого приятного человека, приветливого, всегда улыбающегося, который постоянно пытался выйти в несуществующую дверь и который, как бабочка, мог даже выпорхнуть через окно, такой загадочной, нереальной аурой он был окутан. Он, казалось, вполне присутствовал здесь и сейчас и одновременно совершенно отсутствовал. В некоторых компаниях и некоторых случаях, когда вы его встречали, создавалось впечатление, будто его занесло сюда случайно, но в то же время он внушал уверенность, что на него можно рассчитывать, что он может пойти с вами до конца пути.

— *Но где и когда вы познакомились?*

— Как я уже сказал, на улице, на улице По. Я выходил из гостиницы «Люкс», ему было как раз в мою сторону, и он прошел со мной добрую часть пути. Мы прошли с ним вместе пешком всю улицу По. Когда мы вышли на свет, я спросил его, собираясь прощаться: «Куда ты идешь?» — «Я шел в гостиницу «Люкс». Мне нужно в «Люкс», — ответил он мне и отправился обратно. И тем не менее, несмотря на мягкую манеру общения, на рассеянный, отвлеченный вид, делающий его похожим на ребенка, пересекающего площадь

Тритона в момент сумасшедшего дорожного движения, это был самый точный, самый пунктуальный, самый внимательный и восприимчивый человек из всех, кого я знал. Он был словно заговорен: он проходил мимо, скользил среди дел, затруднений, самых опасных событий, как будто прикрытый волшебной оболочкой, отделенный от всего невидимой преградой. Не думаю, что он вообще когда-либо сталкивался с проблемами, он, у которого даже не было часов, который никогда не знал, какой сегодня день, более того, он не знал даже, какой на дворе месяц. Однажды он должен был сесть на самолет в восемь часов вечера, и поскольку уже было довольно поздно, я посоветовал ему отправляться в аэропорт. В итоге он все-таки отправился туда, но, разумеется, самолета уже не застал, причем даже не понял почему. «Когда самолет вылетает?» — спросил он у стюардессы. «Он уже улетел». — «Но ведь сейчас 18.30». — «Нет, сейчас 20.30». Полагаю, это единственный случай, когда действительность застала его врасплох, когда время восстало против него. В остальном же не было никаких помех. В крайнем случае он появлялся в последний момент, но появлялся всегда.

— *Что общего было между вами?*

— Может быть, переменчивое и затаенное состояние души человека, который все время ждет, что вот-вот произойдет что-либо удивительное. Эта чарующая атмосфера, окружавшая его, как и смутное ожидание чуда, действительно передавалась другим. Когда он был здесь, создавалось впечатление, что ничто не встанет у вас поперек дороги, не сможет угрожать, обмануть ожидания. Он был существом, обладавшим редким, драгоценным свойством, проявляющимся у людей в виде интуиции. Это и позволяло ему оставаться таким простодушным, таким милым и жизнерадостным. Мне не хотелось бы, чтобы все, что я сказал, было понято превратно. Он вовсе не был таким чародеем. Совсем нет. Когда предоставлялся случай, он говорил потрясающие вещи, очень глубокие, удивительно точные о людях и о явлениях. Как дети, как некоторые наделенные даром прозрения люди, наивные и искренние, он, бывало, неожиданно производил поразительные вещи.

— *Когда началось ваше сотрудничество?*

— Со времен «Белого шейха». Между нами сразу возникло полное, абсолютное понимание, не нуждавшееся в испытательном сроке. Я тогда решил выступить в кино как режиссер, а Нино был уже той причиной, по которой я решил продолжать это делать. Нино не нужно было даже смотреть

мои фильмы. Во время показов он частенько засыпал. Обычно он впадал в глубокий сон, иногда неожиданно просыпался, чтобы заметить мне по поводу кадра, находившегося в данный момент перед его глазами: «Какое красивое дерево!» Ему приходилось просматривать эти фильмы десять, двадцать раз в просмотрном устройстве, чтобы изучить все их темпы и ритмы, но это происходило так, как будто он их не смотрел вовсе. Он обладал математическим воображением, музыкальным видением небосвода, благодаря чему ему совершенно не было нужно видеть кадры из моих фильмов. Когда я спрашивал, какая тема у него на уме по поводу озвучивания того или иного эпизода, я отчетливо ощущал, что это не имеет никакого отношения к картинам. Его миром был мир внутренний, куда действительность имела ограниченный доступ. Но в то же время, кроме того что он был великим музыкантом, он был также великим аранжировщиком, способным довести до совершенного состояния любую партитуру.

— Ты можешь рассказать подробнее, как проходило ваше сотрудничество?

— Я садился у пианино и рассказывал ему фильм. Объяснял ему, что я хотел сказать при помощи того или иного кадра, эпизода, высказывал свое мнение по поводу того, какой музыкой должен сопровождаться этот кадр. Обычно он не слушал меня, думал о другом, даже если с воодушевлением говорил «да». На самом деле он в это время налаживал связь с самим собой, со своим внутренним миром, с теми музыкальными темами, которые уже носил в себе. Самыми плодотворными были для него часы после захода солнца, с пяти до девяти. Это время было наиболее благоприятным для его таланта, его гения, его вдохновения. Внезапно, в разгар беседы, которую он с вами вел, он клал руки на клавиатуру и улетал, как медиум, как истинный художник. Это происходило совершенно неожиданно, и чувствовалось, что он больше не следит за вашими словами, ничего не слышит, как будто объяснения, подсказки, представления, которые вы старались ему внушить, становились препятствием на его творческом пути. Когда он выходил из такого состояния, я говорил ему: «Эта тема была восхитительна!» — а он отвечал: «Я ее совсем не помню». Для нас это было трагедией, с которой можно было бороться единственным способом — с помощью магнитофонной записи. Но магнитофон надо было включать так, чтобы он ничего не заметил, иначе его контакт с небесной сферой прерывался.

— *Это было похоже на спиритический сеанс?*

— Более или менее. Работать с ним было истинным наслаждением. Прилив его вдохновения ощущался настолько сильно, что это чувство опьяняло, казалось, ты сам создаешь эту музыку. Он так полно чувствовал персонажей, атмосферу, краски моих фильмов, что буквально пропитывал их насквозь своей музыкой. Это был совершенный музыкант. Видно было, что он обитал в мире музыки с ощущением абсолютной свободы и счастья, словно существо, вновь вернувшееся из мира, с которым целиком созвучно. Наше взаимное понимание было таким, что, хотя нас вечно поджимали сроки, условия были драконовские, в нужный момент все само собой разрешалось самым замечательным образом. Меня никогда не покидала уверенность, что с ним все сложится благополучно.

— *Ты не мог бы поделиться какими-нибудь более подробными воспоминаниями?*

— Однажды мы записывали музыку в студии. За стеклом находились музыканты, вокруг — микрофоны, осветительные и прочие приборы. Вдруг Нино на цыпочках, словно привидение, прокрался к гобоисту и добавил несколько карандашных поправок в партитуру. Это было одним из присутствующих ему «чудес». Мне тяжело думать о том, что его больше нет. Я не могу избавиться от ощущения его присутствия, забыть его манеру являться на встречи. Он приходил уже к концу, когда напряжение, вызванное съемкой, монтажом и озвучиванием, достигало апогея. Но когда он все же появлялся, напряжение сразу исчезало и всё вокруг превращалось в праздник, создание фильма входило в радостную, безмятежную, фантастическую, творческую фазу, в состояние, словно дарившее ему новую жизнь. Нино всегда был для меня поддержкой. Уже вложив в фильм столько чувства, эмоций, света, он мог вдруг повернуться ко мне и спросить: «А это кто?» — «Это исполнитель главной роли», — отвечал я. «И что он там делает? — спрашивал меня Нино, добавляя при этом: — Ты никогда мне ничего не рассказываешь». Помню, на его похоронах я думал о том, что его музыка будет звучать у меня не только в «Городе женщин», но и в других фильмах, которые я сниму позже. Не знаю, может быть, эта мысль была просто вызвана сильным потрясением.

— *Ваша дружба обреталась в мире музыки?*

— Какое-то время я предпочитал, чтобы музыка для некоторых сцен была написана до начала съемок. Особенно это проявилось при работе над «Городом женщин», филь-

мом, в котором присутствовали элементы музыкальной комедии. Нино чувствовал себя плохо. У него давно были проблемы с сердцем, а уже необходимо было начинать, но я не решался ему позвонить, хотя и думал, что работа пойдет ему на пользу. В течение нескольких дней он твердил, что готов работать, но я продолжал колебаться. Потом я ему сказал по телефону: «Мы напишем музыку, когда я начну снимать». Я находился в просмотровом зале, когда он неожиданно появился передо мной. Он был бледен, гораздо бледнее, чем обычно. С легким упреком он произнес: «Ты ведешь себя как проходимец. Ты ведь не хочешь, чтобы кто-то другой написал музыку к этому фильму, “Городу женщин”?» Мы назначили встречу. Должны были встретиться, как обычно, у него, на площади Коппелле. Я уже выходил с «Чинечитта», чтобы отправиться к нему, когда мне позвонил один из друзей и сообщил о его смерти.

— *Что ты почувствовал в эту минуту?*

— Что он не умер, а просто исчез. Словно призрак, блуждающий огонек, музыкальная волна. Впервые в жизни я испытывал такое ощущение. Странное, невыразимое чувство исчезновения, точно такое, какое я ощущал, когда он был жив. После двадцатилетнего сотрудничества самым отличительным его качеством я считаю легкость, чудесное умение создать некий эффект одновременного присутствия-отсутствия. Думаю, излишне добавлять, что, по-моему, он был одним из самых великих музыкантов нашего времени.

— *Верно, что ты собираешься поставить «Аиду» на сцене городского театра Болоньи, что ты собираешься снимать кино в Америке и еще хочешь снять ряд полицейских фильмов для телевидения?*

— Мэр Болоньи, Ренато Дзангери, мой давний друг, попросил меня поставить к следующему Новому году «Аиду». В связи с этим он также попросил меня приехать, чтобы все обсудить. Он сводил меня в отреставрированный городской театр. Мы поднимались под самую крышу театра, ощущая себя акробатами цирка. Там, наверху, находилась комната с люстрой. Это самая интересная часть театра. Перед началом представления пол в ней открывается и люстра опускается в погруженный в темноту зал, чтобы быть поднятой обратно по окончании представления. Знакомство с этим чудесным чердаком, расположенным прямо в поднебесье, среди механизмов восемнадцатого века и здоровенных балок, произвело на меня странный эффект. Я ощутил себя как во время карнавала в «Маменькиных сынках», когда главные герои фильма карабкаются на колосники. Это восхитительное

творение Биббьена, городской болонский театр, был готов в любой момент развалиться, распасться на части, превратиться в ничто, как мираж. Деревянные оконные рамы сильно потемнели с внешней стороны, хотя в целом театр оставлял впечатление безупречной по виду конструкции. Все держалось каким-то чудом на одной штукатурке, отделанной под мрамор, но могло рассыпаться в прах в любой момент. Когда я перешагнул через балку, перед нами вдруг появился рабочий. С виду абсолютно целая, на поверку эта балка оказалась просто трухой, поэтому создалось впечатление, что он внезапно возник из огромного облака золотистой пыли. Театр превратился в иллюзию самого себя, в сюрреальное видение, как в новеллах Борхеса или картинах Сальвадора Дали.

— *Так ты все-таки собираешься ставить «Аиду» или нет?*

— Предложение Дзангери и других моих болонских друзей мне польстило, взволновало, встряхнуло меня и привело в состояние крайнего беспокойства. Дзангери, как и я, из Римини, но тем не менее он мэр Болоньи, а мне никогда не удавалось преуспеть в преодолении своего рода зависимости перед лицом власти, которая свойственна мне с детства. И сейчас я все еще испытываю непреодолимое внутреннее побуждение угождать представителям власти: мэрам, префектам, епископам, кардиналам, папам.

— *Значит, мы все же увидим тебя оперным режиссером?*

— Опера всегда производила на меня огромное впечатление. Ее можно считать своеобразным итальянским ритуалом, символом итальянской культуры, нашим непосредственным откликом на окружающее. Это явление искусства пронизывает всю историю Италии: войны за независимость, борьбу за объединение, фашизм, движение Сопротивления. Этот вид представления наилучшим образом отражает нашу психологию, направление мыслей, наш способ существования. Невозможно вообразить ничего другого, более неопределенного, поверхностного, плохо составленного, более озадачивающего и вместе с тем более удивительного, иначе говоря, более итальянского. Тут и неистовые страсти, и жестокая месть, душераздирающая и выпренная любовь, превосходящая воображение, и неправдоподобные истории, антрепризы, изображающие разбой, безумные либретто, костюмы, взятые напрокат в офисах похоронных бюро, непонятно как и зачем освещенные части сцены, дирижеры, спорящие с музыкантами, певцы, прежде чем начать петь, дружно бегущие в один и тот же угол, откуда голос слышен лучше всего.

— Таким образом, ты сможешь показать нам портрет Италии еще лучше, чем сделал это в «Репетиции оркестра».

— Как-то вечером я видел по телевизору новую постановку «Травиаты». Это было какое-то безумие: операторы метались по сцене вдоль и поперек, как человек, у которого жена рожает; они наставляли свои объективы на что попало: на покрытие сцены, обувь, гвозди в полу, золотые коронки певцов. С таким же успехом они могли присовокупить к этому изображение стираного белья. Они ни секунды не держали план. И все держалось почти исключительно на первых планах. Во всяком случае, зрители имели полную возможность удостовериться в том, что тенор родом из Казерты, а сопрано из Венеции. И все равно, несмотря на эту скверную работу, несмотря на вид исполнителей, несмотря на то, что я находился тогда один в маленькой комнатке моей квартиры на виа Маргутта, куда доносились с улицы пронзительные сирены полицейских машин, направлявшихся Бог знает куда, — все равно, несмотря на все это, я проплакал весь вечер.

— Не получится ли, что на эту постановку ты потратишь бы гораздо меньше времени, чем на объяснение причин, по которым ее невозможно осуществить?

— У меня большой соблазн взяться за нее, но, по сути, опера уже создана — или уничтожена, как сама Италия. Она хороша такая, какая есть, со всеми своими промахами и уродливыми проявлениями. Это уже свершившийся факт. Что могу я добавить к «Аиде» такого, чего там еще нет, с моей склонностью к цирковому, архизрелищному? С тех пор как я начал заниматься кино, ко мне со всех уголков света приходят просьбы поставить оперу, но мне ни разу не удалось обнаружить убедительных причин, позволивших мне решиться на это, если не считать воодушевления, охватывающего меня при мысли о том, чтобы отметить предстоящее Рождество в Болонье. Приглашать меня поставить оперу — то же самое, что приглашать меня поставить пастушью кантату, военный парад или траурную процессию. Как-то ко мне уже в пятый раз заявился директор Ковент-Гардена, чтобы уговорить сделать постановку в его театре. Он сказал мне: «Ковент-Гарден — это не Ла Скала или Метрополитен, не Парижская или Венская опера — это свободный нонконформистский театр, известный своими немного ортодоксальными постановками классических мелодрам. Вы бы имели там полную свободу действий». Но мне было совершенно нечего там делать.

— Если ты не собираешься ставить на сцене в Болонье «Аиду», то по крайней мере, может быть, снимешь фильм в Америке?

— В случае если бы я так поступил, это заняло бы гораздо меньше времени, чем объяснение причин, почему я не уверен, стоит ли этим заниматься. Во время моего пребывания в Нью-Йорке, куда мы ездили на презентацию «Города женщин» с Мастроянни, однажды вечером я отправился посмотреть музыкальную комедию под названием «Сорок вторая авеню». Я думал, что речь идет о лучшем образчике всех музыкальных ревю века, но на деле это оказался невероятно скучный спектакль, так что спустя некоторое время я вышел и отправился прогуляться, бросая вызов толпе, страху и преследовавшему меня чувству опасности. Мне казалось, что я смотрю галлюцинирующий антропологический спектакль. Меня окружала голубоватая, зеленоватая, невротическая, психопатическая, шизофреническая атмосфера, в которой блуждали представители человеческого рода, казавшиеся высадившимися из таинственных космических аппаратов, полных самых причудливых во всей галактике существ. Женщины, продвигавшиеся вперед, как монгольфьеры, совсем юные педерасты, обтянутые черными бархатными брючками, вилявшие бедрами, словно ящерицы, стайки детей, терзаемых глубоким страхом, крошечные, словно вынырнувшие из кошмара магазинчики — все это сопровождалось ужасающей какофонией всевозможных шумов и звуков. И среди этого исполинского, хаотического, ужасающего потока машин, толпы, шумов, воплей, жалоб — невысокий человечек в бархатном рафаэлевском берете с ангельским выражением на личике, как будто на него снизошла благодать, сидел и писал ночной Бродвей.

— Из этого, наверное, мог бы получиться выдающийся фильм?

— Каким образом? Если изобразить Бродвей таким, каким я увидел его в тот вечер? Для чего? Я могу воспроизвести его лишь в своей студии, то есть я мог бы попытаться воспроизвести эмоции, которые пережил там, но чтобы сделать это, мне совершенно необходима моя студия. Зачем заново оборудовать студию в Нью-Йорке, когда у меня уже есть студия, моя Пятая студия? Но сейчас всё уже умерло, ничто во мне не трепыхается. Я не знаю, что нужно делать. Си-би-эс предложила мне поставить фильм по «Божественной комедии». Уже существует сценарий, над которым, среди прочих, опираясь на перевод Лонгфелло, работал Эзра

Паунд*. Но это будет не кино, а пространственная антреприза, галактическое действие. И столько денег поставлено на карту в этом фильме, что мое вмешательство — режиссера, который стремится к тому, чтобы оставить свой отличный знак на всем, что он делает, — стало бы чем-то неприличным.

— *Ну хорошо. А как насчет тех нескольких полицейских фильмов, о которых ты говорил, ты собираешься их снимать?*

— Мне хотелось бы вообще больше не работать для телевидения. Никто не должен больше работать для телевидения. Поскольку оно разрушает все, к чему прикасается.

1980

* *Эзра Лумис Паунд* (1885—1972) — американский поэт-модернист, в 1920—1940-х годах жил в Италии.

КИНО УМИРАЕТ, НО «И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ»

Костантини: *С некоторых пор ты повсюду говоришь, что кино находится на грани краха, что скоро оно вообще не будет существовать. Почему, по каким признакам, исходя из каких сведений ты поставил столь безнадежный диагноз?*

Феллини: В течение некоторого времени я проводил свой личный, непосредственный эксперимент. Я объехал на пару с Ренцо Росселлини восемнадцать римских кинозалов, расположенных в центре и на окраинах, показывающих фильмы первым или вторым экраном, посетил сеансы во время наибольшего наплыва публики, то есть те, которые начинаются в 18.30 и заканчиваются в 20.30. Таким образом я кочевал из зала в зал, охваченный все возрастающим восторгом. Известно, что любое крушение, катастрофа, светопреставление вызывают у меня ощущение восторженности и восхищения. Я был настолько возбужден, настолько взбудоражен, что мне хотелось заглянуть во все, буквально во все сто с лишним римских кинозалов. Ренцо Росселлини также был взбудоражен и возбужден, но совсем от другого, а именно от полученного им отчетливого ощущения катастрофы. Мы раздвигали занавески у входа, смотрели на экран, а потом переводили взгляд на зал: сотни и сотни кресел, пустых, как глазницы слепца, пустынных, как трюм судна после разгрузки. Только в четырех или пяти залах, и то ненамного, число зрителей превышало число обслуживающего персонала, то есть кассирши, мальчика, в обязанность которого входит надрывать билеты, билетерши, указывающей места в зале, кинооператора и уборщицы. В этом зрелище была даже своя особая прелесть, атмосфера, обычно присущая научно-фантастическим фильмам: создавалось ощущение, будто Земля внезапно обезлюдела, в то время как машины в силу инерции все еще продолжают действовать и двигаться.

— *По каким критериям вы выбирали залы, которые собирались посетить?*

— Мы выбирали все виды залов и фильмов во всех районах города, чтобы составить достаточно полную картину. Мало-помалу мы перемещались из центра в направлении окраин, но везде было одно и то же. Казалось, мы наблюдали некий исход, всеобщую миграцию, великое переселение. Оборудование было безупречным: ковровые покрытия в полном порядке, кресла, освещение, все механизмы в прекрасном состоянии, не было лишь зрителей, похоже было, что все они отбыли на другую планету. Изредка обнаруживались угрюмые, одинокие силуэты. Их затылки казались живущими отдельно от тел. Мы с трудом преодолевали желание подойти и проверить, были ли это существа из плоти и крови. Они скорее походили на мрачных манекенов, помещенных сюда администрацией, чтобы не испугать случайно забредших зрителей. Хозяева заведений удивлялись нашему удивлению: для них было очевидно, что публики больше не существует.

— *Но ведь было лето. Люди могли быть на пляже, в отпусках.*

— Ничего подобного. Рестораны были заполнены, даже переполнены, улицы буквально кишели автомобилями, в свою очередь набитыми до отказа людьми: мужчинами, женщинами и детьми. Не знаю, куда направлялись все эти люди, может быть, на сафари, даже почтовые служащие сейчас хотят ездить на сафари вместе со своими женами и детьми, но никто не желает больше ходить в кино. Пойти сегодня в кино — это то же самое, что пойти в Колизей в надежде увидеть гладиаторов и христиан, пожираемых львами. Кино для нынешней публики — зрелище двухтысячелетней давности. Речь идет лишь об иллюзии. Цифры на редкость тревожны: с начала этого сезона число кинозрителей снизилось на сорок — сорок пять процентов.

— *Если это так, то каковы причины?*

— Не знаю, затрудняюсь что-либо сказать. Но как не вспомнить об этом устройстве, которое, стоит лишь нажать на кнопку, покажет тебе сразу сорок фильмов, один за другим? Телевидение, творящееся вокруг нас, боязнь задуматься, оказаться лицом к лицу с реальностью. Что нужно сделать, чтобы заставить семью выбраться из дома? Папаша в удобных домашних штанах, мамаша в халате, дети, растянувшиеся на диване или на полу, и перед ними телевизор, который непрерывно выдает фильмы на любой вкус, от эпохи зарождения киноиндустрии до самых последних новинок. Плюс само удовольствие, которое они ощущают благодаря одному нажатию кнопки, чувствовать себя хозяевами

всего мира. Их всегда смущал Бергман? Отлично. Они нажимают на кнопку, и Бергман таким образом как бы отправляется в мусорную корзину. Это реванш за всё предыдущее ущемление, наиболее грубое торжество их коллективной мести. Как если бы они говорили: «Феллини, что ты там себе воображаешь? Ты никто. Доказательство? Я уничтожаю тебя. Я нажимаю на кнопку, и ты больше не существуешь». Не говоря уж о жестокости, буйствующей на улицах и в самих кинотеатрах, особенно провинциальных. Хулиганы, хохочущие во время сеансов, провоцируют друг друга, мочатся прямо в зале. В провинциальных кинозалах зрители поджигают кресла, если им не нравится фильм.

— Не было ли других причин, помимо телевидения? Возможно, направление, которого придерживалась итальянская кинематография на протяжении последних десяти лет, относится к числу причин, которые вызвали это охлаждение. А также то, что принято называть «культивацией образа», и бомбардировку, которой столь настойчиво нас подвергают с помощью этой «культивации».

— Конечно же были. Итальянское кино последнего десятилетия выпустило в свет целую серию отвратительных поделок: с одной стороны — порно во всех возможных вариантах, с другой — приверженность бессмысленным и даже абсурдным идеологическим установкам, не имеющим ничего общего с кинематографом. Кино — это нечто совершенно иное. Пошлятина, которую несут в последние десять лет в Италии о кино, не имеет себе равных ни в одной стране мира. Монументальные глупости, бесконечные интервью в газетах каких-то чудаков, смастеривших короткометражку, чудовищные перепады в оценках. Те, кто выступал против «Золотого льва», становятся его обладателями и приезжают в Венецию, чтобы пробить себе награды «фестивальной» кинематографии, той самой, которую еще несколько лет назад на дух не переносили. Но самая нелепая вещь — это бомбардировка, которой нас подвергают на протяжении последних двадцати лет. Так называемая «культивация образа» — это катастрофа. Наше восприятие не только захламлено, мы стали еще и испорченными, привычными к насилию. Нас сделали свидетелями всего на свете, целой истории прикладного искусства, целой серии всевозможных образов. Этот бешеный поток снес наше обычное восприятие, наше зрение более не в состоянии удержать и оценить образ, который предлагает нам режиссер. Кинообраз оказался лишенным своего потаенного смысла, магического, чарующего, таинственно-го; он лишился своего гипнотизма, который поддерживался

мистической связью, существующей между каждым человеком и его подсознанием, с его собственной непознанной и непостижимой сущностью.

— *Не стала ли следствием падения зрительского интереса также и цена на билеты, которая поднялась в Милане до четырех тысяч лир?*

— Рост цен на билеты в кино намного ниже, чем рост цен на многие другие вещи. Этот аргумент, возможно, имеет значение для семейства из четырех-пяти человек. Шестнадцать или двадцать тысяч лир за билеты плюс мороженое, кока-кола, а если добавить к тому еще и пиццу после кино, это составит семьдесят—девять тысяч лир за один вечер. Однако в целом цена за билет не составляет отдельной строки в расходах.

— *В Америке телевидение вначале разрушило кинематограф, затем спасло его. Не кажется ли тебе, что нечто подобное может произойти и у нас? Известно, что РАИ-ТВ взялось за производство фильмов. Ты сам сделал «Репетицию оркестра» совместно с РАИ-ТВ.*

— У меня нет особого доверия к итальянскому телевидению. В Америке телевидение спасло кинематограф потому, что сыграло роль посредника между промышленностью и кино: помимо рекламы, оно воспользовалось деньгами транснациональных корпораций, направив их в киноиндустрию. В Италии нет никакой возможности делать нечто подобное. Если, объединив усилия итальянского, французского и германского телевидения, можно будет набрать хотя бы полтора миллиарда, это будет чудом. И потом, есть от чего выйти из себя, делая фильм совместно с РАИ-ТВ. Механизмы такого взаимодействия столь сложны, чиновники на постах меняются столь внезапно и часто, что, для того чтобы довести работу над фильмом до конца, требуется искать и находить общий язык с десятью, а то и двадцатью разными людьми. Маневры, к которым прибегают стороны, просто невероятны.

— *То, что зрителей не стало, это неправда. Американские фильмы пользуются колоссальным успехом. «Империя контратакует» за три дня собрала в Милане почти сто миллионов лир.*

— Некоторые фильмы, конечно, выбиваются из общего ряда, однако успех «Империи» объясняется вовсе не этим. Это феномен визуального психоза, наподобие психоза акустического, который появляется от электрогитар. Это психоделический бред, головокружение, которое мешает мыслить, сводит человеческую личность к только чувствующему существу, животному, наподобие типов, что шатаются по ули-

цам в своих мотоциклетных шлемах, оглушенные убийственными ритмами. У нас не остается времени на то, чтобы думать. Дело базилики Максенция* — случай того же порядка: это группки или хаотические толпы людей под огромными ветхими экранами, на которых сменяют друг друга образы, порождаемые дребезжащей техникой. Это объективированный бред. Я не видел «Империи», но я видел другой фильм — «Звездные войны». Я смотрел его в Кьянчиано**. Но я не смог бы тебе сказать, что это такое — потому что сам не знаю.

— *Короче говоря, впереди нас ждет катастрофа?*

— Повторяю: идея кораблекрушения всегда меня вдохновляла — после него все может начаться сначала. Осознание того, что все установления рухнут, заставляет меня вновь почувствовать себя молодым. Это опьяняет: конец чего-то одного и начало чего-то другого. Однако я нахожу, что не стоит преувеличивать, уделяя так много внимания кинематографу, говоря о нем столь напыщенно. Кино — это еще не все, это всего лишь одна из сфер деятельности. Кризис, подземные толчки затрагивают абсолютно всё. И потом, почему в Риме столько кинозалов? Почему их сто четыре? Имеется ли столько стоящих фильмов? По мне, для кинематографа было бы значительно лучше, если бы залов было десять и чтобы еще не все были открыты, во всяком случае в течение всей недели. Десять залов, где можно было бы показывать хорошие фильмы, снятые настоящими режиссерами. Или даже, что было бы еще лучше, остались бы открытыми четыре или пять залов, где показывали бы старые фильмы, приглашая, если возможно, режиссера, усохшего, мумифицированного, усаживая его на вращающееся кресло, чтобы продемонстрировать, как идола, зрителям и посетителям зала-музея.

— *Если твой диагноз основателен, из этого следует, что снимать ныне становится все труднее. Да или нет?*

— В наше время снять фильм — это все равно что сесть в самолет, не имея представления, где и когда он приземлится. Поскольку нет собственно цели, неизвестно направление движения и место назначения, остается лишь рассказывать в полете о полете.

— *Ты собираешься так снимать «И корабль плывет», фильм, который ты готовишь в «Чинечитта»?*

* Одна из крупнейших римских базилик, строительство которой началось при императоре Максенции в 308 году, а после его поражения было завершено императором-победителем Константином уже в качестве христианского храма.

** Известный бальнеологический курорт под Сиеной.

— Когда президент Сандро Пертини приехал в «Чинечитта», два месяца назад, Франко Дзеффирелли и Серджо Леоне принимали его в роскошных салонах, в то время как я должен был довольствоваться тем, что поприветствовал его на ходу, как безработный, который обманывает собственное ожидание, делая вид, что поливает грядки. Знаешь ли ты, почему я сменил студию? Не потому, что Пятый павильон был занят под «Травиату» Дзеффирелли. Я это сделал задолго до того, в октябре—ноябре 1979 года. Из Пятого павильона я перешел в Четвертый. Это был мой собственный выбор, абсолютно свободное решение. Я хотел сделать что-то новое, совершить революцию, отметить поворот в моей карьере. Но добился лишь одного результата: в то время как в Пятом павильоне худо-бедно я снимал кино, в Четвертом у меня ничего не вышло. И вся моя группа в конце концов была распущена.

— *У тебя ничего не вышло из-за обычных финансовых трудностей?*

— Вовсе нет. У меня было столько продюсеров, что я уже не знал, с кем вести переговоры, тем более что многие из них были выходцами с Востока и говорили на неизвестных мне языках. Можно было подумать, что это и есть вавилонское столпотворение. У меня ничего не вышло потому, что последний продюсер мне не нравился, только и всего. Это был армянин, которого звали Голан. Он глотал макароны, одну за одной, как троглодит. Разве это не был достаточный повод больше с ним не встречаться? Но было и еще кое-что. Однажды он мне сказал: «Господин Феллини, я долго размышлял о природе кинематографа, о его языке и специфике. И пришел к выводу, что, для того чтобы снимать фильм, режиссер вовсе не обязателен». Не знаю, зачем он мне это сказал, то ли для того, чтобы побудить меня ограничить расходы, то ли потому, что действительно так считал, но факт остается фактом: у моего адвоката должна была состояться встреча, чтобы подписать контракт, и я на нее не явился. И зачем было приходиться, если можно обойтись без режиссера?

— *Почему ты перешел затем из Пятого в Четвертый павильон?*

— Если съемки отложены на неопределенное время, а съемочная группа распущена, зачем же оставаться в студии? Не думаю, что, оставшись, я обеспечил бы знаменательный поворот в моей карьере.

— *А теперь ты действительно собираешься сделать фильм и обеспечить этот самый поворот?*

— Я на это надеюсь, если судовладельцы прекратят меня донимать. Судовладельцы всех стран Востока и Запада приезжают, чтобы встретиться со мной, меня приглашали во все порты мира, от Гонконга до Сан-Франциско. Они все хотят, чтобы я взял для съемок один из их кораблей. На прошлой неделе я ездил смотреть корабль в Геную. Судовладелец мне сказал: «Возьмите этот корабль, господин Феллини. На нем есть все, включая церковь, крестильную купель и священника. Если за время съемок одна из ваших актрис родит, вы сможете здесь же окрестить ребенка». Он смотрел на меня так, словно я министр военно-морского флота. Меня укачало, хотя корабль был на приколе. Я его спросил: «Сколько понадобится времени, чтобы вывести корабль в открытое море?» Он ответил: «Двенадцать—четырнадцать месяцев». На это ушло бы больше времени, чем на съемки картины, как я рассчитывал.

— *В каком море ты будешь снимать?*

— В открытом море возле Сардинии или Сицилии, но я еще не знаю сам. В море меня укачивает, даже когда корабль не движется, на меня находят приступы тоски, тошнота, головокружение. Для «Сатирикона» я довольствовался морскими видами, снятыми с вертолета, как в фильме про Джеймса Бонда.

— *Что ты делал все это время, с семьдесят девятого года по сегодняшний день?*

— Я стоял на перекрестках, чтобы видеть, как меняется мир и как меняется кинематограф. Стоя так на углу улицы, кого только не встретишь: бродяг и воришек, пророков, убийц, мистиков, провозвестников конца света, банкротов, самоубийц. Это единственный способ понять, как меняется мир, в каком направлении он движется. Так вот, покуда я стоял на перекрестках, я понял, что кино должно вот-вот измениться, что оно уже не такое, как вчера, что оно уже ничего не имеет общего с тем кино, какое мы прежде снимали; вокруг себя я слышал тамтамы завоевателей: Аттилы, Чингис-хана, звездных войн, электронного кино, Апокалипсиса. Все это идет от телевидения, которое имеет в виду максимум, рекламируя минимум. Для того чтобы потрафить зрителю, воспитанному телевидением, кино должно производить как можно больше шума.

— *А тебе не пришлось делать другое кино из-за телевидения?*

— Связь с телевидением абсолютно недоказуема. Можно сделать гораздо больше, стоя на перекрестке, нежели сидя в офисах на виа Теулада или Мадзини.

— *И тебе действительно удалось преодолеть финансовые затруднения?*

— От меня требуют чуда: деньги для моих фильмов должны появляться и тут же удваиваться, едва появившись, а также чудом приносить прибыль. Это алхимическое действие, которое даже самые великие чародеи мира не смогли бы осуществить. Но на этот раз у меня столько продюсеров, что, если их всех перечислять в титрах, понадобится два часа.

— *Значит, фильм будет длиться неделю.*

— Около того. Титры уже готовы на всех языках. На английском: *The ship sails on*. На французском: *Vogue le navire*, или на арго: *Vogue la galere*. На немецком я еще точно не знаю, и на китайский его еще только переводят специалисты по сравнительной семиотике.

— *А какова история, легшая в основу фильма?*

— Мы знаем друг друга много лет, и ты все еще задаешь мне такие наивные вопросы! Почему ты хочешь заставить меня рассказывать всякую галиматью? Могу тебе сказать, что я на днях собираюсь принять решение, кто будет главным героем. У меня уже есть два или три решения, международных и «домашних», так сказать. В плане международном я колеблюсь между Мишелем Серро и Джеком Леммоном. Что касается «домашнего» варианта, то я выбираю между Паоло Вилладжо, Уго Тоньяцци и Грациано Джусти, актером, у которого, как мне кажется, есть голова на плечах и который подходит для этой роли. То есть из итальянцев больше всех меня бы вдохновил Паоло Вилладжо. Сценарий написан: мы его подготовили три года назад, Тонино Гуэрра и я. Мы перевели его на бумагу без особых усилий во время Феррагосто*, чтобы получить аванс, убежденные, что окончательного расчета никогда не получим. Фильм будет стоить шесть миллионов долларов. Могу еще тебе сказать, что я сейчас в прекрасной форме. Процесс создания фильма защищает меня от всех напастей. Когда я, так сказать, переодеваюсь в робу кинематографиста, я спасен. Мне случалось приходиться на съемки с бешеной температурой, но стоило посмотреть в объектив, как температура падала. Когда я снимаю, я вновь становлюсь самим собой, неуязвимым режиссером без возраста, вне времени, не знающим проблем со здоровьем.

— *И у тебя на лысине вырастают волосы.*

* Несколько праздничных дней в середине августа; обычно это время павальных отпусков.

— Это единственное чудо, которое невозможно осуществить даже в робе кинематографиста.

— *Ну и как обстановка в Пятой студии?*

— Там, где стояли церкви, выросли бордели.

— *Жизнь фильма «И корабль плывет» началась: его показывают в кинотеатрах, и публика озадачена. Можешь объяснить нам, о чем он?*

— Я хотел бы повесить в кинозалах плакаты, на которых было бы написано: «Здесь нет ничего кроме того, что вы видите» или еще: «Не пытайтесь увидеть нечто за кадром, иначе вы рискуете не увидеть того, что перед вами». «И корабль плывет» — это фильм, который подразумевает и предполагает любые вопросы. 1983-й как 1914-й? Мы накануне новой катастрофы? Откуда взялся броненосец, который стреляет в «Глорию Н.»? Какое значение имеет носорог? В начале фильма автор отдает почести Чаплину, а потом закрывается в своей мастерской, значит ли это, что он вышел из себя, чтобы заняться обществом, или он вновь погрузился в свое эго? И так далее. Мне пришлось бы очень много шутить, для того чтобы ответить на все эти вопросы, но я не могу все время шутить, возможно потому, что у меня это не получается. В фильме говорится просто о морском путешествии, предпринятом для того, чтобы развеять прах одной знаменитой певицы двадцатых годов. Друзья сказали мне, что фильм ужасен, что в нем есть некая смутная угроза, в то время как мне представляется, что по сути он очень легкий.

— *Возможно, но твое состояние духа очень напоминает то, что запечатлено в «Репетиции оркестра».*

— Мне кажется, это состояние духа никогда меня и не покидало. Что, собственно, изменилось с семьдесят восьмого до настоящего времени? Я не нахожу, что произошло что-либо такое, что открыло бы новые перспективы, менее тревожные и катастрофические. Остается надеяться на новое правительство*. Фильм — это итог целой серии совпадений многих ярких индивидуальностей или, напротив, темных. Живя в такой стране, как Италия, даже самый свободный от привязанностей режиссер не может не проникнуться трагическим ощущением опасности, которая нависла надо всеми и преследует нас как вполне реальная угроза; он не может игнорировать страхи, беспорядок, ужас и панику, которыми пропитан воздух. И все это, хочет он того или нет, не может не отобразиться в том, что он делает, в его фильмах.

* Феллини иронизирует: в эти годы в Италии состав правительства менялся каждые несколько месяцев, а то и недель.

— *Твое предчувствие катастрофы не становится менее острым с течением времени, ты всегда такой пессимист?*

— Вопросы, на которые я вынужден придумывать ответы как режиссер, постоянно выбивают меня из колеи. В фильме «И корабль плывет» я более или менее искренно и более или менее искусно выразил — я говорю искусно потому, что фильм — это всегда поделка, то есть некая конструкция, некое художественное переложение, — предчувствие гибели, которое нас переполняет. Боязнь худшего есть состояние духа или предчувствие, с которым мы живем на протяжении долгих лет и которое, похоже, не может нас оставить. Достаточно раскрыть хоть одну газету, чтобы в этом убедиться. Не так давно газеты дали на первых страницах сообщение, согласно которому атомная бомба, упавшая на Москву, повлечет от пятидесяти до ста миллионов жертв. Это абсолютно безответственное отношение к новостям. О возможности пятидесяти — ста миллионов жертв сообщается так, словно речь идет не о человеческих существах, живущих на этой земле, словно это какие-то бездушные цели или обитатели некой неизвестной планеты. Все это ужасает. Мы живем в самой бредовой действительности, абсолютно нереальной, в чудовищном мире.

— *Столь же чудовищном, как носорог на «Глории Н.», или скат из «Сладкой жизни», или гигантский стальной шар, который в «Репетиции оркестра» разрушает и повергает в прах здания?*

— Мне не кажется, что носорог, который плывет на «Глории Н.», не имеет ничего общего со скатом, появляющимся на пляже в финале фильма «Сладкая жизнь». Символ есть символ именно потому, что его невозможно истолковать, он существует помимо замысла, помимо разума — ибо содержит элементы иррационального или мифического. Почему меня вынуждают это объяснять? Во всяком случае, носорог, находящийся на корабле, если и имеет какое-либо объяснение, то это объяснение лежит в совершенно противоположной плоскости. Чудовище из «Сладкой жизни» символизирует деградацию главного героя, в то время как носорога в фильме «И корабль плывет» можно было бы интерпретировать, к примеру, следующим образом: единственным способом избежать катастрофы, не оказаться в нее вовлеченными, стала бы, возможно, попытка вернуться к собственному подсознательному, глубинному и спасительному для нас самих. Именно в этом смысле можно истолковать фразу: «Кормиться молоком носорога». Но всякий раз это будут не вполне удачные толкования, как не вполне

удачно сравнение носорога и ската из «Сладкой жизни». Воображение, если оно истинно, содержит всё, и оно не нуждается в толкованиях. Я не мог бы тебе сказать, каким образом мне пришел на ум этот носорог. Это животное одно из самых впечатляющих из всего творения, свидетельство начальных форм жизни. Думая о носороге, я думал о создании странном, таинственном, мистическом, древнем.

— *Сальвадор Дали говорил, что рог носорога, древнего единорога, есть символ целомудрия. Может, ты на грани перехода к целомудрию?*

— Нет еще, хотя мне шестьдесят четыре. В целях самообороны, для того чтобы избавиться от страха перед возрастом, когда мне было пятьдесят пять, я говорил, будто мне пятьдесят восемь или пятьдесят девять. Теперь, в качестве компенсации того, что прежде я себе набавлял, я думаю, что мне шестьдесят или шестьдесят один. Возраст — это проблема ментальная. Он зависит от того, как человек себя ощущает. Что касается меня, то я чувствую, что в своей основе я не так уж и изменился.

— *Нельзя сказать, что своими фильмами ты способствуешь тому, чтобы мы больше себе доверяли. В фильме «И корабль плывет» премьер-министр правительства Австро-Венгрии постоянно рассказывает историю, из которой следует, что нельзя полагаться на итальянцев.*

— Он вынужден повторять эту реплику, ибо опасается за жизнь великого герцога. Он злится на капитана корабля, который приютил беженцев-сербов. В самом деле, именно сербский террорист собирается бросить бомбу на корабль.

— *Финал фильма не особенно радостный, мягко говоря.*

— Несмотря на финал, «И корабль плывет» представляется мне веселым фильмом, настолько веселым, что у меня появилось желание тут же снять следующий, отправиться в следующее путешествие, даже если это будет не «Путешествие Дж. Масторны».



Художник и его Беатриче.
Федерико Феллини и Джульетта Мазина в Венеции



Сцена из фильма «Казанова Феллини». 1976 г.

Одна из героинь
«Казановы»

Феллини с Дональдом
Сазерлендом —
исполнителем роли
Джакомо Казановы.
«Как я мог любить
Казанову.. после того как
обрек себя на чтение его
“Мемуаров”?»
(Феллини)





Феллини на съемках фильма «Репетиция оркестра». 1979 г.

Дружеская встреча с французской актрисой Анук Эме (справа).
1979 г.

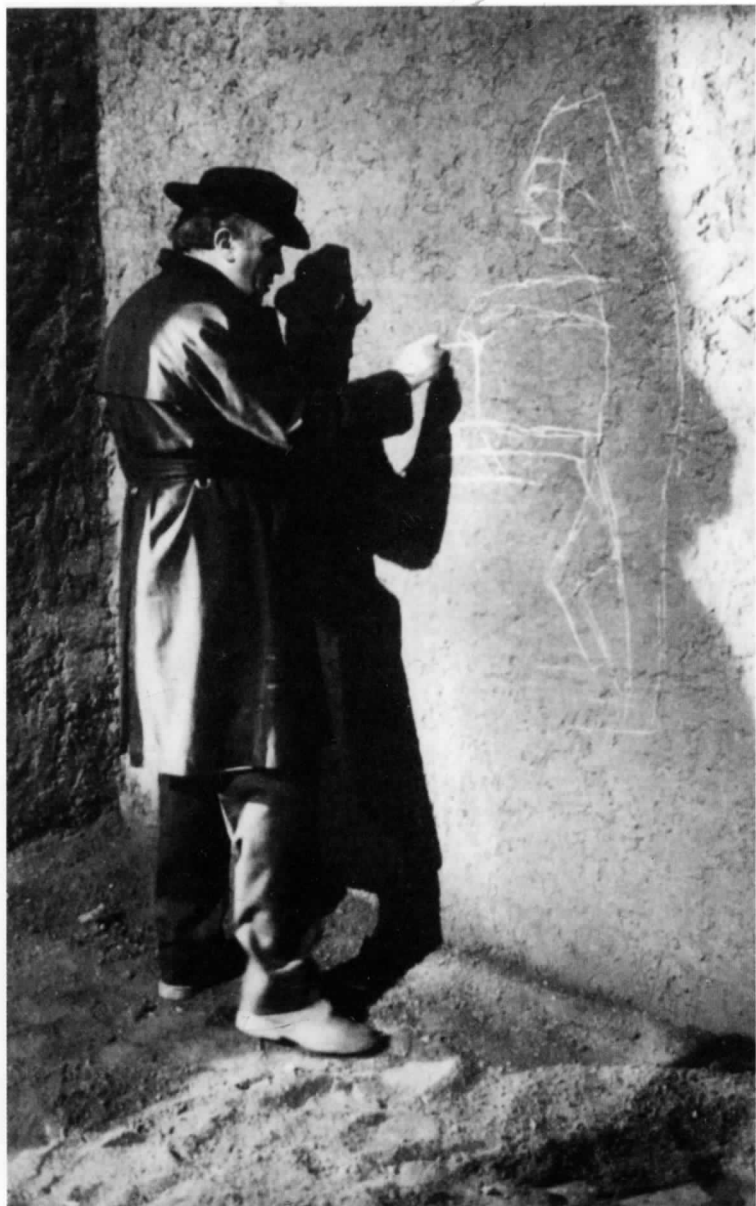




Феллини на съемках фильма «Город женщин».

Студия «Чинечитта». 1979 г.

«Того, что происходило во время съемок “Города женщин”, не случилось со времен Мелье... Было всё: рождения, смерти, похороны, разрушения, катастрофы» (Феллини)



Феллини набрасывает контур персонажа к картине «И корабль плывет». 1983 г.



Федерико Феллики и его биограф Костанцо Костантини. Рим. 1983 г.

Кадр из фильма «И корабль плывет». 1983 г.

«При упоминании слова “гений”... я испытываю нечто среднее между смущением и признательностью, однако не могу отрицать, что фильм “И корабль плывет” так принимают большинство зрителей» (Феллини)





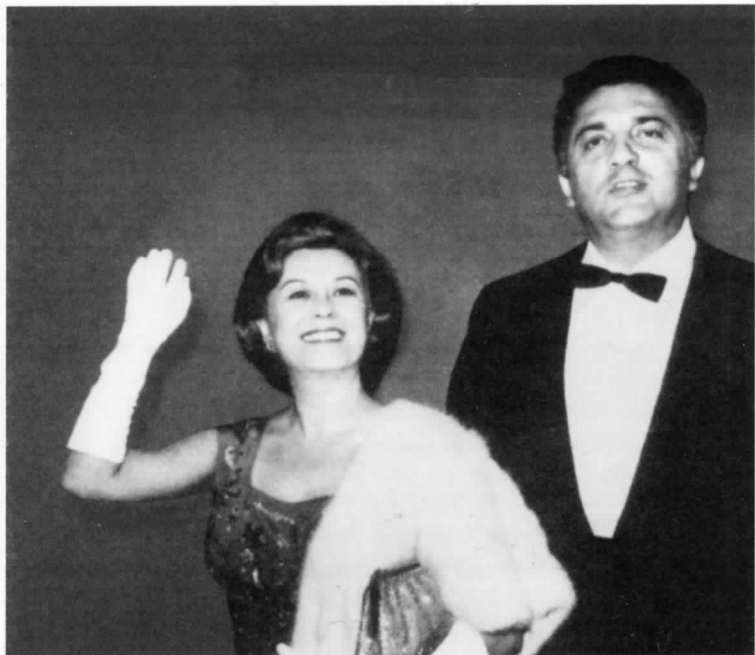
Кадр из фильма «Джинджер и Фред». 1985 г.

«Джинджер и Фред» — это то, что я есть сегодня» (Феллини)





Джульетта Мазина и Марчелло Матроянни
в фильме «Джинджер и Фред»



Джульетта Мазина и Федерико Феллини на официальной церемонии

«Мы с Джульеттой составляем идеальную пару,
символ итальянской супружеской четы»





Портрет Джульетты Мазины, написанный в Лос-Анджелесе, где Феллини получал последний «Оскар». 1993 г.
«Джульетта гораздо более популярна и любима, чем я.
Мало того что она – великая комедийная актриса, она еще и звезда»



Феллини (справа) в гостях у французского художника польского происхождения Балтуса, Бальгазара Клоссовски.
Россиньер, Швейцарские Альпы. 1992 г.



Награды. Председатель Московского кинофестиваля Григорий Чухрай (справа) вручает Федерико Феллини «Главный приз» за фильм «Восемь с половиной». *Москва, 1963 г.*

Феллини среди москвичей. *1963 г.*

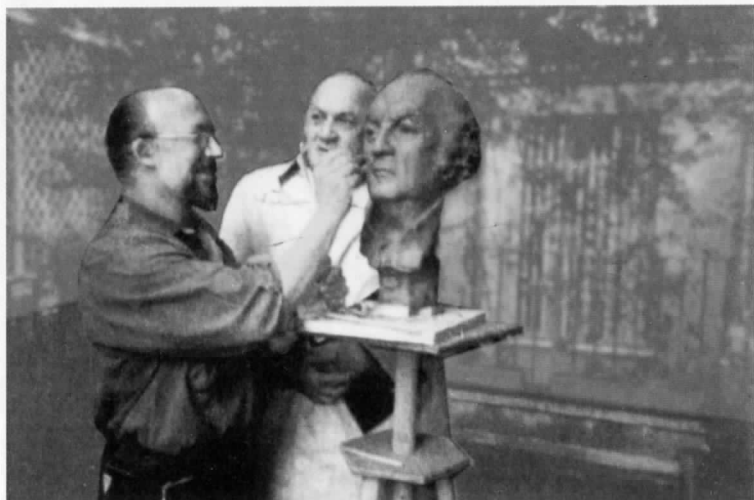




За последним «Оскаром». Федерико Феллини и Костанцо Костантини в Лос-Анджелесе. 1993 г.

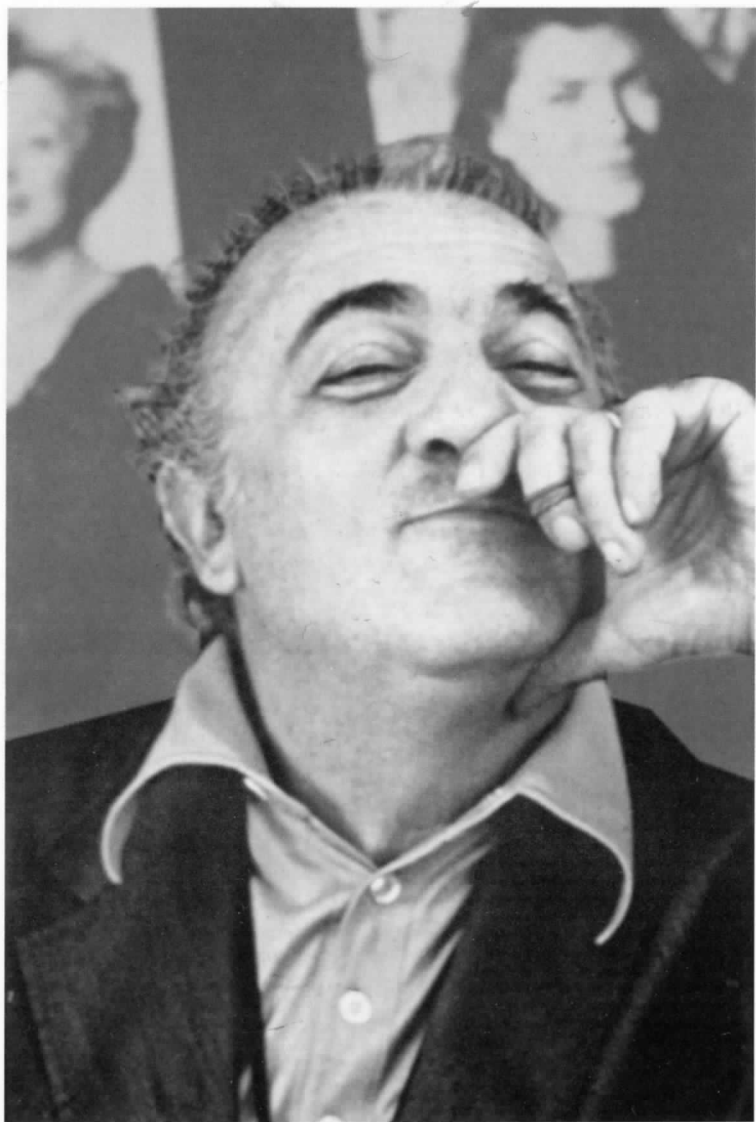
«Вручение “Оскара” превосходно организовано: это спектакль в спектакле, посвященный тем, кто устраивает спектакли» (Феллини)

Болгарский скульптор Георгий Чапканов (Tcharkanov) пытается «остановить мгновение» славы. 1993 г.





Знаменитая пара под фотовспышками нью-йоркских репортеров



«Феллини разрушил все повествовательные приемы Голливуда своими фильмами, снятыми по законам гениальности», — писали газеты в день его ухода

НОВЫЙ ТРИУМФ

После разочарования, пережитого из-за прохладного приёма, который оказала критика фильму «Город женщин», Феллини взял реванш фильмом «И корабль плывет»: представленный вне конкурса 10 сентября 1983 года на сороковом Венецианском фестивале, фильм принес своему создателю оглушительный успех. Весь путь от гостиницы «Эксельсиор» до Дворца кино ему с небывалым, бешеным энтузиазмом рукоплескала публика. Ветераны фестиваля вспоминали, что были свидетелями подобного приёма, когда на суд зрителей представлял свои самые знаменитые фильмы Висконти. Однако основная масса зрителей никогда не становилась свидетельницей подобного успеха, по крайней мере кинорежиссера.

Более двух часов создателя фильма «И корабль плывет» атаковали фанаты, репортеры, телеоператоры и просто зеваки, собравшиеся по такому случаю в холле гостиницы, перед входом в нее и вдоль всего маршрута следования, в безжалостном, неистовом, ожесточенном порыве. «Как я могу на них сердиться, если это я их создал?» — сказал журналистам Феллини, с трудом спустившись в 20.30 в холл. Скорее всего, он и сам не мог себе представить в пятидесятые, что когда-либо публика будет так на него реагировать. Его защищал двойной эскорт: с одной стороны — несколько молодых охранников, нанятых кинокомпанией «Гомон», с другой — сотрудники полиции, следившие за общественным порядком. Однако, несмотря на это, «триумфальное шествие» много раз приходилось останавливать, и суতোлка в конце концов превратилась в давку.

Демонстрацию фильма «И корабль плывет» прерывали аплодисменты на протяжении всего сеанса, а завершилась она настоящей овацией. Всем и так было известно, что в то время режиссеры стали истинными звездами кино, но тот субботний вечер был тому волнующим подтверждением,

возможно даже беспрецедентным в рамках того, что журналист Ги Дебор окрестил «зрелищным сообществом».

Отзывы в прессе были в высшей степени хвалебны. Джованни Грацини в миланской «Коррьере делла сера» писал так: «Каждый фильм Феллини — неожиданность, однако этот фильм — великая неожиданность. И это относится более всего к стилю, нежели к тематике фильма. Нам было известно, что Феллини на протяжении многих лет пребывает в дурном настроении, недовольный самим собой и миром. Однако мы тем более не могли предположить, что он сохранил столь юный дух, который позволил ему существенно обновить язык, так что тот стал едва узнаваем». Морандо Морандини в миланском «Джорно» писал: «“И корабль плывет” совсем другое кино: похоже, этот фильм знаменует начало третьего возраста Феллини». Паоло Вальмарана в римской «Пополо» писал: «Сплошной дивертисмент пронизывает фильм “И корабль плывет” сверху донизу и оживляет персонажей и ситуации, часто непреодолимые, всегда волнующие, гениально сочиненные и великолепно поставленные». Франко Пекори писал в римской «Бьянко э Неро»: «“И корабль плывет” — это переворот. Грусть и меланхолия более не являются поводами для действия (в кино): они стали образом, фильмом. Если за объективом камеры таился глаз, жаждущий правды, эта правда целиком воплотилась в образ, во всей полноте своего художественного значения».

Двадцать пятого сентября 1983 года фильм «И корабль плывет» был показан в Римини в присутствии автора: это была грандиозная церемония, с прямой телетрансляцией, на которой было около ста приглашенных, представителей крупнейших итальянских и зарубежных изданий. Это был пир «звука и света» на крыше «Гранд-отеля», где был сооружен корабль, сверкающий огнями, по аналогии с фильмом; здесь же была организована выставка фотографий и пресс-конференция.

«Для того чтобы хотя бы немного отплатить всем этим людям за то, что они для меня сделали, — сказал Феллини, — я должен был бы по меньшей мере совершить чудо, летать, ходить по воде, как Христос, или заставить море разверзнуться, как это сделал Моисей, предводительствуя иудейскому народу». Он поприветствовал всех собравшихся ритуальными жестами так, словно благословлял их.

Если в Венеции и Римини Феллини довелось пережить триумф, то в Париже ему воздвигли метафорическую триум-

фальную арку. «Ослепление чистотой», — написала Мари Франсуаза Леклер в «Пуан»; «Экспресс» озаглавил статью в четыре страницы, посвященную фильму «И корабль плывет» и самому режиссеру так: «Феллини: и гений плывет»; «Феллини, пожалуй, единственный из режиссеров в истории кино написал своей камерой нечто сопоставимое с “Суммой” Фомы Аквинского», — писал Анри Франсуа Рей в «Фигаро».

Все эти отзывы Феллини комментировал со свойственной ему самоиронией: «При упоминании слова “гений” я вынужден улыбаться, я вынужден испытывать нечто среднее между смущением и признательностью, однако не могу отрицать, что фильм “И корабль плывет” так принимает подавляющее большинство зрителей. Мне гораздо предпочтительнее, чтобы меня сравнивали со святым Фомой Аквинским, чем утилизировали, как старый корабль. У меня создается впечатление, что между французской критикой и мною установилось взаимопонимание в жизни и смерти: я снимаю фильмы, а французская критика дает о них благожелательные отзывы. Начиная с фильма “Дорога”, отношение французской критики ни разу меня не разочаровало, и нет никаких признаков, что это когда-либо произойдет. Те, кто писал о фильме “И корабль плывет”, почти все молоды, но они выражают свои чувства, как это делали их коллеги, которые писали о моих прежних фильмах. Должен с сожалением отметить, что в то время как критики сменились, автор фильмов не сумел остаться прежним».

Историк искусства Раффаэле Монти писал: «Феллини сделал целый ряд рисунков для фильма “И корабль плывет”... Особый интерес представляет как идентификация этих рисунков с другими историческими картинами, так и поиск различий между ними. И это, возможно, приведет нас к тому, чтобы опровергнуть их связь с лучшими рисунками Эйзенштейна, прекрасного рисовальщика, хотя и не имевшего собственного стиля. Для Эйзенштейна ссылка на “классические” источники рисунка была необходимой, хотя и почти всегда ограниченной. Для Феллини, напротив, проблема была в другом. Рисунки Феллини всегда были насыщенно автобиографичны, порой детализированы и чуть ли не вызывающи. Он не только избегал опосредований, но одним ироничным штрихом устранял их».

Историк кино Пьер Марко Де Санти также сравнивал Феллини-рисовальщика — особенно его собственных фильмов — с Эйзенштейном. Он отмечал, что в работе «Как я

учился рисовать» советский кинорежиссер признавался, что никогда нигде не учился и сформировался сам по себе, тщательно перерисовывая эскизы и рисунки величайших европейских юмористов XIX и XX веков. Эйзенштейн также рассматривал практику набросков, «юмористического дарования» как главное звено в цепочке от первоначального смутного замысла, разработки мизансцены и до окончательного театрального или кинематографического решения. Он полагал, что рисунок персонажа или сцены должен быть положен на бумагу как синтез, как «рисунок танца», который он должен был осуществить как постановщик, с ритмами все более сложных образов, по мере смены различных взаимодополняющих подготовительных фаз, начиная со съемочной площадки и заканчивая окончательной экранной версией. Тем же самым путем шел Феллини, хотя итальянский режиссер никогда не читал «Как я учился рисовать» и никогда не пытался в точности копировать рисунки юмористов XIX и XX веков.

Питер Гринэвей*, автор «Живота архитектора» и «Отсчета утопленников», также размышлял на эту тему: «Я рожден художником, — говорил он, — и считаю живопись наиважнейшим из искусств. С тех пор как я взялся снимать кино, я рисую мои фильмы, как Федерико Феллини. Я рисую их и перед тем, как выйти на съемочную площадку, и во время съемок. Но мои рисунки не составляют сюжета, они скорее представляют собой осмысление фильма. В самом деле, я продолжаю рисовать и тогда, когда фильм уже снят, поскольку мои рисунки представляют некую реальность сами по себе. Я не знаю, так же ли получается у Феллини, но могу сказать наверняка, что считаю его одним из самых выдающихся мировых кинорежиссеров».

Питер Гринэвей плохо знал биографию Феллини и методы работы итальянского режиссера. Феллини рисовал с детства, это был прирожденный рисовальщик, и рисовал он постоянно, до съемок и после них, когда работа над фильмом уже завершалась, как Питер Гринэвей, а может, и больше. Нет ничего удивительного в том, что, став режиссером-постановщиком, Феллини рисовал собственные фильмы: персонажей, типажи, декорации, костюмы, обстановку, планы. Рисунок был для него изначальным, непосредственным, конкретным воплощением идей, которые предвещали общую концепцию фильма, сценария и постановки. Всякий, кто хоть

* Английский режиссер и продюсер (р. 1942).

сколько-нибудь его знал, мог бы рассказать, насколько был поражен, оказавшись в его офисе в студии «Чинечитта», на виа Систина, и получив возможность увидеть, как Феллини переводил в эскизы и рисунки предварительные идеи того или иного фильма. Со мной такое случалось много раз: я видел, как он рисовал персонажей, декорации, костюмы и обстановку «Амаркорда», «Казановы», «Репетиции оркестра», «Города женщин», «И корабль плывет». Будучи обыкновенно со всеми благодушен, несколько своих эскизов и рисунков он мне подарил.

«ДЖИНДЖЕР И ФРЕД». «ИНТЕРВЬЮ».
«ГОЛОС ЛУНЫ»

Костантини: *Правда ли, что несколько готовых копий фильма «Джинджер и Фред», словно священные реликвии христианства, хранятся в бронированных помещениях под охраной агентов, одетых в пуленепробиваемые жилеты?*

Феллини: Пираты не дремлют. Пиратские видеокассеты с фильмами «Город женщин» и «И корабль плывет» поступили в продажу прежде, чем они вышли на экраны. Я не смог бы показывать фильм «Джинджер и Фред» даже своим самым близким друзьям, не будучи более-менее спокойным в этот переходный период, который наступает, когда съемки фильма уже закончились и он еще не вышел на экраны. Теперь такой проблемой должны заниматься исключительно профессионалы, однако этого не происходит. Все продолжают обращаться ко мне, в то время как я не должен иметь к охране прав никакого отношения. Меня беспрестанно дергают. Это кончится тем, что в один прекрасный день я буду продавать билеты в кассе кинотеатра.

— *Говорят, будто ты устраиваешь закрытые просмотры для властей предержавших на самом высоком уровне, как ты это уже делал с фильмом «Репетиция оркестра».*

— Я обещал президенту Коссиге в Венеции показать фильм «Джинджер и Фред» в Квиринале*, когда меня наградили «Золотым львом» за все мои фильмы. Приглашения рассылал шеф протокола дворца Квиринале. Я удовольствовался тем, что назвал имена двух писателей, моих друзей, Пьетро Читати и Джорджо Манганелли, но явился на просмотр только первый. Никто до этого не видел фильм, кроме чиновников из РАИ и продюсеров, которые во время показа обычно так громко обсуждают игру футбольной команды «Рома» или «Ювентус», что невозможно разобрать, что говорят актеры.

* Президентский дворец.

— Однако первая появившаяся в печати рецензия на фильм «Джинджер и Фред» была подписана не кинокритиком, а зрителем из президентского дворца Джулио Андреотти*, человеком, который в прежние времена препятствовал развитию итальянского кино.

— Редактор газеты «Коррьере делла сера» Пьеро Остеллино пригласил Андреотти на самый первый показ и попросил его набросать на бумаге впечатления от картины. Ясное дело, я был смущен. Однако Андреотти оказался очень понимающим человеком: он написал о фильме, не вторгаясь в сферу влияния кинематографической критики.

— Как получилось, что фильм будут показывать в Америке, Франции и Германии до того, как он появится на экранах Италии?

— Причина этого очень проста, а может, и слишком сложна. Это вовсе не свидетельство неуважения по отношению к моей стране. Фильм «Джинджер и Фред» мы снимали понемногу по всему свету, он является продуктом совместного производства в международном, если не планетарном масштабе. Фильм профинансировал Альберто Гримальди, который уже несколько лет живет в Америке, а также французы, немцы, турки, государственные, пара-, мета- и супергосударственные организации, общественные, полуообщественные, частные, приватные. И я могу сказать, что доволен тем, что мне удалось его снять. Это фильм о нашей сегодняшней жизни, если только эта фраза звучит не слишком претенциозно. Фильм о телевидении или скорее взгляд на телевидение изнутри. Фильм, в котором рассказывается история необычной любви, во всяком случае для моих фильмов. Мне было приятно его снимать, и я надеюсь, что другим будет так же приятно его смотреть. Я наполнил его всякими соблазнительными приемами и полагаю, они пойдут ему на пользу.

— Интерес сегодняшней молодежи привлечь труднее, о чем ты и сам при случае говорил. Фильмы, которыми увлекается молодежь, очень отличаются от твоих.

— Я думал не о молодежи, во всяком случае, не только о ней. Кинопрокатчики только и твердят: молодежь, молодежь. Они спрашивают себя: «А подумал ли Феллини о молодежи?» Те люди, призвание которых заключается в том, чтобы рассказывать истории, самовыражаться, инстинктивно чувствуют, что самовыражение подразумевает общение.

* Видный политик, пожизненный сенатор, занимал высшие правительственные посты Италии (р. 1919).

Однако они не думают об отдельных социальных группах, они не представляют себе кинозалов, поделенных на различные секторы: первые ряды для лицеистов, затем филателисты, домохозяйки, те, кто поддерживает «Сампдория»*, в последних рядах служащие почты и телекоммуникаций и манекенщицы... Я всегда с огромным удивлением смотрю на тех, кто претендует на то, что знает, чего хочет публика, чего хочет молодежь.

— *Почему через двадцать лет ты почувствовал ностальгическую необходимость вновь снять в своем фильме Джульетту?*

— «Джинджер и Фред» — это короткий рассказ, написанный для нее и входивший в целую серию из шести рассказов, это шесть женских историй, которые должны были снимать шестеро: Антониони, Дзеффирелли, Дино Ризи, Франческо Рози, Луиджи Маньи и я. Однако возникли трудности и проект провалился. Мне пришла в голову мысль дать наибольшее развитие той истории, которую должен был снимать я; так появился этот фильм. В нем были ситуации, о которых можно более подробно рассказать. В том виде, как он получился, он наиболее ритмически убедителен.

— *Ты нападаешь на телевидение, а между тем ты его используешь.*

— Нельзя сказать, чтобы телевидение выказывало особое благорасположение к тем, кто, как я, пытается сделать очевидным его стремление промывать мозги, кто пытается разоблачать пагубное воздействие, которое оно оказывает на зрителей.

— *Однако именно телевидение финансировало съемки фильма «Джинджер и Фред», то есть фильма, который являет собой прямое и яростное обличение видеопродукции и, в частности, телевизионной рекламы, этих мертвящих пятен, которые, как ты говоришь, дробят и уничтожают фильм.*

— Соглашение с телевидением о финансировании «Джинджер и Фред» заключил не я, а продюсер фильма Альберто Гримальди. У меня не было никаких прямых контактов с теленазначеством. Точно так же по поводу съемок фильма «И корабль плывет» переговоры с телевидением вели Франко Кристальди и фирма «Гомон».

— *В «Интервью» ты представляешь студию «Чинечитта» как крепость, занятую индейцами, однако эти индейцы вооружены не стрелами, а телевизионными антеннами. И в то же самое время ты вводишь в фильм рекламные вставки. Во всех*

* Генуэзская футбольная команда.

газетах писали о размещенной тобой таким образом в фильме рекламы «Кампари» и «Бариллы»*.

— Финансовая поддержка, которую я получаю от телевидения, покрывает лишь незначительную часть затрат на съемки моих фильмов, а с другой стороны — мои фильмы наверняка будут показывать на телеэкранах. Что касается рекламных вставок «Кампари» и «Бариллы», я этого не отрицаю, напротив. Я сделал их для того, чтобы продемонстрировать, что новая теле- и кинотехника вовсе не обязательны для производства действенной рекламы, для передачи убедительных рекламных посланий. Я сделал их забавы ради. Это такой опыт, какой я советовал бы всем приобрести. Рассказать историю за одну минуту или за полминуты, скрыв сам продукт и скрытно передав рекламный посыл, не так-то легко. Это тоже кино. Этот опыт я охотно повторю только в том случае, если мне щедро заплатят. К сожалению, ко мне больше не обращаются. Возможно, потому, что люди, занятые в кинобизнесе, полагают, что я все же выступаю в роли цензора, или потому, что я был в прямом контакте с компаниями «Кампари» и «Барилла», и рекламным агентствам это не понравилось. В любом случае, повторяю, я настаиваю на том, что рекламные вставки разрушают основу фильма, реклама — новая разновидность катастрофы, лава, которая уничтожила Помпею, нечто, возможно, даже более опасное, чем атомная бомба. Она разрушает целостность человеческого сознания, как, впрочем, и то новое кино, которое пришло к нам с той стороны Атлантики.

— Я также настаиваю: твое поведение по отношению к телевидению нельзя назвать лояльным; телевидение тебе платит, то есть финансирует твои фильмы, а ты его уничтожаешь, как поступал Гойя в отношении Карла IV и его семейства**.

— Это не совсем так. Телевидение финансирует мои фильмы, то есть участвует в их финансировании, чтобы спасти свою душу: ему бы хотелось удостоверить всех в своей заинтересованности, приверженности свободе, терпимости.

— Но тебя-то как раз терпимым не назовешь.

— В самом деле. Отель, в котором происходит часть действия фильма «Джинджер и Фред», наводнен телевизорами, постоянно что-то показывающими позади персонажей. На

* Компания-производитель макаронных изделий.

** Речь идет о работе испанского художника Франсиско Хосе де Гойи (1746—1828) «Семья короля Карла IV» (1800, Мадрид, Прадо), где портретируемые изображены в неприглядном виде.

протяжении всего фильма на экране присутствуют телеэкраны, оглушающие зрителей рекламой, передающие репортажи с обсуждений, круглых столов, демонстрирующие переливание из пустого в порожнее, до изнеможения, до отупения. На кульминационный момент фильма, когда Джинджер и Фред готовятся выйти на сцену, чтобы показать свой номер, приходится пик рекламных вставок. Для меня самый волнующий аспект телевидения — это жесткость, с которой оно может вглядываться в человеческое лицо, сделав миллионы зрителей свидетелями этой беспощадной в своей наглядности операции: телеэкран следит, шпионит, пристально разглядывает человеческое лицо в своей бесстыдной, циничной, садистской, грубой манере. Ни кино, ни театр, ни фотография не могут делать ничего подобного. Только великий писатель, возможно, на это способен, однако не напрямую, а с помощью слова. Телевидение фиксируется на лице как некий зонд, как рентгеновский луч, как лазер. Если я и смотрю телевизор, то именно в связи с этой устрашающей властью, которой он обладает.

— *В действительности телевидение тебе выдало своего рода «разрешение на убийство», которым ты в фильмах «Джинджер и Фред» и «Интервью» воспользовался сполна, преисполненный гнева и возмущения.*

Доволен ли ты фильмом «Джинджер и Фред»? Как бы ты его охарактеризовал на фоне твоего творчества в целом? Какие фильмы из тех, что ты снял до сего дня, тебе больше всего нравятся?

— Трудно сказать, тем более что я почти никогда не смотрю своих фильмов. Каждый из них соотносится с каким-то конкретным периодом жизни, личной и общественной. Что касается меня, то, независимо от того, как их встретили зрители, восторженно или безразлично, я поставил бы на первое место «Восемь с половиной», затем «Сладкую жизнь», «Амаркорд» и «Джинджер и Фред». «Джинджер и Фред» — это то, что я есть сегодня.

— *В состоянии безвременья, в которое ты впадаешь, закончив работу над фильмом и еще не приступив к следующему, никакая ослепительная идея еще тебя не посетила?*

— Никакая идея еще меня не воспламенила. Я хотел бы делать все, не важно что. Мне бы хотелось, чтобы мне предлагали проекты, даже такие, которые показались бы мне странными. Желание *делать* жизненно само по себе. Работа ради работы. Имеет значение не столько результат, сколько зачин. Я уже как-то говорил: снимать фильм — это все равно что путешествовать, а в путешествии мне интереснее все-

го отъезд, не возвращение. Я мечтаю совершить такое путешествие, когда не знаешь, куда едешь, или даже когда едешь в никуда, но, к несчастью, мне не удастся убедить банкиров и продюсеров в плодотворности этой идеи. Когда мне нечего делать, в период между последним фильмом и следующим, мне нравится — отчасти из любопытства, отчасти из суеверия — встречаться с теми, кто изъявлял готовность участвовать в реализации следующего проекта, с которым я их знакомил. Это исключительно экстравагантные персонажи. Обычно мы видимся в «Гранд-отеле» или «Эксельсиоре». Они непременно бывают одеты в льняные костюмы, даже на Рождество, даже когда идет снег, даже во время бури. Они предлагают мне снимать мой следующий фильм на Азорских островах или на архипелаге Самоа, заверяя меня, что эти места в высшей степени феллиниевские и что лучшей природы я не найду.

— Ты постоянно говоришь, что кинематограф переживает кризис, что телевидение вот-вот его разрушит, однако твои фильмы по-прежнему пользуются успехом: «Интервью» горячо встретили на всех больших фестивалях, от Канн до Москвы, от Локарно до Монреала.

— Под гром аплодисментов в Каннах я чуть было не предался левитации, чуть было не вознесся, чтобы не разочаровывать публику. Если говорить серьезно, это был в самом деле волнующий вечер. Я понял, что фильм обладает энергетикой, о которой я и сам не подозревал.

— В Москве ты действительно вознесся, ты парил, как персонаж Шагала, в небе над Кремлем.

— В Москве я был только на вручении призов. Атмосфера была такая же, как когда я приехал туда с фильмом «Восемь с половиной» двадцать пять лет назад. И я сказал об этом в своем кратком выступлении. Тогда там был Хрущев с его оттепелью, теперь Горбачев со своей гласностью. Хрущев вел переговоры с Кеннеди, Горбачев ведет переговоры с Рейганом, но проблемы все те же. Две сверхдержавы, пытающиеся преодолеть различия и трудности, которые их разделяют, и кинорежиссер, снимающий один и тот же фильм. Тогда это был режиссер, который не знал, что снимать, и это его волновало; теперь это режиссер, который не знает, что снимать, и ему на это наплевать. Единственное несовпадение.

— Как ты считаешь, различия и недоверие, которые разделяют две сверхдержавы, уменьшились или обострились в течение этого времени?

— Могу ответить шуткой министра культуры, который был нашим гидом. Я его спросил: «Сколько в Москве аэро-

портов?» Он ответил: «Раньше было три, теперь четыре». Он имел в виду Красную площадь, неподалеку от которой 28 мая того года преспокойно приземлился Матиас Руст на своем прогулочном самолете. Признаюсь, в первый момент я шутики не понял. Для меня было невероятным, что официальное лицо может позволить себе иронию по такому поводу*.

— *Какое впечатление на тебя произвел Кремль?*

— Это нечто непредставимое. Мы бродили по роскошным покоям царей, как шведская семья: министр культуры справа, я слева и Джульетта в центре. Белизна штукатурки, игра драгоценных камней, а после, в глубине, широкое окно, из которого видна Красная площадь на закате солнца, с бирюзово-розовым небом; таинственный невидимый оркестр полнозвучно исполнял музыку из моих фильмов; это было видение, мираж, галлюцинация. Несравненное великолепие. Совсем не то, что «Оскар», совсем не то, что Голливуд.

— *Тебе довелось познакомиться с Горбачевым?*

— Да, но я не могу сказать, что действительно его узнал. Министр культуры представил меня, это была мимолетная встреча, хотя ее было достаточно, чтобы усилить симпатию, которую я испытывал по отношению к нему. Горбачев перевернул ход Истории. Падение советской империи — самое значительное событие второй половины двадцатого столетия, более значимое, чем освоение космоса, высадка человека на Луне. Даже если он сойдет с политической сцены, Горбачев останется человеком, освободившим русских от кошмара, который казался бесконечным.

— *Испытал ли ты то же чувство невесомости от того, как было встречено «Интервью» в Италии критикой и публикой?*

— Более всего мне приятно то сочувствие, с которым был встречен фильм. Почти солидарность. Я опасался, что его будут рассматривать в телескоп, но, напротив, его смотрят с близкого расстояния, с теплотой, как фильм особый, единственный, семейный, как своего рода публичную исповедь перед дружеской аудиторией, если не как коллективный сеанс психоанализа. Это фильм, рожденный от бесполого размножения, появившийся сам по себе, это итог жизни, посвященной кино. Мне представляется, что зрители при-

* С полным основанием можно предположить, что министр культуры СССР (им был тогда, в 1987 году, В. К. Егоров) ничего подобного не говорил. Скорее всего, шутка принадлежала кому-то из чиновников министерства, отвечавших за пребывание Феллини в Советском Союзе.

няли мое приглашение вместе переждать бурю, чтобы вновь взяться за работу. Естественно, поскольку это фильм о кино, его по-разному воспринимают на кинофестивалях и в обычных залах. Здесь кроется такое же отличие, как между мессой, которую служат в соборе Святого Петра, и мессой, которую служат в других церквях или часовнях.

— *Тебе не кажется, что ты был немного груб с Анитой Экберг?*

— Я не перестаю благодарить Аниту и восхищаться ею. Ее остроумием, мудростью и скромностью. Благородство и легкость, с которыми она приняла приглашение участвовать в фильме «Интервью» после того блестящего образа, созданного ею в «Сладкой жизни», меня взволновали. Мы с Марчелло поехали за ней, в дом, где она живет, словно сельская богиня, спокойная, безмятежная, невозмутимая, так что ход времени ее как будто не касается. Мы вспомнили тогда, как снималась «Сладкая жизнь». Возможно, я обошелся с ней немного грубо, однако у меня и в мыслях не было ее обидеть.

— *Говорят, как актер ты вовсе не столь велик, чем как режиссер.*

— Я никогда и не претендовал на роль великого актера и никогда не мыслил себя как итальянского Лоуренса Оливье. Я всегда снимался практически случайно, будь то в «Чуде» Росселлини, «Алексе в Стране чудес» Мазурски или «Интервью».

— *Почему ты не включил в фильм эпизод с Освальдо Валенти, одним из героев «Железной короны» Алессандро Блазетти?**

— Я столько раз рассказывал эту историю, что она мне кажется уже несколько заезженной.

— *Но это было твое первое посещение студии «Чинечитта», ставшей твоей второй, если не единственной, родиной. Это замечательная история.*

— Фильм «Железная корона» снимался в помещении, которое стало затем моим Пятым павильоном. Его отстроил Алессандро Блазетти, чтобы снимать свой фильм. Я был тогда журналистом, и редактор журнала, с которым я сотрудничал, послал меня взять интервью у Освальдо Валенти, очень модного в ту пору актера, звезды. Валенти стоял на огромной повозке, заваленной холодным оружием. За ним громоздились гигантские лошади с закованными в железо всадниками, башни, уступы; от всего этого поднимались тучи пыли. Вдруг послышался голос, мощный, громовой, металличе-

* Фильм был создан в 1941 году и удостоен премии как лучший итальянский фильм года.

ский; в напряженной тишине огромная журавлиная лапа начала подниматься в небо, все выше и выше, в сияющих лучах солнца. Кто-то одолжил мне подзорную трубу, и там, в головокружительной вышине, втиснутый в кресло, намертво прикрепленное к журавлиной лапе, оснащенный с головы до ног — со сверкающими кожаными наголенниками, с шлемом на голове, шелковым платком на шее, тремя мегафонами, четырьмя микрофонами и не менее чем двадцатью свистками, — предо мной предстал Алессандро Блазетти.

— *Правда ли, что это «видение» пробудило в тебе мысль стать кинорежиссером?*

— Именно в тот день я получил представление о том, что такое кинорежиссер, но у меня и мысли не было, что однажды и я сам им стану.

— *Блазетти неоднократно говорил, что портрет, который ты с него написал, получился несколько чересчур живописным. Это правда, что у него были наголенники, что-то на голове, шейный платок, мегафон и свисток, но образ некоего Юпитера, парящего среди облаков, — это плод твоего воображения.*

— Блазетти предстал передо мной в образе античного властелина, библейского персонажа, царя царей кинематографа.

— *Блазетти утверждает, что царь царей кинематографа — это ты.*

— Блазетти всегда был слишком добр ко мне. Когда «Курьер» провалился на фестивале в Венеции, он был одним из немногих, кто встал на мою защиту.

— *Какое впечатление произвел на тебя Освальдо Валенти?*

— У него было красивое лицо, приятное, полное жизни, но он был немного неестествен, взвинчен. Он был в одеянии варвара, весь увешан оружием, так что сложно было даже обменяться с ним рукопожатием.

— *Видел ли ты тогда же его подругу Луизу Фериду?*

— Смутно; съемочная группа была такая многочисленная, там царил такой беспорядок...

— *Какова была твоя реакция, когда ты узнал, что Освальдо Валенти и Луиза Фериды убиты в Милане взрывом бомбы?**

— А какая у меня могла быть реакция? Это совершенно бессмысленное преступление.

* 12 декабря 1969 года на площади Фонтана правыми силами, сторонниками так называемой «стратегии напряженности», в здании Сельскохозяйственного банка был устроен взрыв, от которого пострадало около сотни человек.

— Знал ли ты, что в «Железной короне» снимался также *Мастроянни*? Он был статистом.

— Нет, не знал. Это лишнее доказательство того, что наша встреча была предreshена.

— *В ожидании, куда революционизируется телевидение, ты готов революционизировать Италию: в «Голосе Луны» ты построил новый город.*

— Деревню, не город.

— *Ты соорудил дискотеку, каких больше нет нигде в мире.*

— Трудно создать дискотеку, которая была бы или хотя бы представлялась совершенно новой, после всего того, что мы видели в кино и на телевидении. Мы видели их немало самых разных: галактических, научно-фантастических, лунных. Я хотел создать дискотеку без дыма, без стробоскопического света, без этого воздуха катастрофы и «последней драмы». Но, пытаясь создать нечто совершенно новое, в конце концов я использовал и дым, и стробоскопический свет, и атмосферу космического катаклизма. Стробоскопический свет — это словно взмахи ресниц: он всех превращает в роботов, в существа, управляемые извне, механические или автоматические, в жертв коллективного психомоторного возбуждения. Ни в одной из существующих деревень невозможно было бы разместить такую дискотеку. Для того чтобы создать свою деревню, я превратился в мастера: каменщика, кузнеца, архитектора, урбаниста. Я построил деревню, состоящую одновременно из самых разнородных, самых странных и самых очевидных элементов. Смешение стилей: средневековые гrotы, дворцы эпохи Возрождения, уличные кафе, строения в стиле фашистов, модерн и постмодерн. Но все предметы такого рода в конце концов становятся невидимыми, ибо каждый день предстают нашему взору. Как и нескончаемый поток образов, который каждый день изливает на нас телевидение, так что в итоге он самоустраняется из нашего восприятия.

— *Деревня, которую ты построил, это образ современной Италии?*

— И да и нет. Когда деревня была построена, мне следовало заполнить ее обитателями, и я населил ее людьми одновременно фантастическими и реальными, как те, кого мы сегодня видим повсюду, после чего принялся за ними наблюдать. Вполне представлять современную Италию она не может, ибо вовсе не наделена характерными чертами. Это, если можно так сказать, транснациональная деревня. В ней есть нечто неврастеничное, хаотичное, порочное, нечто такое, что ныне мы наблюдаем повсюду в мире. В самом об-

щем виде она обладает таким количеством сверхзнакомых черт, что теряет любую личную связь, индивидуальный характер, всякую идентичность. Всё в ней узнаваемо, и в то же время ничто таковым не является, поскольку у нее уже нет никакой связи с реальной действительностью, с эмоциями, чувствами, мечтами, которые реальность должна пробуждать, но более не пробуждает.

— *Музыка вальса «У прекрасного голубого Дуная» символизирует ностальгию по исчезнувшему миру?*

— Вальс Штрауса играют по просьбе экс-префекта, который воплощает собой порядок, власть, иерархичность, обрядовость, официоз и для которого эта дискотека и грохочущая в ней музыка — царство зла и гибели, средоточие современного коллективного безумия. Это шекспировский шутник, своего рода Пэк, персонаж «Сна в летнюю ночь», или Тиль, герой де Костера. Это создание братьев Grimm или Перро. Но это также Пиноккио, если говорить о нашей традиции. И Леопарди, или Леопоккио, как его называет Бениньи.

— *Это также две противоречивые стороны твоей личности?*

— Каждый персонаж, любая ситуация и любой эпизод фильма являются, в большей или меньшей мере, выражением индивидуальности его создателя. Дискотека не исключение. Если Вилладжо представляет момент возвращения к порядку перед лицом надвигающегося хаоса, Бениньи символизирует момент зарождения творческого начала, воображения, фантазии — этой ускользающей, смутной, не поддающейся расшифровке, чудесной и воодушевляющей реальности, которая называется жизнью.

— *Это правда, что ты придумывал сюжет во время съемок?*

— У нас не только не было сценария, не было даже сюжета. В остальных моих фильмах у нас хотя бы был сюжет, а здесь ничего. Но не следует полагать, что я выдумываю или импровизирую во всем. Разговоры об импровизации, характерной для моей работы, — не более чем легенда. Дискотеку, о которой мы говорили, невозможно построить вдруг, как нельзя построить вдруг новую деревню. Съемки фильма — это гигантское предприятие, как запуск искусственного спутника Земли.

— *Во время своих частых визитов к тебе на съемочную площадку я обратил внимание, что тебя особенно занимает то, как одеты актеры. Какое значение имеют для тебя костюмы актеров или персонажей фильма? И какое значение имеет для тебя мода?*

— Одежда — составляющая часть характера персонажа. Все, что надето на актерах в моих фильмах — костюмы, сорочки, галстуки, жилеты, шляпы, перчатки, пальто, плащи и так далее, — имеет непосредственное отношение к их характерам, подчеркивает их идентичность роли, определяет их психологический тип. Здесь нет ничего случайного. Все подобрано в строгом соответствии с задачей, каждый элемент, до мельчайших деталей. Особое значение имеет цвет. Достаточно вспомнить цвета жилетов, которые носили персонажи Гоголя — или сам Гоголь.

— *Чем ты вдохновляешься, для того чтобы одеть персонажей твоих фильмов: последней модой, коллекциями модных в данный момент кутюрье или тех, что были в моде в прошедшие времена?*

— Режиссер придумывает собственный мир, так же, как своих героев. Коли он выдумывает героев, он не может не придумать одежду, которую они носят. Конечно, он прибегает к услугам костюмеров. Со мной работали и работают выдающиеся костюмеры, такие как Пьеро Герарди, Данило Донати, Пьеро Този, Маурицио Милленотти, Антонелло Геленг. Я даю им идею в виде эскизов и психологического портрета героев, а они разрабатывают для них костюмы.

— *А как же мода, ты ей следуешь или нет? Знаешь ли ты знаменитых кутюрье, бываешь ли на дефиле?*

— Я рассеян в отношении моды, как, впрочем, и во всем остальном. Конечно, я знал и знаю известных кутюрье, начиная с Шуберта. Я знал Коко Шанель, Баленчага, Ив Сен Лорана, я, естественно, бывал на дефиле. Был я в мастерской Сен Лорана. Конечно, я знаю Валентино, Армани, Версаче. Как же можно их не знать? Это новые звезды «общества зрелищ», те, кого называют знаменитостями. Но никогда они не влияли на мою манеру одевать персонажей моих фильмов. В моих фильмах нет прямых цитат из их показов. Всё придумываем мы сами, мои костюмеры и я.

— *Дефиле кардиналов в фильме «Рим» целиком придумано?*

— Конечно. Мы придумали его с Данило Донати, в творческом союзе с художником Ринальдо Геленгом и одним из его сыновей, Джулиано, тоже художником. Данило Донати — гениальный декоратор и костюмер. Он обладает редким качеством: он делает роскошные костюмы, такие как для «Рима», «Сатирикона», «Амаркорда», из подручного материала. Ринальдо Геленг и его мастерская, то есть его сыновья Джулиано и Антонелло, написали картины, которые висят в салоне, где происходит дефиле кардиналов. В «Амар-

корде» со мной работали еще и Донати, Пьеро Този и Антонелло Геленг.

— *Однако трудно сделать так, чтобы текущая мода в какой-то мере не оказывала влияния на костюмы, в которые одеты персонажи твоих фильмов.*

— Возможно, что-то и проявляется в моих костюмах, однако никогда в них нет конкретных отсылок. Когда я захвачен поиском экспрессии, я превращаюсь в исследователя, археолога, стилиста — в той мере, в какой это вызвано необходимостью. Решение задачи требует того, чтобы я был в курсе текущей моды. Для каждого фильма я собираю всю возможную информацию, которая мешает мне жить рассеянно, отъединенно, но я делаю это в очень ограниченных масштабах.

— *В «Голосе Луны» молодые люди на дискотеке одеты как панки, скинхеды и так далее, в то, во что одевается молодежь пригородов и что можно всякий день видеть в городе: пятнистые блузоны, цепочки, заклепки, кольца, наушники.*

— Многие из этих мальчиков и девочек, из тех, кого мы отобрали, оказались на нашей съемочной площадке в своей обычной одежде, другие были переодеты Маурицио Милленотти. Именно Милленотти передел этих разболтанных девчонок в нефертити, клеопатр, суламифей, цариц савских, точно так же, как он превратил их парней в рыцарей Тевтонского ордена, в новых крестоносцев безумия и смерти.

— *Однако это переодевание напоминает ту реальность, что мы постоянно имеем перед глазами, — моду, которая сегодня преобладает.*

— Нет, этот особый стиль, от Средних веков до астронавтов, придумал Маурицио Милленотти. Мода, которая так возбуждает публику на периферии и в пригородах современных мегаполисов, стала уже настолько чрезмерной, что ее трудно интерпретировать и воспроизводить как таковую. Это inferнальный хаос земных и инопланетных кентавров, Средние века футуризма, эра научной фантастики.

— *Кто одел Бениньи и Вилладжо, ты или Милленотти? Однажды, когда я приехал к тебе на съемочную площадку, я видел, как ты разглаживал руками плащ, который был на Вилладжо, перед тем как он зашел на дискотеку, чтобы танцевать там вальс «У прекрасного голубого Дуная» со своей старой сумасшедшей подружкой.*

— Я не такой аккуратный, как Висконти, но для меня очень важны детали. В этом фильме Вилладжо воплощает собой порядок, хотя бы даже маниакальный, а в тот момент

оказалось, что его плащ немного помят: вещь странная для такого человека, как он.

— *А ты у какого кутюрье ты одеваешься? Время от времени на тебе бывают яркие жилеты, как у Гоголя.*

— Сравнение со столь оригинальным писателем, каким был автор «Мертвых душ», мне льстит, но я одеваюсь как придется. Сол Беллоу говорит, что ныне только служащие банков переодеваются в художников. Я не хожу к кутюрье. В Риме есть магазины, где висят костюмы любых размеров, готовые, с изнанкой цвета брюк. Теперь я так не делаю, но раньше я приходил в один из таких магазинов, примерял костюм и, если он хорошо сидел, оставался в нем, положив в пакет одежду, в которой пришел.

— *Однако это не мешает тебе на съемочной площадке выглядеть типичным режиссером, в пальто, жилете, шарфе, маленькой шляпе, заменившей ту твою знаменитую страшную шляпу.*

— Когда это необходимо, я переодеваюсь в Феллини, но без помощи кутюрье или костюмеров, как бы ни были талантливы те, что работают со мной.

— *В этом году отмечается девяностая годовщина рождения кинематографа. Эта дата тебя не воодушевляет?*

— Такая дата не имеет права на существование. Я еще понял бы, если бы отмечали столетие, в таком случае кинематограф оказался бы в том знаменательном ряду, который имеет какое-то отношение к вечности. Неожиданное объявление об этой внезапно обнаруженной дате — девяностолетии — так неопределенно, как если бы было объявлено о каком-то несчастье, которое или уже случилось, или вот-вот случится. Словно не нашлось мужества сказать, что кинематограф уже умер, и нас таким образом готовят к этому с помощью празднования его девяностолетия. Можно подумать, что это некролог.

— *Однако ничуть не похоже, что кинематограф умер или агонизирует, хотя и нельзя сказать, что он переживает лучшие времена.*

— К чему задаваться вопросом, жив ли он? Мне кажется странным, что об этом непрерывно говорят именно теперь, причем каким-то немного похоронным тоном. Честно говоря, у меня нет желания участвовать в этом событии.

— *Может статься, что так оно и есть, но коли объявлено о праздновании, ты никак не можешь его проигнорировать.*

— Если ты так настаиваешь, я вынужден признаться, что не очень-то понимаю, что действительно сегодня происходит в кино, которое представляется мне очень переменив-

шимся во всех своих структурах, начиная с организации процесса съемок и заканчивая показом. Чем прежде было для меня кино? Темным залом, где из маленького оконца в задней стенке вырывался пучок света, который, все расширяясь, попадал на большое белое полотнище: на этом полотнище возникали персонажи, сильно разукрашенные, которые шевелили губами, ничего не говоря, оставаясь немой загадкой, — это был другой мир, другая жизнь, другие манеры, все то, чего мы не знали и что могли увидеть, кажется, только в мечтах. И одновременно с этими огромными образами, этими гигантскими лицами, которые, как нам казалось, мы рассматривали почти вплотную, из этого оконца вырывался таинственный шум, похожий на бесконечный шепот, в котором невозможно разобрать слов. Этот шум общал всё, он состоял из слов, которые должны были произносить персонажи, он озвучивал наши мечты, пробуждал темные и загадочные стороны души, которые живут в каждом из нас. Новые технические средства лишили кинематограф его гипнотических чар, его молчаливого очарования.

— *К сожалению, в прошлое не возвращаются, однако в то же время совершенно естественно, что ты вспоминаешь истоки, немое кино, первые фильмы, которые в детстве смотрел в Римини. Как менялось кино впоследствии, когда ты стал взрослым, и каким оно стало, когда ты начал карьеру режиссера-постановщика?*

— Я не являюсь ни теоретиком, ни историком кино. Для моего поколения кино было мифическим феноменом, который принимал масштабы важнейших событий жизни. Помимо ответа на собственно культурные, зрелищные запросы, кино наполняло собой жизнь, становясь в один ряд с такими событиями, как помолвка, секс, женитьба, Рождество.

— *Вслед за твоим поколением появились новые, и в течение этого времени кинематограф кардинально изменился, как ты сам говоришь. Как он пришел к кризису, в котором теперь пребывает?*

— Я не могу говорить о кино абстрактными терминами. Для меня говорить о кино — это то же самое, что говорить о себе, о своей жизни, которая теперь совершенно неотделима от него. Все, что я делал до того, как прийти в кинематограф, есть не что иное, как подготовка к тому, чем я занялся потом, то есть подготовка к кинорежиссуре. Мне не хватает душевного спокойствия, чтобы проанализировать все то, что происходило и происходит в кинематографе. Впрочем, я испытываю некоторый скептицизм относительно его самочувствия, и по причине совершаемого над ним

насилия каждый день и каждый час телевидением в целом и частными каналами в частности, и по причине безудержного экспериментаторства, совершенно неестественного в том, что касается наиболее верной и натуральной манеры демонстрации фильма. Таких как введение различных стереоэффектов, наиболее очевидным результатом которых является нарушение целостности звучания ради того, чтобы устроить завихрения голосов и звуков вокруг головы, за креслом, из-под пола, из-за решетки, извне зала, отовсюду, кроме экрана, где расположена единственно верная магическая точка, фокус повествования: нечто такое, что призвано нежно ранить уже поврежденный слух невежественного зрителя, неспособного переносить молчание и тихий шепот. И, наконец, потому, как мне представляется, что испорченная и плохо образованная из-за шквала мешанины, которую обрушивают на нее массмедиа, публика, участвующая в ритуале показа, в церемонии темного зала, все менее способна к концентрации внимания, к напряженному ожиданию, без чего немислимы ни искусство, ни зрелища.

— *То есть ты настаиваешь на апокалиптических пророчествах, сделанных тобой прежде?*

— Я более не желаю пророчествовать о кино. Я готов поговорить об этом с тобой на праздновании его столетия, которое, хотя бы в силу торжественности самой даты, придаст ему немного благородства, каковое оно, кажется, растеряло в последнее время. Парадоксально, но в итальянском кино дело обстояло более благополучно в эпоху великих авантюристов вроде Пеппино Амато, Дино Де Лаурентиса, Карло Понти, Анджело Риццоли, тех, кому удалось создать продукцию, которую отличал великий стиль и которая ни в чем не уступала голливудской. Сегодня в Италии кинематограф как индустрия более не существует.

— *Действительно, кино изменилось по сравнению с эпохой великих авантюристов, о которых ты говоришь. Не важно, благодаря ли телевидению, но кинематограф стал чем-то иным. Он производит суперпродукцию, электронную, «высокого разрешения». Но ты не склонен принять эти изменения, экспериментировать с новой технологией, использовать новые системы.*

— Честно говоря, я со всем этим не знаком. Конечно, я в курсе экспериментов, проведенных Антониони в фильме «Чудо в Овервальде», или Петером Дель Монте в фильме «Джулия и Джулия». Один из моих операторов, Пеппино Ротунно, много говорил мне о последнем фильме. Используемая там японская техника обеспечивает большую объем-

ность изображения на телеэкране, однако переход на тридцатипятимиллиметровую пленку очень трудоемкий. И результат невозможно предсказать. Можно потерять самые лучшие фрагменты отснятого материала. Я не очень-то понимаю, какую выгоду можно из этого извлечь.

— Ты даже не хочешь попробовать?

— Честно говоря, нет. Я все еще придерживаюсь представления, которое кажется мне подходящим для кинематографического зрелища, как мечты, видения, фантазмагии. Я полагаюсь на воображение зрителя. Я являюсь создателем такого фильма, как «И корабль плывет», где корабль тонет от выстрелов пушки. Так вот, я снял этот фильм без моря, неба, кораблей и пушек. Я все придумал в «Чинечитта». А у зрителя возникает впечатление, что и море, и небо, и чайки, и корабли, и пушки, и все остальное были на самом деле. И в этом мое понимание того, что такое кинематограф. Правдивость меня интересует все меньше. Истинному художнику нечего с ней делать. Все великие художники пренебрегали правдоподобием.

— О ком конкретно ты говоришь? О Пикассо, о Де Кирико, который, судя по твоим неоднократным высказываниям, оказал сильное влияние на твое воображение?

— В самом деле, ни Пикассо, ни Де Кирико не заботились о правдоподобии. Истинный художник стремится к мистификации, он пытается установить глубинную связь между своими образами и зрителем.

— Не собираешься ли ты снять фильм по «Америке» Кафки? Милан Кундера, который не колеблясь поставил тебя в один ряд со Стравинским, Пикассо или тем же Кафкой, утверждал, что ты единственный из режиссеров на это способен.

— Этот проект всегда привлекал меня, с тех пор как много лет назад я впервые прочел «Америку». Я разыскал фотографии Америки двадцатых годов, собрал материал, написал несколько тетрадей. Но я не знаю, стану ли это делать. Я уже почувствовал себя стесненным, меня даже немного мучили угрызения совести по поводу цитирования Кафки в «Интервью». Кафка — писатель, создавший до такой степени зримые образы, что мне представляется самонадеянным его интерпретировать. В настоящее время у меня есть другие идеи в голове, другие проекты.

— Какие идеи и какие проекты?

— Меня привлекает мысль сделать фильм о Неаполе, написать портрет города. Не такой, как «Рим», эпизодический, фрагментарный, но нечто более компактное, если возможно, даже более глубокое. Путешествие в ад. Мне хочется пе-

редать те черты в Неаполе, которые беспокоят, пугают и утешают одновременно. Я хотел бы увидеть его таким, каким бы его увидел Кафка: напластование цивилизаций, блеск и нищета, лабиринт истории. Я хотел бы показать странный человеческий тип, каким является неаполитанец: это человеческое существо, нежное и люциферическое, в котором в чудесном равновесии пребывают безумие и мудрость.

— *С какого времени ты вынашиваешь эту идею?*

— Уже несколько лет. Какое-то время назад я говорил о ней в интервью редактору «Кайе дю синема». Меня давно притягивал и пугал этот проект, но с некоторых пор обсуждение становится все сильнее.

— *А какие еще есть идеи?*

— В то же самое время я хотел бы попытаться использовать телевидение несколько иначе, чем прежде, помимо игр и инсценировок. Не знаю, существует ли нечто, свойственное только телевидению, как существует нечто, свойственное только кино. Думаю, что нет, но стоит большого труда попытаться это доказать. Я хотел бы использовать телевидение, как Орсон Уэллс использовал радио в 1938 году, чтобы объявить о пришествии инопланетян*, с той же силой, изменив не только манеру самовыражения на телевидении, но и манеру смотреть телевизор.

1985—1990

* Орсон Уэллс осуществил радиопостановку по роману Герберта Уэллса «Война миров»; 30 октября 1938 года, когда по радио объявили о высадке марсиан, это вызвало массовое безумие и панику.

20 ЯНВАРЯ 1990 ГОДА: 70-ЛЕТИЕ

Костантини: *Сегодня тебе семьдесят. Как ты себя чувствуешь?*

Феллини: Я устал. Устал отвечать на вопросы, которые возникают по случаю моего семидесятилетия, хотя и задают мне их дружески, но так, что я не могу не ответить. Что до всего прочего, как видишь, я переоделся в старика: домашнее платье, шерстяной плед, в который я по пояс укутан, кашель, пустая голова. Не приближайся ко мне, я не хотел бы заразить тебя — не семидесятилетием, но китайским гриппом, который тоже решил меня поздравить, температурой и морской болезнью.

— *Веришь ли ты в астрологические прогнозы, нравится ли тебе твой знак зодиака? Веришь ли, что он оказал влияние на твою творческую деятельность?*

— Однажды, когда я читал в одной из этих маленьких книжечек о знаках зодиака характеристику ребенка-Козерога, мне показалось, я узнал себя в том месте, где говорилось: «Ребенок-Козерог, едва появившись на свет, уже гениален».

— *Иисус Христос, Жанна Д'Арк, маркиза де Помпадур, Марлен Дитрих, Эдгар По, Пастер, Мартин Лютер Кинг, Андреотти родились под знаком Козерога. Кто из них тебе ближе всего?*

— Когда я был молод, у меня было два идеала мужской красоты и мужского шарма, на которых я безнадежно пытался походить: актер Фебо Мари с его длинной аристократической шеей и волнистыми волосами, со взглядом одновременно властным и томным, и Эдгар По, прекрасное лицо которого с его мертвенной и лихорадочной бледностью, привлекает пьяниц всего мира. Кто из них мне ближе всего? Маркиза Помпадур.

— *Как ты постигаешь и воспринимаешь время?*

— Я не ощущаю уходящего времени. Мне всё кажется таким же, как всегда, вечное настоящее, которое состоит и

из прошлого, и из будущего, такого, каким я его себе представляю. Конечно, дело в особенностях моей профессии, благодаря которой я оказался в центре студии окруженным множеством реальных и выдуманных, но от этого не менее значительных людей, среди друзей, незнакомцев, разногласий, конфликтов, желаний, фантазий. Мне трудно ощутить разницу между одним десятилетием моей жизни и другим, между фильмом пятидесятых и тем, что собираюсь снимать сейчас.

— *И ты не отдаешь себе отчета в том, что жизнь меняется?*

— Время от времени я выхожу из студии, с трудом открывая высокую дверь, но как я могу сказать, к какому времени относятся вещи, которые я вижу снаружи — улицы, строения, собаки, день или ночь? И со всем остальным в моей жизни дело обстоит точно так же. Любимые тобой люди, которые тебя оберегают, твой дом, твои книги — разве они относятся к данному неподвижному мгновению, лишённому памяти? Может быть, Эйнштейн сказал об этом немного лучше, чем я.

— *Ты боишься старости?*

— В «Голосе Луны» есть один персонаж, которого Паоло Вилладжо сделал таким реальным, подлинным и живым, что каждый раз, когда смотрю фильм, я переживаю. Он заставляет смеяться, но чаще всего — пугает, передавая это ощущение холода, дурноты, беспокойства людей, потерявшихся в галактике, с которой они не могут воссоединиться. Это то, что называется «незабываемый образ». Его работа поражает и напоминает работы великих трагиков: Ремю*, Дженнингса. Старость, старики всего мира следят и следуют за ним всюду день и ночь, до самой постели. Они склоняются над ним, когда ему кажется, будто он спит, отравляя его сон своим смрадным тошнотворным дыханием.

— *Сумел ли ты достичь того, что называется «спокойствие духа»?*

— Помнишь праздник, который устроил Харди, когда, перед лицом бедствий, вызванных Лаурелом, спокойно смотрел в объектив, так что зритель замирал, получив молчаливое приглашение стать сочувствующим свидетелем катастрофы? Так вот, отвечая на этот вопрос, я делаю то же самое.

— *Боишься ли ты смерти?*

— Что я должен ответить? Да, нет, зависит от обстоятельств, я не знаю, я не понимаю, какой смерти? Учитывая,

* Псевдоним французского актера Жюля Мюрэра (1883—1946).

что неистребимое любопытство каждое утро пробуждает нас и сопровождает всю нашу жизнь, оно не должно покинуть нас в момент обретения самого непостижимого опыта, — во всяком случае, будем надеяться, что это так. А там посмотрим.

— *Веришь ли ты в бессмертие?*

— Я расположен в это верить и советовал бы всем поступать так же, хотя бы ради некоей умственной гигиены. Такая вера подстегивает воображение, хотя перспектива быть еще раз проинтервьюированным тобой в день моего семитысячелетия меня несколько озадачивает.

— *Думаешь ли ты о Боге? Как ты Его себе представляешь?*

— До пяти лет я не знал сомнений: Бог был похож на графа Гуальтьеро Рипу. Это был наш хозяин. Очень худой, всегда облаченный в синее, в котелке голубого цвета, на груди длинная белая борода, которая время от времени слегка расходилась, как театральные занавес, и под ней появлялся синий жилет с сияющей золотой цепочкой. Он молча сосредоточенно прогуливался во дворе, никогда ни на кого не глядя, сжимая в зубах мундштук с сигарой. Однажды моя мать тихо спросила: «Кто же это, Отец Предвечный?» Позже к образу графа Гуальтьеро Рипы с его голубым котелком и портсигаром присоединился образ могучего старика из Сикстинской капеллы, который живет в моем воображении и сегодня. Был, однако, момент, когда, под влиянием талантливой рисовальщицы из «Металь юрлан», я стал представлять Его себе в виде атома урана или плутония, излучающего миллион лучей.

— *Ты молишься?*

— Уже не так, как мы молились, когда были детьми, с нашей бабушкой, которая внезапно появлялась у нас в спальне со светильником в руке, и пламя его снизу освещало ее прекрасную индейскую голову. Она направляла на нас указательный палец и вопрошала: «Вы уже прочитали молитвы?» Однажды она поразила нас, меня и брата, напевая наши молитвы на мотив одного модного шлягера. Она грозила, что спустит собаку и вместо нее посадит нас на цепь на зимней стуже. Чтение молитв — это не только акт поклонения, но и применение техники тайной психологической магии ради того, чтобы добиться чудес, необычных явлений, всего того, что относится к магическому действию.

— *Собираешься ли ты творить до девяноста, как это делали Тициан, Пикассо, Де Кирико?*

— Да. Я обещал бедняге Берлускони. Я должен поставлять ему все больше привлекательных возможностей портить мои фильмы своими бесчисленными ежегодными рек-

ламами. Кстати говоря, мне стало известно, что Анджело Риццоли-младший навсегда уступил Берлускони права на фильмы, которые я снимал для его деда, то есть на «Маменькины сынки», «Сладкую жизнь», «Восемь с половиной» и еще на три или четыре. Боже мой, что же делать?

— *Что ты позаимствовал из романа Каваццони «Поэма лунатиков», который вдохновил тебя на создание «Голоса Луны»?*

— Мне было бы проще ответить, если перевернуть вопрос и спросить меня, что позаимствовал у меня роман Каваццони. Могу сказать, что, как это обычно случается, чтение книг, воспоминания, встречи, испуг, тоска, удачные решения, возмущение — все это может подстегнуть и пробудить вдохновение, которое всегда неизменно и которое, как водный поток, омывает оставленные проекты, забытые идеи и фантазии, миражи давних грез, развалины историй, оставшихся мечтой. Так получилось и с книгой Каваццони. Кроме того, что она соблазнила меня своей вызывающей оригинальностью, своим запутанным пророческим сюжетом, она пробудила во мне воспоминание о деревне моей бабушки Фасины (той, что молилась), животных в хлеву, днях и ночах, деревьях, камнях, облаках, бурях, временах года, всем том таинственном, охваченном беспокойством мире, о великой тишине, что царит в полях в полдень, о греческих мифах, фильме о Пиноккио, «Тиле Уленшпигеле» и о «Свободных женщинах из Мальяно»*. То есть я не знаю, есть ли все эти грезы и все эти персонажи в «Голосе Луны», но отдаленное эхо, летучие тени этих старых идей тут и там, не всегда осознанно, вдохновляли меня при создании этого фильма. Не говоря уже о старом, благородном и неизменном Масторне, погрузившемся в тенеты, но и оттуда подающем всяческие сигналы.

— *Прежде всего в этом фильме ты хотел заставить зрителей смеяться. Как ты считаешь, это тебе удалось?*

— Заставить смеяться всегда было моим главным желанием, с самого детства. Когда я учился в начальной школе, наш учитель Джованнини, полный усатый мужчина с претензией на баритон, в момент, когда я собрался его изобразить, схватил меня за горло и, подняв, как котенка, в воздух, заорал: «Что нам теперь делать с этим клоуном?!» Я от волнения описался, заслужив столь славное прозвание. Мне кажется, я никогда больше в жизни не встретил никого, кто вызвал бы у меня такой восторг, такую радость, такое упоение, как тот маленький чернорабочий арены, коренастый и

* Роман Марио Тобино (1950) о сумасшедшем доме.

симпатичный, каким был клоун Пьерино. Даже когда в Париже, в полумраке небольшой театральной ложи, в движении занавеса, манто, теней, которые то вставали, то садились, толкались, говорили «тссс», меня представили Чарли Чаплину.

— *Чарли не произвел на тебя сильного впечатления?*

— Я видел лишь белую шапку волос, сияющую белизну улыбки и его крошечную сухую руку, усеянную веснушками, похожими на цехины. «Боже мой, вы так молоды», — послышалось мне. Голос был одновременно хриплым и металлическим. Это был почти упрек. Теперь он не смог бы мне его адресовать, потому что теперь, кажется, я даже старше, чем был он в ту нашу первую и единственную встречу.

— *Какие из твоих фильмов ты считаешь самыми забавными?*

— Не могу сказать. Во всех моих фильмах я пытался напомнить и показать клоуна Пьерино. К примеру, Ричард Бейзхарт в образе Сумасшедшего в «Дороге» — это в каком-то смысле дань уважения тому маленькому клоуну из деревенского цирка, который, как все настоящие цирковые артисты, был одновременно и эквилибристом, и наездником.

— *Оказались ли Вилладжо и Бениньи двумя «гениальными шутами», как ты их определял до начала съемок?*

Все сказанное только что приводит к одному заключению. После долгих поисков я обрел Пьерино: именно его, легкого, смешного, странного, загадочного; танцор, мим, заставляющий смеяться и плакать; он обладает очарованием персонажей сказок и произведений великой литературы; он делает правдоподобным любой пейзаж, ибо может жить везде; это друг людоедов, принцесс и говорящих лягушек. Он похож на Пиноккио. А теперь я скажу тебе, кто это: это Роберто Бениньи.

СВИДЕТЕЛЬСТВА МИРОВОГО ПРИЗНАНИЯ

По случаю его семидесятилетней годовщины Федерико Феллини получил множество поздравлений со всего света, свидетельствующих о восхищении, уважении, любви и дружеских чувствах людей, знакомых и незнакомых.

Балтус написал ему письмо, в котором, помимо прочего, говорилось: «Дорогой Федерико, я всегда думаю о тебе с большой, очень большой любовью. Ты для меня как брат. Но между нами, помимо братской любви, существует и еще что-то: это нечто, не поддающееся определению и объединяющее двух людей, которые оба заняты в сфере художественного творчества. Всякий раз, когда я еду в Рим, а тебя там нет, я бываю глубоко огорчен, тем более что одной из главных причин, побуждающих меня ехать в Рим, является возможность встречи с тобой. Желаю, чтобы ты праздновал еще сто юбилеев и одарил нас новыми чудесными фильмами».

Альберто Сорди вспомнил по случаю эпоху, относящуюся примерно к 1940 году, когда они познакомились: «Феллини сегодня семьдесят лет: это мой возраст. Или лучше сказать: я моложе его на шесть месяцев. Однако, особенно в последнее время, он, похоже, об этом забыл. “Альбертино, дорогой мой Альбертино, ведь ты с 1919 года, не так ли?” — спрашивает он меня. “Нет, Федери, я с 1920-го, как и ты. И я даже моложе тебя, потому что родился 15 июня”. А он: “Да? Ха-ха”, — и принимается смеяться своим немного ироничным и настороженным смехом. Наша дружба — это дружба, прошедшая через всю жизнь. Мы проводили чудесные дни, в радости, шутках, хотя шла война и у нас не было поводов для веселья. Я вспоминаю, как мы ходили есть в молочную на улице Фраттина. У нас не было в кармане ни гроша. Я приударял за поварихой, а она втихую подсовывала два бифштекса под наши спагетти. Спать мы ложились поздно, мечтая в будущем стать знаменитостями». Актер вспомнил также одну из наиболее запоминающихся сцен

«Курьера», с качелями: «Съемки этого фильма проходили в веселье. Мы постоянно смеялись на съемочной площадке, смеялись до слез. В один прекрасный день я увидел качели высотой тридцать метров. Я спросил Феллини: “И кто же туда заберется?” Он ответил: “Ты, дорогой”. — “Но, Федери, ты с ума сошел”, — и дальше мы снова принялись смеяться и смеялись, пока не кончились съемки».

В день, когда я поехал к Феллини на виа Маргутта, чтобы взять у него интервью по случаю его семидесятилетия, — то есть 18 января 1990 года, — я попросил у Феллини непубликовавшееся фото. Листая свой альбом, режиссер случайно обнаружил письмо, которое прислал Генри Миллер ему и Джульетте 7 февраля 1972 года. «Мессаджеро» по такому случаю опубликовала это письмо: «Мои дорогие добрые друзья Федерико и Джульетта, в эту ночь в моей жизни произошло важное событие. Я посмотрел, во второй раз за последние три дня, незабываемый фильм, который называется “Ночи Кабирии”. В конце фильма я чуть не лишился чувств на глазах у всех моих друзей, я плакал и всхлипывал, как это делал всего дважды в моей жизни: когда потерял отца и когда потерял женщину, которую обожал. Я еще минут десять не мог удержаться от слез. Я никогда не испытывал одновременно с удовольствием такие ужасные эмоции. Я чувствую необычайное облегчение, как это бывает после безудержных слез. И хочу теперь поблагодарить вас от всего сердца. Да благословит вас небо, Джульетта. Нет на свете актрисы, даже самой великой, которой удалось бы так взволновать меня, как это сделали вы в вашем фильме. Этот фильм я буду смотреть снова и снова. Какое великолепное сотворчество он демонстрирует! Даже английские субтитры сделаны хорошо. Я не смотрел фильма в кинозале, но только у себя дома. Я три дня продержал у себя взятую копию. Мне хочется плакать всякий раз, когда я вспоминаю прошедшую ночь».

ТОКИО. БАЛТУС. ДЕСЯТЬ ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ В МИРЕ

Костантини: *Какое впечатление произвели на тебя император Японии Акихито и императрица Митико, которые приняли тебя в своей резиденции в Киото по случаю вручения Императорской премии?*

Феллини: Это была впечатляющая церемония, проводимая медленно, расслабленно, в соответствии с ритуалами, которые повторяются из столетия в столетие и соотносятся с Японией сказочной и мифической. Но одновременно атмосфера была в какой-то мере семейной, все было естественно, безо всякой помпезности. Даже те, кто отвечал за охрану и присматривал за ходом дела, скрываясь в кустах сада, демонстрировали своим поведением некое благородство, в них не было ничего угрожающего, властного, смущающего.

— *Как тебе понравилась резиденция?*

— Дворец не производит грандиозного впечатления. К нему ведут широкие аллеи сада, который населяют вороны и другие птицы. Едва мы прибыли, как церемониймейстер подошел к нам, чтобы сообщить, что император и императрица желают побеседовать с каждым из нас отдельно. Нам дали переводчиков, камергеров двора, и мы вошли в зал приемов. Это прямоугольное помещение с широким окном, выходящим в сад, где можно было видеть небольшой пруд, полный белых водяных кувшинок, еще не зацветших. В одном углу стояла композиция из зеленых, желтых и красных листьев. На стенах только две картины: написанный маслом пейзаж с видом Фудзиямы и какая-то абстракция. Церемониймейстер указал, откуда должна появиться императорская чета.

— *Какое впечатление произвела императорская чета?*

— Император появился первым, затем императрица. Впечатляющая пара. Император показался мне похожим на ацтека, совсем не таким, каким я его представлял. Императрица — роковой женщиной, я употребляю это определение без малейших колебаний. Ослепительное явление, женщина

из другого мира, необычайно красивая, более в смысле внутреннем, не внешнем. Благородство, утонченность, необыкновенная духовность, не имеющая ничего общего со всякими литературными и кинематографическими трюками. Столь воздушная и нематериальная, что она могла бы быть основательницей религиозного ордена, окруженной благоуханием святости. Лицо, голос, осанка, взгляд, всегда слегка отсутствующий, вполне соответствовали образу восточной императрицы, как мы ее себе представляли в нашей юности.

— *Что сказали тебе император и императрица, о чем вы говорили?*

— Говорили — не точное слово. Они бормотали, шептали, выдыхали не ощутимые ухом слова, которые едва нарушали чуть ли не монастырскую тишину, царившую в зале. Император сказал, что видел «Дорогу» и другие мои filmy, императрица меня буквально огорошила. Эта женщина чрезвычайно воспитанная, хорошо знающая европейское искусство и литературу. Она сказала мне, а точнее прошептала, что «Дорога» — лучший в ее глазах иностранный фильм, назвав Клея, Бранкузи, великих восточных писателей прошлого и настоящего, так что привела меня в некоторое замешательство. Когда я вышел из дворца, мне показалось, что все маленькие японцы, которые попадались мне на пути, были похожи на Джельсомину.

— *Сколько времени продолжался прием?*

— Минут сорок, и за это время я утвердился во впечатлении, которое вынес о японцах за эти несколько дней. Это страна, которая позволяет проявляться самому отдаленному прошлому и которая в то же время оповещает о самом отдаленном и полном приключений будущем. Страна, где все кажется стихийным, естественным, простым, но в действительности является стройным, как тайный обряд, плод тысячелетней мудрости. Совершенство декора скрывает один из самых утонченных видов аристократизма: аристократизм духа. Во время этого краткого визита в императорскую резиденцию я ощутил ту же атмосферу, какая характерна для японского ресторана, куда Акиро Куросава пригласил нас в среду вечером.

— *Какая же атмосфера была в том ресторане?*

— Одновременно благоговейная и домашняя, торжественная и интимная. Мы сидели прямо на полу, сняв ботинки, по-кавалерийски, поместив ноги в железное отверстие, покуда официанты готовили нам жареную рыбу — типичное блюдо традиционной японской кухни. Это отверстие было проделано для жаровен. Это скорее клуб, чем ресторан. Туда

имел обыкновение заглядывать отец Акихито — легендарный Хирохито, император, которого никто не мог видеть и голоса которого никто никогда не слышал. Японцы слышали, как он говорит, один-единственный раз, когда он объявил о капитуляции: «Мы должны вынести невыносимое, стерпеть нестерпимое». Хирохито — божество, существо таинственное и непостижимое...

— Ты обратил внимание, как были одеты император и императрица?

— Они оба были очень элегантны, но одеты строго, неброско. Детали мне пересказала Джульетта после аудиенции; правда, я должен был бы заметить их и сам, хотя бы в силу своей профессиональной принадлежности. Император был одет в синий костюм, на нем был белый галстук и черные ботинки, на императрице были красное платье и лакированные серые с черным туфли. Джульетта мне также сказала, что у них трое детей, два мальчика и девочка, и что императрице пятьдесят восемь лет, а императору шестьдесят. Меня поразили их непохожесть на других, их изысканное дружелюбие, их естественность. Эта сознающая себя естественность — отличительная черта Востока. Лао-цзы говорил: «Намеренность без намерений». В этой очевидной противоречивости, возможно, таится секрет искусства и жизни, скрытая причина очарованности, которую я испытал в отношении императорской четы.

— *Этим летом ты ездил в Россиньер, в Швейцарские Альпы, к Балтусу, художнику, который, кажется, должен написать твой портрет по заказу министра культуры Франции Жака Лана. Ты позировал? Когда будет готов портрет?*

— Я позировал только для фото. Мне придется еще раз приехать в Россиньер, и я надеюсь сделать это вскоре.

— *Давно ли ты знаешь Балтуса?*

— Я познакомился с ним благодаря Алену Кюни, который сыграл в «Сладкой жизни» роль интеллектуала-самоубийцы, — в 1962 или 1963 году, точно не помню. Ален Кюни приехал в Рим, чтобы просить у меня благословения на фильм, который он намеревался снять; он хотел перенести на экран пьесу Клоделя «Известие для Марии», в которой играл в театре, и он рассчитывал на мое влияние на государственные структуры, которые могли бы принять участие в финансировании его проекта. Мы встретились на виа Систина, в «Отель де ла Виль», и всё обсудили. После он сказал, что его пригласил пообедать один друг, близкий друг. Мы вышли из отеля и прошли часть пути вместе по Тринита-деи-Монти. Когда мы подошли к дворцу Медичи, он ска-

зал: «Мой друг живет здесь», — все еще не называя имени. Там, возле входа, его остановила охрана: он что-то сказал, и мы вошли. Я никогда прежде там не бывал. У консьержки он поговорил с кем-то по телефону, после чего спросил, хочу ли я подняться. На винтовой лестнице, обернувшись ко мне, он заметил: «Это самый великий из ныне живущих художников», — опять же не называя имени. Вскоре я оказался у древней стены, обозревая великолепные галереи, высокие бесценные потолки, слуг в белых перчатках и мажордома в ливрее. Я услышал высокий звучный голос, который произнес: «Дорогой Ален, заходи». — «Дорогой Балтус», — отвечал Ален, и только в тот момент я узнал, кто передо мной.

— *Какое он произвел на тебя впечатление?*

— Я увидел большого, очень большого артиста, между Жюлем Берри и Жаном Луи Барро: высокий, худой, с профилем аристократа, властным взглядом, великолепными жестами; в облике его было что-то загадочное, демоническое, мефистофелевское: принц эпохи Ренессанса или принц Трансильвании.

— *Ты помнишь, о чем вы говорили?*

— То, что обычно говорят, когда встречаются впервые. Он сказал, что счастлив, я — что всегда хотел познакомиться. В тот момент мне был гораздо интереснее он сам и то, что его окружало, чем то, что он говорил. Мне было известно, что французские художники то ли когда-то имели, то ли все еще были обладателями мастерских во дворце Медичи, но я не знал, что там кто-то живет. Да, он вел себя, говорил, держался, как великий актер, которому выпало играть Балтуса. Меня впечатлили мизансцена, в которой он был занят, театральность его бытия, которую он вполне осознавал. Я подумал, что никто более его не заслуживает, чтобы жить в этом роскошном жилище, этом великолепном доме, этом библейском царстве. Он уже по большей части отреставрировал его, сняв со стен штукатурку, под которой скрывались фрески мастеров прошлого, таких как Франческо Сальвиати или Перин дель Вага, художник школы Рафаэля. Я не знаю, сознательно ли он это сделал, но он приспособил жилище к своему собственному стилю, к своей личности.

— *И после этой встречи вы стали часто встречаться?*

— Да, мы виделись в компании Фабрицио Клеричи, миланского художника, который был его другом еще до меня. Мы перезванивались и обменивались приглашениями пообедать вместе. Я мог пригласить его на свою премьеру или в какой-нибудь из римских ресторанов; это не шло ни в ка-

кое сравнение с вечерами во дворце римской виллы Медичи. Там это были обеды при свечах, подаваемые в церемонной литургической тишине, в роскошных залах, среди фресок, украшавших стены и потолок, со знаменитыми полотнами, в атмосфере одновременно интимной и торжественной, дружественной и благоговейной. Мало-помалу я по привычке к этому кносскому лабиринту, этому «пути посвящения», который представляет собой дворец Медичи, в противоположность саду и парку, которые открываются с высоты второго этажа и которые вдохновили таких художников, как Веласкес, Коро, Фрагонар. Жена Балтуса, Сезуко, японка, также фигурировала в этом театрализованном пространстве, в этой роскошной мизансцене; она придавала ей большую утонченность и привносила элемент экзотики.

— *Что тебе больше всего нравилось и нравится у такого великого актера, каким является Балтус?*

— Все, что он рассказывал об истории искусства и литературы, о великой французской живописи, о художниках, писателях и поэтах, которые приходили в его дом в Париже, когда он был еще ребенком, или жили во французской столице в начале двадцатого столетия. Райнер Мария Рильке, Боннар, Дерэн, Вюйяр, Пикассо, Камю, Жид, Арто, Миро, Моне, Брак. Все эти люди, о которых говорил человек, лично многих из них знавший, говорил языком необычным, языком художника. Анекдоты, любопытные истории, дивные эпизоды. В магической атмосфере, которая царила во дворце Медичи, между нами установилась истинная дружба, полная любви, понимания различий наших культур, нашего образования и мировоззрения.

— *Ты приглашал его на премьеры своих фильмов; а на съемочной площадке он у тебя бывал?*

— Он часто приезжал в «Чинечитта», когда я снимал. Съемочная площадка его привлекала. Его отец был оформителем, а кроме того — художником и историком искусства, сам он посвятил многие годы работе театрального художника. Его привлекали живописные аспекты кино: декорации, костюмы, цвет. Особенно он интересовался материалом, который я использовал для сценария, причем им двигало не только профессиональное любопытство, но и интерес к жизни. Он наблюдал за мной со вниманием, которое доставляло мне неудобство: чувствуя на себе его взгляд, я испытывал неловкость, он меня беспокоил. Я не знал, что должен делать, чтобы соответствовать его представлению обо мне как о режиссере. В ответ на мои приглашения на съемочную площадку он пригласил меня однажды в свою мастерскую,

в которую никто никогда не входил и которая была недоступна, как эзотерический храм. «Хочешь побывать в моей мастерской?» — вдруг спросил он, в то время как я не ожидал услышать ничего подобного.

— Ну и какая у него мастерская?

— Мы спустились в сад, пробрались через заросли и добрались до разрушенного здания: именно там находилась его мастерская. В ней царил головокружительный беспорядок: вдоль стен стояли повернутые изнанкой картины, на старинных столах валялось пыльное тряпье, там были ширмы, вентиляторы, походные кровати, кастрюли, молотки, африканские маски, японские и китайские вещицы, манекены, коробки, вазы, шкатулки, перегонные кубы, весы, бутылки, флаконы, кислоты, яды — настоящая лаборатория колдуна, алхимика, демиурга. Магическая атмосфера, какой теперь не бывает и какая была характерна, возможно, для легендарных мастерских Курбе, Пикассо или Шагала. И все это находилось в сказочном парке, засаженном столетними деревьями, редкими растениями с золотистой листвой и цветами.

— Помнишь ли ты картины, которые он тебе показал?

— Жестом жреца, с соответствующим выражением лица он медленно продемонстрировал мне одну, затем еще одну: на первой был изображен читающий молодой человек, на второй — две восточные женщины в момент, когда они смотрят в зеркало. Там была картина, которую он начал писать двенадцать лет назад и которую еще не окончил, другие, над которыми он работал лет по десять. Он писал с монашеским терпением, с тщанием миниатюриста, с педантичностью и любовью к деталям, свойственной фламандским или итальянским художникам XV—XVI веков. Для него времени не существовало, прошлое переплеталось с настоящим, в бездне незапамятного. Он был постоянно повернут назад, словно читая с конца историю искусства, в поисках изначальной чистоты: он искал чистое золото, философский камень, совершенство.

— *Британский институт кино опубликовал список десяти лучших фильмов за всю историю кино, который был составлен согласно опросу журнала «Сайт энд саунд», проведенному среди самых известных кинорежиссеров мира. Третье и четвертое место заняли твои «Восемь с половиной» и «Дорога». Ты доволен?*

— Что касается меня, я могу лишь выразить глубокое удовлетворение. Но поскольку мне неизвестны названия восьми остальных фильмов, я не могу больше ничего сказать.

— Я готов назвать тебе остальные. На первом месте «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса. Ты с этим согласен?

— Вполне, однако должен сделать предварительное заявление.

— Какое?

— Время от времени принято составлять подобные списки. Обычно нас просят назвать десять фильмов мирового кино, которые мы хотели бы спасти при некоей гипотетической катастрофе. Не проще ли было спросить, что бы мы хотели спасти от телевидения. Как бы то ни было, всегда трудно отвечать на подобные вопросы. Лучшие фильмы в принципе? Как это определить? Фильм, как и книга или концерт, оценивается в соответствии с состоянием души, в котором человек пребывает. Он посмотрел фильм в определенную эпоху своей жизни, в определенный час, в определенном городе, а не в каком-то другом, и рядом с ним был какой-то знакомый или, наоборот, совершенно незнакомый человек, присутствие которого усилило удовольствие, испытанное от увиденного.

— Но ты сказал, что согласен с оценкой фильма «Гражданин Кейн». Почему?

— Фильм «Гражданин Кейн», который Орсон Уэллс снял в двадцать пять лет, в 1941 году, — это первый фильм «другого» кино, появившегося в Америке в тридцатые-сороковые годы. Американский кинематограф той эпохи был чрезвычайно привлекателен, однако, если не считать Чарли Чаплина и Джона Форда, кинорежиссерам было в ту пору труднее всего добиться известности и заявить о своем авторстве. Они снимали красивые или очень красивые фильмы, которые привлекали внимание к актерам, к звездам; последние имели большее значение, чем сами режиссеры. Американское кино представляли Чаплин и Гарбо, для меня скорее Чаплин, чем Гарбо, учитывая особые чувства, которые я всегда испытывал к комедийным актерам, от Бастера Китона до Гарольда Ллойда, от братьев Макс до Лаурела и Харди.

— В каком смысле «Гражданин Кейн» представляет «другое» кино?

— Во всех. Это означает появление в кино автора, создателя, которое в этом контексте имело впечатляющий эффект. Именно кинорежиссеры признали, что за образами «Гражданина Кейна» кроется гениальный автор, который также кадрировал потолки, который с помощью панфокуса или съемки под большим углом мог передавать глубину с той же остротой, что и первый план, в беспредельности масштаба показа. Помимо значимости темы, которая была

очень велика, «Гражданин Кейн» ознаменовал собой революцию в языке кинематографа. Я не пересматривал фильм, но полагаю, что он сохранил свою необычайно мощную выразительность.

— Но разве Йозеф фон Штернберг, поставивший «Голубого ангела», не проявил свое авторство?

— «Голубой ангел» — один из тех фильмов, в которых актриса или звезда лишила режиссера его заглавной роли. Фильм вообще-то заслуживает того, чтобы попасть в список, из-за удивительного, нелепого клоуна профессора Унрата, необыкновенно грациозной Марлен Дитрих, одной из самых неотразимых обольстительниц в истории кино.

— Перейдем к другим фильмам, к «Бешеному быку» Скорсезе, который занял второе место в списке, после «Гражданина Кейна», но перед «Восьмью с половиной» и «Дорогой».

— Мартин Скорсезе — режиссер большого таланта, который я заметил после «Водителя такси» и который в моих глазах рос от фильма к фильму. Мое расположение к нему невероятно возросло после нашего знакомства. Это человек, который любит кино с неподдельной, заразной страстью, и от него можно ожидать новых все более прекрасных и интересных фильмов.

— Что ты думаешь о Жане Виго и его «Атланте», фильме, который стоит на четвертом месте, как и «Дорога»?

— Я не видел «Атланты», к моему величайшему стыду, всем известно, что я не имею обыкновения ходить вечером в кино. Однако Жан Виго крупный режиссер.

— Не кажется ли тебе странным, что «Нынешние времена» Чаплина поставлены на одну доску с «Крестным отцом» Коппола и «Вертиго» Хичкока, ибо все они занимают в списке пятое место?

— Чарли Чаплин. Стоит лишь произнести это имя, как тебя переполняют восхищение, воодушевление, благодарность. Однако «Нынешние времена» не относится к тем фильмам, которые мне особенно нравятся. «Нынешним временам» я предпочитаю «Кид», «Цирк» «Мсье Верду», «Огни большого города». На место «Нынешних времен» я поставил бы «Огни большого города» или «Мсье Верду», если бы последние слова, которые Чаплин вложил в уста своего героя на процессе, не звучали несколько воинственно. Так что лучше всего тут поставить «Огни большого города», фильм прекрасный, грустный и смиренный, как надгробия на генуэзском кладбище Стальено.

— Коппола фигурирует в списке дважды, как и ты: на пятом месте его «Крестный отец», а на девятом — «Крестный

отец-2», перед которым идут «Семь самураев» Куросавы и «Страсти по Жанне д'Арк» Драйера, затем «Расёмон» все того же Куросавы. Что ты думаешь об этом ряде?

— «Семь самураев» и «Расёмон», как, впрочем, и «Страсти по Жанне д'Арк», заслуживают быть названными в числе первых. Драйер и Куросава гении. Я не могу сказать, что мне больше нравится — «Семь самураев» или «Расёмон»; пожалуй, «Расёмон», но и тот и другой фильм — создания великого режиссера. Посмотреть эти фильмы — все равно что читать Ариосто. Из фильмов Коппола я видел почти все, кроме «Крестного отца» и «Крестного отца-2», — «Тайный разговор», «Апокалипсис нашего времени». Коппола прекрасный рассказчик, последовательный, темпераментный, мощный; кроме того, он обладает смелостью менять жанры, стили, сообразовываться с различными вкусами, посвящая свой талант самой разнообразной тематике. Что касается Хичкока, то «Вертиго» я предпочитаю «Птиц», фильму яркому, волнующему, таинственному и жесткому с сюжетом, имеющим отношение к психоанализу.

— *Ты так и не сказал, заслуживают ли, по твоему мнению, фильмы «Бешеный бык», «Крестный отец», «Крестный отец-2» и «Вертиго» тех мест, которые они занимают в списке.*

— Я не сказал, что не заслуживают, но я включил бы в этот список многие другие фильмы многих других режиссеров. А потому воздержусь от суждения по этому поводу.

— *Какие фильмы каких режиссеров ты включил бы в список?*

— Фильм Джона Форда «Большая прогулка» с Гретой Гарбо, «Пайза» Росселлини, «Тайный шарм буржуазии» Бюнюэля, «Лицо» или «Земляничную поляну» Бергмана, «Барри Линдона» Кубрика, может быть, один из фильмов Лаурела и Харди. «Большая прогулка» — это кино свободное, впечатляющее, зрелищное. Когда я познакомился с Джоном Фордом, мне захотелось сказать ему о моих впечатлениях от этого фильма, который в переводе на итальянский назывался «Красная тень». «Какое прекрасное название! — воскликнул Джон со своей черной повязкой на глазу. — Но мне не доводилось снимать фильм с таким названием». Кто-то благородно исправил мою оплошность, сказав, что первоначальное название «Большой прогулки» было «Почтовая карета». «Пайза» — это удивительный фильм, как я уже говорил. «Тайный шарм буржуазии» — самый загадочный, полновесный и значительный из фильмов Бюнюэля, гениального режиссера. Я бы сказал, что Бюнюэль — самый значительный из всех остальных, потому что он осуществляет операцию, на которую способен только он: он заставляет кинематограф

говорить на языке, который ему наиболее свойствен, естествен, который имеет наибольшее значение, — на языке мечты. В своих фильмах Бюнюэль мечтает за всех нас, зрителей. Кстати говоря, как можно составлять список, о котором идет речь, не включив в него хотя бы один из фильмов Бергмана? Лично я из тех двух фильмов, которые назвал, предпочитаю «Лицо»; как бы то ни было, режиссеры, составившие этот список, должны были включить хотя бы один его фильм. А почему бы не упомянуть еще и один из первых фильмов о Джеймсе Бонде? Это фильмы, созданные по законам честного кино, с приключениями, непобедимым и неотразимым героем, с экзотикой, прекрасными женщинами, изнемогающими от любовной страсти. Но я не поэтому упомянул фильмы о Джеймсе Бонде, а потому, что считаю их самым достоверным и серьезным свидетельством о нашем времени: эта всегда столь зыбкая граница между политиком и полицейским, жестокая борьба за власть, безжалостность насекомых. Эти фильмы опередили все то, что мы потом прочли в газетах и увидели по телевизору: покушения, резня, чудовищный шантаж, всюду шпионы, вплоть до консержки вашего дома.

— *Ты не сказал, почему ты включил бы в список «Барри Линдона» или какой-либо другой фильм Кубрика.*

— «Барри Линдон» — это фильм, вызывающий сходное чувство, что посещает нас при знакомстве с великими творениями литературы и искусства. Кубрик — великолепный режиссер. Он обладает великим талантом фантазировать, пользуясь способностью переводить в многозначные образы все то, что ему поставляет его необычайное воображение. Кроме того, он обладает даром, которому я завидую, даром, каким наделены многие другие американские режиссеры, такие как Скорсезе, Коппола, Альтман.

— *Что же это за дар?*

— Способность смело касаться самых различных тем, никогда не отождествляясь с одним каким-то видением мира или одним способом самовыражения и всегда оставаясь свободными в своей стилистике.

— *Из чего, по-твоему, проистекает их отличие от итальянских режиссеров?*

— Из системы запросов. В Америке продюсер выбирает историю, пересказывает ее опытным сценаристам и предлагает постановщику, который таким образом освобождается от риска самоповтора, рассказа всегда о самом себе, о том, от чего все время приходится отрекаться, ибо это проявляется вновь и вновь.

— Твои слова можно понимать как самокритику?

— Я бесконечно много раз повторял, что мне хотелось бы иметь такого продюсера, который заставлял бы меня делать некий фильм, просто используя мой режиссерский опыт и освобождая от опасности постоянно вглядываться в самого себя, но я не знаю, сбудется ли это когда-нибудь.

— Как ты воспринял известие о смерти Альберто Моравиа? Сколько времени вы были знакомы? Как, когда и где познакомились?

— Он был уже знаменит, когда мы познакомились. Я работал над «Сладкой жизнью». Мы встретились на вилле у Карло Понти, что под Марино, на дороге в Лак. Понти устраивал вечеринку по случаю начала съемок «Чочары». При виде Моравиа я смутился. Он, который написал несколько благоприятных отзывов о моих фильмах, понял, что я не решаюсь подойти; он смотрел на меня с симпатией. Я сказал, что впечатлен. «Но чем же?» — спросил он меня с улыбкой. Для того чтобы я мог избавиться от своего смущения, он сказал, что фильм «Маменькины сынки» ему необычайно понравился. Прогуливаясь со мной по аллеям парка и время от времени опираясь на мою руку, он стал расспрашивать меня о Римини. Затем неожиданно сказал: «Я хром». Он сказал это тоном, каким возвешают о лишении наследства, а затем продолжил расспросы. Фотографы пригласили его позировать с Софи Лорен, и я отошел в сторонку. «Ну нет, иди-ка сюда, надо, чтобы ты тоже снялся», — сказал он. О нем говорили как о человеке скрытном, сварливом, раздражительном. Напротив, это был человек большого, истинного благородства, неподдельного дружелюбия и обходительности. В нем ощущалось желание сочувствовать вам, словно он извинялся за свой физический недостаток, или свой ум, за тот факт, что он — Альберто Моравиа.

— Какие его книги ты прочел к тому времени, когда вы познакомились? Какие тебе больше всего нравились?

— «Безразличных», «Агостино», «Супружескую любовь». Я еще не читал «Чочары». Я вообще никогда много не читал, это известно. Я всегда говорил себе, повторяю и сейчас: «Я прочту эту книгу, когда состарюсь, лучше всего в некоем идеальном деревенском жилище». Теперь я уже стар, а отложил так много книг, что мне потребуется пятьсот лет, чтобы все их прочесть. Не так давно я читал «Виллу пятницы», но однажды забыл книгу в такси. Я сказал это Моравиа по телефону, добавив: «Я восстановлю эту потерю». — «Ну да, конечно, восстанови, но постарайся все-таки ее прочесть», — сказал он, смеясь. Он очень любил пошутить.

— После той первой встречи у Карло Понти вы виделись регулярно?

— У нас всегда были легкие, неопределенные отношения, которые нельзя назвать ни стабильными, ни последовательными. Мы встречались время от времени в начале сезона или в темных кулуарах залов на частных просмотрах. Когда сеанс начинался, я удалялся. Но он шел за мной в своем ярком свитере. «У тебя красивый галстук», — сказал я однажды. «Да, я очень люблю галстуки», — ответил он, довольный. Несколько позже, в день его рождения, я послал ему кучу галстуков. Он мне позвонил и сказал: «Я весь в галстуках. Сегодня я менял галстук трижды». Потом мне передали, что он говорил всем своим друзьям: «Знаете, Федерико прислал мне целый галстучный магазин!» Он был счастлив, как ребенок, которому подарили множество чудесных игрушек. В нем было что-то детское, нечто от вечного подростка, даже тогда, когда ему исполнилось восемьдесят. Можно даже сказать, что в старости эта черта его характера стала более заметной и более осознанной. В нем были элегантность, благородство, стильность истинного джентльмена, художника.

— Что поразило тебя в нем, кроме этой детскости в характере?

— Его любопытство, почти болезненное, неутолимое, но незаикненное. Я ведь тоже, в силу моей профессии, любопытен, но я обладаю любопытством полицейского, кукольника или художника, которые пытаются отделить то, что их интригует, чтобы обладать им, чтобы добиться творческой выразительности. Любопытство Моравиа, напротив, было любопытством биолога, энтомолога, ученого, который стремится собрать как можно больше информации, объединить ее в некую единую систему. Он задавал вопросы, какие вам в голову никогда не придут и не пришли бы, не встретить вы такого человека, как он. Он шел по жизни, обладая целым собственным миром, таким обширным, разнообразным было собрание вещей, которыми он жил, которые он изучал и исследовал.

— Ты помнишь ваши последние встречи?

— Мы должны были поужинать в четверг, когда его уже не стало. Он хотел отплатить мне тем же после моего приглашения. Мы два или три раза поговорили по телефону на неделе. Всякий раз, когда выходил мой фильм и он писал на него отзыв, он звонил мне, чтобы узнать, что я об этом думаю. Помню, по поводу «Голоса Луны» он сказал: «Ты великий пейзажист». Я остался в некотором недоумении, но не решился спросить его, что он имел в виду. «Интервью» по-

казали практически специально для него, и я остался до конца просмотра, чтобы подойти к нему. Он приблизился, сияя улыбкой. «Как мне понравилось! Так понравилось!» — восклицал он. Потом он сказал мне, что в моих фильмах прошлое и настоящее представляют собой единое целое, так что их сложно бывает различить. «Так происходит и в моей жизни», — ответил я ему. «Именно это я и хотел сказать», — заметил он. Мы прислушивались к его суждениям: они компенсировали расхождение во взглядах и неполное приятие наших фильмов газетной критикой. Он довольно часто звонил мне, прося принять какого-нибудь журналиста. «Это хорошая девочка, к тому же миленькая», — говорил он так, словно мы оба любили пошалить.

— *Как ты считаешь, какой урок оставил нам Альберто Моравиа?*

— Больше всего мне нравился в нем художнический талант — жизнь, прожитая в описании жизни, роман за романом, рассказ за рассказом, репортаж за репортажем, сделанный свидетелем происходящего. Его репортажи из Африки незабываемы, они напоминают великие репортажи писателей девятнадцатого века. «Человек как конец всему» — великолепное эссе, как великолепны его короткие рассказы из «Виллы пятницы». В восемьдесят он не колеблясь садился в джип-развалюху в глухом лесу, чтобы смело преодолевать самые разные препятствия. Каждое утро он усаживался за пишущую машинку, не ожидая вдохновения, не изображая ни священнодействия, ни медиумического экстаза. В этом был великий пример, во всяком случае для меня; я всегда думал о нем как о чем-то будоражащем, возбуждающем, как об образце. Любопытно читать его статью о том, что с ним теперь случилось. «Смерть? Мы не можем о ней говорить. А почему?» И далее он объясняет, что смерть есть тайна.

— *Тебе его будет не хватать?*

— Моравиа с годами обрел некий таинственный ореол: это была абстракция, идея, толкование его самого. Это участь всех, кто снабдил нас своими мыслями, мечтами, творениями: они не уходят, потому что стали частью нас самих. Физически они уже не существовали, еще когда были живы, потому что превратились в символы. Более того, когда узнаём об их кончине, мы испытываем некое недоверие, как если бы нам возвестили, что Колизей исчез. В глубине души мы воспринимали его как друга — из-за его одиночества. Он был одинок, безнадежно одинок. Все мы, в том, что делает нас единственными и неповторимыми, одиноки; он был, кажется, более одинок, чем другие.

— *«Путешествие Дж. Маторны» стало рисованной кинолентой Мило Манары. Как это произошло?*

— Это очень длинная история. Много лет назад я должен был снимать фильм по новеллам Карлоса Кастанеды «Разговоры с доном Хуаном», «Отделенная реальность», «Путешествие в Икстлэн»; этот писатель всегда привлекал меня, и осенью 1984 года я отправился в Мексику, в Юкатан. Но прежде чем ступить на землю ацтеков, я решил, что мне нелишне было бы познакомиться с Кастанедой. Мы встретились в Лос-Анджелесе, где он жил. Это была очень вдохновляющая встреча, которая еще более укрепила мое желание совершить это путешествие. Ко мне присоединилось еще несколько человек: сын Альберто Гримальди — Джерардо, продюсер, как и отец, который должен был финансировать фильм, и Андреа Де Карло, молодой писатель, который написал потом об этом путешествии книгу, названную «Юкатан». Однако позднее, когда я возвратился в Рим, этот проект добавился ко многим другим, которые теснились в моем сознании и которые мне так и не довелось реализовать.

— *Почему тебе не удалось снять этот фильм? Каковы были действительные причины?*

— Не знаю, я не в состоянии дать ответ на этот вопрос. Это самый мрачный и мистический проект из тех, за какие я когда-либо брался. Дино Де Лаурентис и я представляли себе целую толпу актеров, которых следовало пробовать на роль главного героя: Лоуренс Оливье, Оскар Вернер, Грегори Пек, Поль Ньюман, Марчелло Мастоаянни, Энрико Мариа Салерно, Уго Тоньяцци. В марте 1967 года мы подписали с Тоньяцци контракт. Однако всякий раз, когда я собирался начать съемки, случалось нечто, что вынуждало меня от этого отказаться. Мы даже подготовили несколько съемочных площадок в «Чинечитта», однако все пошло прахом. Дино Де Лаурентис потребовал описи картин и мебели в нашем доме во Фреджене, Тоньяцци начал против меня процесс, а я серьезно заболел. Я пришел к выводу, что созданию фильма препятствуют некие темные силы, и оставил эту идею под давлением обстоятельств. Время от времени она вновь посещала меня, как некое видение или мираж, как навязчивая мечта, грозная и ускользающая тень. Я хотел этим фильмом освободить человека от мыслей о смерти, но получилось так, что в итоге смерть чуть не освободила меня от мыслей о жизни, а точнее, от самой жизни. Я действительно чуть не умер.

— *Что было дальше? Как появилась рисованная версия «Путешествия Дж. Маторны»?*

— Прошло немного времени, и «Коррьере делла сера» опубликовала шесть или семь моих статей о путешествии в Мексику, названных «Путешествие в Тулум», к которым сделал рисунки Мило Манара. Газета обратилась к Манаре, потому что он посвятил прекрасный альбом моим фильмам, совершив впечатляющее путешествие по всему моему творчеству. Я позвонил, чтобы поблагодарить его, когда вышел этот альбом, так состоялось наше знакомство. В «Путешествии в Тулум» я говорил от третьего лица, рассказывая оключениях постановщика в этой отдаленной стране, но на рисунках Манары изображен был именно я, и он предложил мне использовать то, что я написал, для фильма. Поскольку я испытываю к нему огромное уважение, я ответил, что было бы лучше, если бы именно он этим занялся, свободно интерпретируя рассказ, что-то сокращая и выработав собственный ритм. Мы решили сделать главным героем Марчелло Мastroяни.

— *Как ты оцениваешь этот опыт?*

— Все прошло прекрасно, так что мы даже решили сделать рисованное переложение. На заглавную роль мы сначала наметили Мastroяни, затем Рональда Кольмана, и наконец, чтобы придать фильму комедийный оттенок, мы решили, что это будет Паоло Вилладжо, так что мы изменили заголовок, который отныне звучал так: «Путешествие Дж. Мastroны по прозвищу Ферне», типичное для клоуна имя.

— *Видел ли ты сцены из первой части в Выставочном зале в Риме?*

— Конечно. Это та самая часть, которую я рассказал в «Записках режиссера», где самолет разбивается перед кафедральным собором в Кельне. Манара обладает особым стилем, он умеет быть одновременно точным и иносказательным, абстрактным и конкретным, всегда очень действенным и чрезвычайно выразительным.

— *Рядом с тем, что представляется руинами «Мastroны», обретаются еще и хиппи.*

— Когда я снимал «Рим», хиппи виделись мне чем-то вроде плесени на стенах, на городских колоннах. Выводок маленьких кошечек, маленьких мышек, десять тысяч окоченевших тел, погруженных в смутную дремоту. Мне не удалось установить с ними никаких контактов. Я никогда не думал, что эта плесень, в которой есть что-то inferнальное, проявится в новом человеке.

— *Доволен ли ты «Путешествием Дж. Мastroны по прозвищу Ферне»?*

— Ты же знаешь мою идею фикс: кино — это свет, свет, который попадает в объектив и отражается на экране через посредство проектора. Для этого фильма мы с Манарой сделали исследование по свету. Мы выбрали акватинту, потому что она дает наибольшую возможность работать на свету, на светотени. Одним словом, Манара со своей кисточкой занял место постановщика по свету. Он поставил сцены на большой пришвартованной барке на озере Гарда, на пленэре. Можно сказать, на барке Корто Мальтезе.

— *Правда ли, что во время пребывания в Тулуме ты принимал наркотики вместе с Карлосом Кастанедой?*

— Нет. Кастанеда и его ученики хотели произвести на меня впечатление с помощью своих магических ритуалов, но я не был столь наивен, как они, возможно, думали. Напротив, правда то, что в начале шестидесятых я попробовал в Риме ЛСД, но я был не один, в нашей группе были врач и психолог. Это был, скажем так, небольшой научный эксперимент. У меня никогда не было интереса к наркотикам, и они никогда не оказывали на меня гипнотического действия.

— *А тебе не кажется, что наркотики стимулируют творческое воображение?*

— Это совершенно неверно. Это легенда, что наркотики открывают у человека некое шестое чувство. Колоссальное заблуждение. Художник не нуждается в наркотиках; в наше время он нуждается скорее в успокоительных средствах. Речь идет о том, что в самом художнике должно быть нечто фантастическое, помогающее улавливать тайные стороны жизни, наркотики же производят совершенно обратный эффект. Они не открывают новых измерений действительности, они совершенно притупляют наши способности. Все те, кто стали пропагандистами чудесных возможностей наркотиков — Тимоти Лири, Аллен Гинсберг, Анри Мишо, Карлос Кастанеда, — оказались лжецами и совратителями. Они обманывали и совращали молодежь, которая пристращалась к наркотикам по незнанию. По незнанию жизни, ее реальной ценности и глубины, самого этого таинственного дара, который называется жизнью. Необходимо бороться с наркотиками, с «культурой наркотиков» при помощи «культуры жизни», культуры в самом естественном, побуждающем, создающем смысле этого слова: поэзии, литературы, искусства — лучших средств, могущих избавить молодежь от этого бедствия. Пророки «потерянного поколения» утверждали, что наркотики якобы помогают найти выход в иные миры, в то время как они не дают ничего иного, кроме беспамятства, разложения, и приводят только к гибели.

— Жан Старобински рассказывает, что Анри Мишо, который некоторые свои книги написал под воздействием мескалина*, в жизни любил шоколад.

— Наркотики порождают хаос, магму, неразличимость, примерно так, как телевидение, которое обрушивает на нас цунами хаотических и вызывающих головокружение образов, лишенных смысла. В плане психологическом наркозависимость не слишком отличается от телезависимости, хотя первая, несомненно, гораздо более опасна, чем вторая. Телевидение тождественно галактике ложных образов, которые входят в нас вместе с насилием, не давая возможности на это реагировать, если не считать того, что мы можем нажать на кнопку и выключить телевизор. Наркотик располагает к некоему пацифизму, болезненному всемирному братству, но это братство представляет собой не что иное, как великое объятие смерти.

— Как ты полагаешь, чем объясняется тот факт, что наркотики получают все большее распространение среди молодежи?

— Принципы, ценности, нравственные установки прежних времен отринуты, а новые не выработаны. Мы живем в переходном обществе, перманентно переходном. В таком обществе все мы в большей или меньшей мере уязвимы, подвержены неврозам и психозам, экзистенциальным кризисам, и молодежь — прежде всего. Она потеряна, у нее нет перспектив, а потому становится легкой добычей наркотиков. Во врачебном сообществе те, кто посвятил себя борьбе за дезинтоксикацию молодежи, — заслуженные люди, однако они действуют так, словно сидят взаперти в монастыре, то есть борются только за ту молодежь, которая уже отравлена наркотиками. А что делается снаружи? Снаружи отравла распространяется безо всяких препятствий. Необходимо преодолеть эту форму пассивного сопротивления, которая встречается повсюду, словно речь идет о столкновении с неизбежным злом. Надо пригласить молодежных идолов — певцов, актеров, людей с телевидения — принять участие в этой борьбе, убедить молодежь, что наркотики — почти всегда дорога в один конец.

— Что ты делаешь теперь?

— Думаю о фильме о Венеции. Это давняя мысль. Я не собираюсь рассказывать историю в традиционном смысле или делать фильм, чтобы попытаться в нем передать шарм, притягательность, неповторимость города, тем более делать

* Галлюциногенное средство.

нечто документальное, но хочу создать дортрет, состоящий из многих элементов: впечатлений, предположений, образов, теней, света, мгновений дня и ночи, людей вчерашних и сегодняшних, исторических, мифических, реальных, цепочку из подвижных видений, постоянно меняющихся, колеблющихся, в попытке запечатлеть неуловимое, выразить невыразимое.

— *Ты уже написал сценарий?*

— Я делаю записи уже много лет. Главная идея, ключ, отправная точка — предчувствие обреченного на провал предприятия: невозможно рассказать с помощью съемки и средств, предназначенных для зрелища, — декораций, картинок, театральных элементов о городе, который сам по себе в высшей степени театрален, который является превосходным воплощением театрального замысла. Это все равно что желать наделить телом призрак из сновидений или сотворить неосуществимое чудо.

— *Ты уже ознакомился с натурой?*

— Да, я время от времени там бываю, и всякий раз у меня возникает одно и то же ощущение: головокружительной ирреальности.

— *От головокружительной ирреальности Неаполя к головокружительной ирреальности Венеции?*

— Эти два города диаметрально противоположны, но оба одинаково притягательны. Если Неаполь — это загадочное смешение мудрости и безумия, то Венеция — это игра зеркал, которые отражают нечто, уже являющееся отражением. Это беззвучный всполох фейерверка. Видение, где текучая вода, на которой это видение покоится, создает впечатление, будто границы времени и пространства размыты и всё сосуществует в настоящем в ненарушимой тайне.

— *Есть ли у фильма название?*

— Возможно, он будет называться просто «Венеция». Я намерен художественно интерпретировать образ города, который уже создан в соответствии с художественным восприятием, и материализовать город, который еще не существует и который представляется более невыразимым, словно увиденным во сне, нереальным, фантазмагорическим, чем тот, который хотел бы показать кинорежиссер.

— *Станешь ли ты снимать фильм для телевидения под названием «Дневник режиссера»?*

— Мне бы хотелось иметь возможность реализовать записи, которые так и называются «Дневник режиссера» и начаты много лет назад в связи с работой над документальным телефильмом о «Путешествии Дж. Марторны» и продолже-

ны в виде журналистского расследования о всевозможных других фильмах, в частности «Клоунах», «Репетиции оркестра» и «Интервью». Мне бы хотелось одержать верх над парализующими чарами уходящего времени. Несмотря ни на что, я продолжаю надеяться, что кино выживет и что его можно будет смотреть не только на маленьких экранах, но и в огромнейших залах, способных вместить миллионы зрителей.

— *О чем будет этот фильм?*

— Мне бы хотелось составить подобие киногазеты, где нашли бы свое место легенды, мифы, ритуалы, воспоминания, кинофольклор, но так, чтобы это получилось весело и забавно. Речь идет о таком изложении, которое вызвало бы любопытство молодежи к этой профессии, но и утолило бы ностальгию менее молодых, кто по-прежнему воспринимает кино как некий миф и фантасмагорию. Это должна быть серия историй о кино в виде анекдотов, изложенных иронично и даже сатирически свидетелем потайной жизни, который набрасывает портреты, опрашивает персонажей, рассказывает о снах, путешествиях, приключениях, местах, событиях, привычках, грехах и добродетелях.

— *Не рискуешь ли ты повторить «Интервью»?*

— Нет, это будет совсем другое кино. Я должен стать своего рода проводником, который проходит по всем изгибам лабиринта, демонстрируя публике перспективы, закоулки, узников и мифических обитателей, но минуя все клише, условности, общие места, которыми полон миф о кино. Я хотел бы посвятить первую часть актерам, по отношению к которым всегда испытываю искреннее восхищение, вторую — продюсерам, этим обаятельным персонажам, которые призваны разрешать все проблемы, а на деле их только усложняют.

— *В какой стадии находится проект?*

— Я заключил соглашение с Ибрагимом Муссой, Овидио Ассонитисом, «Сони», «Колумбийей», «Тобис» в Германии, с «Антенн-2» во Франции, однако трудности усугубились и наше соглашение оказалось похороненным. И тут появился продюсер Лео Пескароло, с которым проект вновь ожил; Антонелло Геленг, сын Ринальдо, в настоящее время готовит декорации, а Милленотти — костюмы, но у меня возникли проблемы со здоровьем, и мне необходимо будет подвергнуться хирургической операции. Если все пройдет хорошо, поговорим об этом летом.

1990—1992

1993 ГОД: ПОСЛЕДНИЙ «ОСКАР»

Костантини: Ты доволен? Тебе никогда еще так не аплодировали, это был триумф.

Феллини: Мне было трудно, учитывая состояние моего здоровья, лететь в Лос-Анджелес: голова у меня кружится, меня качает, мозговой артроз не дает мне передышки. К реальной болезни добавляется еще и мнительность: чем больше я думаю о том, чтобы не упасть, тем сильнее у меня ощущение, будто я падаю, во всяком случае, мне так кажется. Репетиция церемонии была очень утомительная: Софи, Марчелло и я, все мы были похожи на дебютантов. А прежде я поехал в резиденцию директоров американской гильдии на бульвар Сансет, где было объявлено об учреждении премии Джона Хьюстона; но я даже не смог войти в зал: меня ноги не держали.

— Однако во время церемонии ты выглядел в полном порядке.

— Я сделал невероятное усилие, чтобы выглядеть нормально и иметь возможность сказать несколько слов. Но что я мог сказать за эти чуть ли не тридцать секунд? Даже если бы я и был на это способен, мне не довелось бы сказать каких-то незабываемых слов, которые смогли бы передать мою благодарность за присуждение этого пятого «Оскара», на этот раз за все мое творчество. Вручение «Оскара» превосходно организовано: церемония соответствует времени, ритму, всем прочим атрибутам спектакля; это спектакль в спектакле, посвященный тем, кто устраивает спектакли. Если бы церемония не была так строго подчинена заданному ритму, возможно, я смог бы сказать умную, вдохновенную, приятную, свободную и эмоциональную, одним словом, «феллиниевскую» речь. Я смог бы одолеть боязнь не соответствовать представлению, которое американцы составили обо мне и как о кинорежиссере, и как о человеке. Но церемония этого не позволяет: все рассчитано по секундам, как в эпизодах фильма.

— Эта боязнь ни в чем не проявилась: напротив, ты казался чрезвычайно уверенным в себе.

— Если бы мне пришлось подсказывать актеру или актрисе, к примеру Марчелло Мастоаянни или Софи Лорен, как себя вести, какую принять позу, какие слова говорить, я, возможно, почувствовал бы себя в своей тарелке. Но в данном случае я был актером, то есть я был одновременно и актером и режиссером. Не так-то просто управлять собой, это требует раздвоения личности.

— Но тебе уже приходилось это делать в «Интервью», и ты сыграл в «Чуде» Росселлини и «Алексе в Стране чудес» Мазурски.

— Перед камерой, в окружении немногочисленной киногоруппы, но не перед публикой в Павильоне Дороти Чандлер и не перед кинооператорами со всего мира.

— Но ты прекрасно с этим справился.

— Если я не смогу найти работу как режиссер, я всегда могу стать актером.

— Слезы Джульетты не были для тебя неожиданностью?

— Да, этого можно было ожидать. Она очень эмоциональна. Я ей сказал: «Перестань плакать», — интуитивно, она была слишком далеко от сцены, я не мог видеть ее слез. Я знаю ее лучше, чем самого себя. Мы вместе уже почти полвека. Публика, которая собралась в Павильоне Дороти Чандлер, была растрогана. Джульетта гораздо более популярна и любима, чем я.

— В самом деле, когда вы появились в Павильоне, ее гораздо плотнее, чем тебя и Мастоаянни, окружили газетные репортеры и теле- и кинооператоры.

— Да, я это заметил. Это было безумное зрелище. Я, который снял «Сладкую жизнь», никогда не видел ничего подобного: более двух тысяч фото-, теле- и кинорепортеров набрасывались на знаменитостей, которые шествовали по проходу, в то время как небо было освещено вращающимися прожекторами и огнями вертолетов, которые вели наблюдение за тем, что происходит внизу. Джульетта была также в большом восторге от самого театра. Радушие, с которым ее встречали, напомнило мне, как публика приветствовала Джульетту, когда мы привезли в Лос-Анджелес «Дорогу». Повсюду аплодисменты сопровождали Джульетту-Джельсомину, которую многие принимали за мальчишку, за клоуна. Мало того что Джульетта — великая комедийная актриса, она еще и звезда; во всяком случае, она чувствует себя на публике гораздо естественнее, чем я. Мне не удастся избежать чувства неловкости, когда приходится участвовать в

светских мероприятиях, гала-премьерях, в официальных церемониях вручения призов, в то время как Джульетта всегда ведет себя непринужденно. Она посещает «Опера», часто бывает на телевидении, в том числе как посол доброй воли ЮНИСЕФ, организации, занимающейся проблемами детей всего мира.

— *Известность, успех тебе ведь тоже нравятся.*

— Я никогда не делал вид, что это не так. Успех — это существенная поддержка для режиссеров и актеров, которые работают для публики. Известность мне нравится, но я ее не ищу. Я предпочел бы, чтобы мои фильмы были известны, а не я. Прежде режиссеров-постановщиков затмевали звезды, сегодня это не так. Сегодня истинными звездами стали создатели фильмов. Что касается Джульетты, то она известна ничуть не меньше, чем фильмы с ее участием, такие как «Дорога», «Ночи Кабирии», «Джульетта и духи», «Джинджер и Фред».

— *Что отличает Джульетту от других актрис?*

— Джульетта обладает легкостью видения, как мечты, как мысли. Это актриса движения, мимики, клоунского ритма. В ней, как в любом клоуне, сочетаются способность к удивлению, страхи, внезапные переходы к радости и не менее внезапные переходы к грусти. Это комедийная актриса — клоун в истинном смысле слова. С самого начала, когда мы стали работать вместе, она целиком отвечала моим идеям, моим намерениям, моим вкусам, всему тому, что я в нее вкладывал как в актрису. Все эти качества позволили ей идеально воплотить, в частности, образ Джельсомины в фильме «Дорога».

— *Однако Джульетта говорит, что, когда ты работал над «Дорогой», она мечтала, что ты придашь ей черты Греты Гарбо или Кэтрин Хепбёрн.*

— Джульетта — женщина одновременно простая и чрезвычайно противоречивая. Она типичный представитель своего знака. Все Рыбы обладают этой раздвоенностью, этой врожденной амбивалентностью. Не успеешь оглянуться, как они меняют облик, меняются сами. Они как зеркала, которые обращены на самих себя. Характер Джульетты полон противоречий, двусмысленностей, контрастов. Образы Джельсомины и Кабирии вообще не появились бы, если бы не она, мне даже, возможно, никогда бы не пришло в голову их создать, если бы перед моими глазами не было Джульетты, — но при этом они были воплощены против ее желания. С одной стороны, она была счастлива, что я выбрал ее на главную роль в этих фильмах, с другой — она проявила

строптивость, неуступчивость, она капризничала, словно почувствовав, что породила на свет нечто мрачное и загадочное, нечто такое, что ей присуще и чего она не хотела в себе обнаружить. Рядом с той Джульеттой, которая говорила «да», всегда была еще одна, говорившая «нет». В сущности, как актриса она хотела бы быть полной противоположностью персонажам, которых воплотила в моих фильмах.

— *Она была неуступчива и во время работы над фильмом «Джульетта и духи»?*

— Меньше, чем во время работы над «Дорогой» и «Ночами Кабирии», поскольку она догадалась, что я хочу создать совсем другой образ, отличный от этих двух. Фильм «Джульетта и духи» был создан исходя из ее собственного образа, и создан для нее. Мне хотелось использовать кино как инструмент, с помощью которого можно ухватить некоторые мгновения реальности, и именно для этой цели Джульетта казалась мне самым подходящим проводником. Джульетта — создание сюрреалистическое. Мистический, магический, чарующий ореол, который находят в некоторых из моих фильмов, исходит от нее. Образ, который она создала в фильме «Джульетта и духи», такой двойственный и переменчивый, лучше всего подходит к ней самой, он более всего соответствует ее натуре, в нем она полнее всего воплощена.

— *Ты сам признавал, что иногда на съемочной площадке обращался с ней не очень хорошо, во всяком случае, был к ней более требователен, чем к другим актерам и актрисам.*

— Я был к ней более требователен, это правда, потому что, учитывая существующую между нами связь, ожидал, что она сразу сделает все очень хорошо и мне не придется ей ничего объяснять. Я так давно знаю Джульетту, а совместная жизнь — повод для постоянных наблюдений. Она никогда не забывала и не забывает, что она моя жена. На съемочной площадке она ведет себя и как супруга тоже. Она может настойчиво спрашивать меня, не замерз ли я, не промокли ли у меня ботинки, не хочу ли я кофе. И все же я признаю, что временами был к ней несправедлив и слишком требователен.

— *Чувствуешь ли ты по отношению к ней какую-либо вину?*

— Возможно. А кто не чувствует своей вины? Чувство вины — это вторая натура всех католиков. Но мое отношение к Джульетте, по сути, никогда не менялось. Это таинственное существо, способное вызвать у меня душераздирающую ностальгию по целомудрию, по совершенству. Несколько раз я чуть было не сказал ей: ну и что, ты родилась, ты вы-

росла с этой мыслью, и ты все еще не совершенна? Не хотел бы ни преувеличивать, ни показаться смешным, но Джульетта для меня — своего рода Беатриче, нежная, светлая, несказанная.

— *Но зато твои отношения с Марчелло Мastroяни, который вручил тебе «Оскара» за совокупность твоих работ, были безупречны?*

— В 1987 году, на Венецианском фестивале, я вручил ему «Золотого льва» за его работы в кино: теперь мы квиты. В наших отношениях никогда не было заметных осложнений. После совместной работы над фильмом «Сладкая жизнь» нас связывали дружба, доверие, любовь. Он всегда был верным и преданным другом. Наша дружба пережила несколько неприятных моментов, которые, независимо от его или моего желания, могли ее разрушить. В 1966 году он не колеблясь порвал отношения с театром «Систина де Роме», где играл в спектаклях «Чао», «Руди», заплатив неустойку в сто миллионов лир, чтобы вместе со мной броситься в авантюру, связанную с «Путешествием Дж. Мastroны», которая ни к чему не привела и которую я уже никогда не повторю. Я вспоминаю, как он твердил мне: «Ничего, Федерико, я подожду». И ждал с бесконечным терпением.

— *Но ведь ты пробовал других актеров на главную роль в «Путешествии»?*

— Да, потому что он всегда занят, но для меня идеальным актером для этой роли был он, которого, начиная с фильма «Восемь с половиной», стали называть моим *альтер эго*. Марчелло всегда был готов ехать на край света. Это турист высшего разряда, как сам он о себе говорит. Он предпочитал соглашаться на роли в фильмах, которые снимали не в Риме. Он соглашался работать в Риме только со мной, за немногими исключениями. Ему необходимо было бежать, удалиться в дальние страны, стать недоступным. Время от времени он мне оттуда звонил.

— *Почему же ему нужно было бежать?*

— Марчелло беглец по натуре, он бежит от ситуаций, которые сам же и создает. Эта черта — одна из составляющих психологии актера, который имеет обыкновение давать жизнь на экране или на сцене другим персонажам, переодеваться, скрываться. Помимо того что он является человеком чрезвычайно интеллигентным, деликатным, внимательным, Марчелло обладает даром мгновенно чувствовать ситуацию и всегда соответствует тому, чего от него хотят. Это превосходный, образцовый актер, который всякий раз целиком отдает себя в распоряжение режиссера.

— Видитесь ли вы, и если видите, то как часто?

— Мы всегда встречались и продолжаем встречаться исключительно на съемочной площадке, а также во время поездок на презентации наших фильмов за границей. Он всегда был рядом в знаменательные дни. Не только в Каннах, когда мы получали награду за «Сладкую жизнь», но также в Москве и Нью-Йорке на презентации «Восьми с половиной». Фильм был в числе конкурсных на фестивале в Москве. На официальном просмотре присутствовал Никита Хрущев, который только что открыл эпоху «оттепели». Я помню, как во время просмотра он задремал или сделал вид, что уснул, возможно, чтобы не компрометировать себя*. Центральный комитет КПСС отсоветовал президенту международного жюри Григорию Чухраю присуждать приз фильму «Восемь с половиной», который на самом деле не был фильмом для масс. Но Чухрай, при поддержке членов жюри — иностранцев, присудил фильму приз, после чего был вынужден бежать из Москвы, чтобы не подвергнуться репрессиям со стороны КПСС. Правда, Хрущев испытывал к нему симпатию, Чухрай был как бы официальным представителем «оттепели».

— *Мастроянни говорит об этих путешествиях как о больших авантюрах.*

— Они такими и были. Марчелло, как ребенок, испытывал энтузиазм от всего, что видел, и его повсюду принимали с большим радушием. В Нью-Йорке, когда в Линкольновском центре шла ретроспектива моих фильмов, все великие американские режиссеры приехали, чтобы праздновать вместе с нами, и Марчелло они говорили больше комплиментов, чем мне.

— *Ты собираешься еще его снимать?*

— Мне бы хотелось, конечно, может быть, чтобы сбросить тяжесть прожитых лет, чтобы мы почувствовали себя моложе. Иногда меня соблазняет идея снять еще один фильм во Фреджене, хотя я и не бывал там уже несколько лет. Большой красивый приключенческий фильм, в тех же декорациях тридцатых годов: с барками корсаров, которые бороздят по ночам море, с бандитами, скрывающимися в роскошных запущенных виллах, с прекрасными пышнотелыми женщинами, которые бродят по пляжу, как призраки, и с Мастро-

* Прекрасный образец творческой манеры Феллини излагать события своей жизни. Хрущева, конечно, не было на просмотре. Он смотрел «Восемь с половиной» дома, после того как фильму присудили первый приз.

янии в роли супердетектива, затмевающего Филипа Марлоу. Но, может быть, это лишь старческая фантазия.

— «Оскар», присужденный за совокупность твоих работ, дает тебе возможность начать новый фильм, о Венеции или по «Дневнику режиссера», куда ты не стал снимать во Фреджене?

— Этот «Оскар» мне особенно дорог; будучи присужденным за все фильмы сразу, он освобождает режиссера, которому его вручают, от необходимости выбирать из своих фильмов лучшие, что всегда трудно сделать. Без всякого сомнения, это стимул для создания следующих фильмов, не только оттого, что награда звучит как оповещение о новом возрождении кинематографа, но еще и оттого, что представляется неким итогом, приглашением подвести черту и уступить место.

— Но художников, о чем ты не раз говорил, отличает долгожительство: Тициан пересмотрел свою творческую манеру в девяносто лет, Де Кирико писал до девяноста, Пикассо — до девяноста двух, Шагал — до девяноста восьми.

— Это сравнение мне льстит, но я сомневаюсь, что проживу столько, сколько они. За меня говорит лишь то, что мне никак не удастся подвести какой бы то ни было итог, даже итог дня. Я восхищаюсь и завидую тем, кто не только способен подводить итоги, но и составлять программу на будущее, в том числе на грядущее третье тысячелетие, в то время как я не в состоянии сказать, что буду делать завтра.

— Однако в своих фильмах ты предвосхитил некие события, которые произошли в будущем.

— Ничего я не предвосхищал. То, что случилось, должно было случиться, это в обычном порядке вещей. Все мы подвластны некоему фатальному предопределению.

СМЕРТЬ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Двадцать девятого июня 1993 года агентство «Анса» передало следующее сообщение: «Федерико Феллини вместе с художниками Антонелло Геленгом и Маурицио Милленотти тайно готовится в студии “Чинечитта” к съемкам фильма “Дневник актера”, которые начнутся в конце августа. Работа над фильмом будет завершена к апрелю 1994 года. Режиссер в настоящее время работает над сценарием, основанным на воспоминаниях, анекдотах, рабочих эпизодах, имевших место на протяжении долгих лет его профессиональной деятельности, а также на истории его отношений с актерами. В фильме, который создатель называет “объяснением кукольника в любви к своим сказочным персонажам”, кроме Паоло Вилладжо примут участие другие известные актеры, снимающиеся у Феллини, в том числе Марчелло Мastroяни и Джульетта Мазина».

На самом деле 29 июня 1993 года Федерико Феллини не работал тайно в «Чинечитта». Он находился в Цюрихе, где 16 июня в университетском госпитале перенес хирургическую операцию, которая длилась дольше, чем предполагалось. Он вышел из госпиталя 28 июня и находился на реабилитации в отеле «Додлер», расположенном на окраине города.

Феллини давно страдал от нарушения мозгового кровообращения, однако оно не создавало ему серьезных проблем и не мешало работать. Проблемы начались в сентябре 1992 года, когда у него обнаружили аневризму брюшной аорты. С того времени Феллини пребывал в великом беспокойстве, что скрывал за юмором, иронией и самоиронией, которые так были ему свойственны. Он стал консультироваться у докторов, желая знать, насколько это серьезно и следует ли делать операцию. Сам он рассказывал, что половина докторов советовала ему прооперироваться, остальные говорили, что он может жить спокойно и дальше. Среди этих осталь-

ных был и профессор Паоло Пола, возглавлявший отделение ангиологии Университета Колумбус в Риме. Феллини принял сторону тех, кто советовал операцию не делать, но его преследовала мысль о риске, которому он при этом подвергался.

Пятнадцатого марта 1993 года я сопровождал Феллини в римский медицинский центр, специализирующийся на лечении проблем суставов, расположенный на пьяцца делла Либерта, 20, в сотне метров от виа Маргутта. Мы встретились на пьяцца дель Пополо в кафе «Канова» и пошли туда пешком, хотя Феллини обычно предпочитал такси. На прием к профессору Сильвано Сильвии Феллини пришел вместе со мной. «Чем вы болели и что вас беспокоит сегодня?» — спросил его профессор. «У меня аневризма брюшной аорты», — ответил ему Феллини, не выказывая ни малейшего беспокойства, так, словно сообщал профессору, что у него насморк. Сильвии отправил его к французскому хиропрактору доктору Эрве Гране. Феллини показал ему результат анализа, сделанного 23 сентября 1992 года в Колумбусе и подписанного профессором Е. Боком. В заключении говорилось: «Наблюдается серьезная декальцификация. Признаки заболевания суставов наряду с очевидным побочным остеофитозом с сокращением межпозвонкового пространства С6—С7, затронувшим также шейные позвонки». Феллини на протяжении четырех дней, с 15 по 18 марта, проходил курс хиропрактики. Доктор Гране позже сказал: «У него был сильный позвоночный артроз, из-за которого ему приходилось двигаться немного наклонившись вперед, из-за него же случались мигрени и головокружения, но это было вполне нормально для человека его возраста. Я лечил его с помощью массажа и вытягивания в течение четырех дней. Он очень доверял такому лечению, однако потом я больше его не видел».

Двадцать шестого марта 1993 года Феллини вместе с Джульеттой Мазиной и Марчелло Мастороянни уехал в Лос-Анджелес получать «Оскар», которым он был удостоен за вклад в мировой кинематограф. Во время перелета, так же как и во время пребывания в Америке, он жаловался на боли в шейном отделе позвоночника и на головокружение. Вызвали врача, который осмотрел его в номере отеля «Бeverли Хилтон». Говоря об аневризме, доктор заметил: «У нас в Америке такие случаи принято оперировать». По возвращении в Рим Феллини начал всерьез подумывать об операции, тем более что он собирался начать работу над «Дневником актера», фильмом или телефильмом, съемки которого уже несколько раз откладывались. Продюсер Лео Пескароло уже заключил меж-

дународное соглашение и авансом продал телефильм в Германию и Великобританию. Да и сам Феллини с удовольствием думал о работе над продолжением «Дневника режиссера».

Однако на протяжении апреля—мая он все еще находился в стадии принятия решения. В сопровождении одного из своих лечащих врачей, профессора Туркетти, он отправился в Цюрих на прием к профессору Марко Турине, возглавлявшему отделение сосудистой кардиохирургии университетского госпиталя. После проведения ряда обследований профессор Турина объявил, что хирургическое вмешательство стало необходимым, хотя ситуация еще и не зашла слишком далеко.

Двенадцатого июня Феллини отправился в Цюрих на операцию, которую должен был делать профессор Турина. Джульетта Мазина и Симона Таванти, дочь ее сестры Евгении, его сопровождали. Они остановились в отеле «Европа», который расположен неподалеку от университетского госпиталя.

Иезуит Анджело Арпа, друг Феллини, осмелившийся защищать «Сладкую жизнь» от нападков Ватикана, рассказывал: «11 июня Федерико захотел меня видеть. Мы встретились в “Канове”. Он был совершенно спокоен. Он сказал мне: “Это совсем не сложная операция”». Однако на самом деле операция была чрезвычайно сложная.

Вот что рассказала Симона Таванти: «Туркетти с нами не приехал, так как он вполне доверял хирургам, которые должны были оперировать Федерико, Турине и его ассистенту профессору Микеле Дженони. Федерико поступил в госпиталь 14-го, а был прооперирован 16 июня. Его отвезли в операционную в половине восьмого; в палату его привезли в полдень. Он уже оправился от наркоза. Казалось, все прошло благополучно. Но вскоре у Федерико отрылось кровотечение, и его увезли в реанимацию. В половине второго ему сделали еще одну анестезию и еще одну операцию. В семь часов вечера профессор Дженони сообщил нам, что у Федерико была эмболия*. Его вновь привезли в палату утром 17-го. Он проспал два дня подряд и проснулся только 19 июня, в субботу. На прикроватной тумбочке лежала записка, которую он написал вечером 15-го. Она была адресована Джульетте. Там говорилось, что он ее любит, что для него большая радость то, что она рядом с ним в такие минуты, и что он будет счастлив вновь увидеть ее лицо, когда очнется после наркоза. Однако пробуждение у него было тяжелое, а во сне он звал свою мать».

* Закупорка сосудов.

В конце июня Феллини вернулся в Италию и остановился в Римини, в «Гранд-отеле», на период реабилитации. Однако 3 августа с ним случился удар, неясные последствия которого надолго погрузили в печаль Джульетту, ее сестру Мадалену, его друзей и почитателей. Все же он выкарабкался, и 20 августа его перевезли в Феррару, чтобы провести курс лечения в знаменитой больнице Сан-Джорджо. 18 сентября он ненадолго приехал в Рим, чтобы встретиться с Джульеттой, которая была госпитализирована в клинику Колумбус по поводу непонятного недомогания. 9 октября его перевезли в Рим и положили в Первую неврологическую клинику Умберто I, которую возглавлял профессор Чезаре Фиески. Феллини попросил Ринальдо Геленга ночевать там вместе с ним, поскольку боялся оставаться ночью совсем один. Геленг с готовностью согласился и начиная с 10 октября находился при Феллини в его палате на втором этаже клиники.

Днем 17 октября, когда Феллини ел, он внезапно стал задыхаться. В тот момент рядом с ним были Энцо Де Кастро, его секретарь-администратор, и Роберто Маннони, его исполнительный директор. Вот свидетельство Энцо Де Кастро: «Примерно в 17 часов 45 минут медсестра принесла Феллини поднос с ужином и вышла. Там были легкий суп, кусочки сыра, порция моццареллы* и отварные фрукты, завернутые в фольгу. Я снял фольгу и помог Феллини приподняться на постели, положив ему за спину подушки. Феллини начал есть суп, затем перешел к сыру. Он шутил, отпускал острые словечки, а я резал ему хлеб на мелкие кусочки. Он вилкой разделил пополам моццареллу и один кусочек съел; затем взял оставшуюся моццареллу и положил в рот, но внезапно запнулся, побелел, посинел, потом лицо приняло землистый оттенок. Он почувствовал удушье и не мог больше дышать. Он задыхался. Я еще выше приподнял его на подушках и, придерживая левой рукой голову, правой стал стучать ему по спине со словами: “Федерико, сплюнь, сплюнь!” Но ему никак не удавалось выплюнуть моццареллу. Нужен был специальный зонд, но где его взять? Федерико становился все бледнее, его голова была холодной. Сердце мое окаменело при виде того, как он задыхается, а я не в силах ему помочь».

Роберто Маннони рассказывал: «Я ухватил его за руку, чтобы нащупать пульс, но он не подавал признаков жизни. Я стал кричать: “На помощь! На помощь!” Прибежали две молоденькие медсестры и дежурная женщина-врач. “Кол-

* Творог из молока буйволицы.

лапс сердца, коллапс сердца”, — сказала врач и начала делать массаж сердца, попросив нас выйти из палаты. Мы с Де Кастро ждали в коридоре, сердце у нас шемило».

«Я позвонил профессору Туркетти, — говорит дальше Де Кастро, — который, мало того что был лечащим врачом Феллини, имел отношение к Центру по изучению повышенного кровяного давления при клинике Умберто I. Я сказал ему: “Феллини задыхается, приезжайте немедленно”. Мы не знали, что происходит в палате, где находился Феллини, дали какой-то эффект массаж сердца, который делала дежурный врач, выкарабкался ли Федерико. Мы чувствовали чудовищную тоску. Примерно минут через пятнадцать появился еще один врач, реаниматор; при нем был набор необходимых инструментов. Тут же следом за ним появился профессор Туркетти. Однако надежда, что Феллини сможет оправиться после случившегося, уже еле теплилась. Для человека, который не может вздохнуть, пятнадцать минут — это целая вечность. Я бы даже сказал, одна минута, одна секунда — это как час. Если бы рядом не оказались мы с Маннони, что случилось бы с Феллини, который не мог ни говорить, ни кричать, ни позвать на помощь? Вне всякого сомнения, он бы умер, и никто бы этого не заметил».

Маннони: «Реаниматор появился примерно через пятнадцать минут. На нем был зеленый халат. Через несколько минут появился и профессор Туркетти, который оставался в палате Феллини примерно полчаса. Феллини увезли примерно в 18.30. В носу у него были вставлены трубки. Его увезли в Институт анестезиологии и реанимации, который расположен в нескольких сотнях метров от здания, где была его палата».

Феллини впал в кому.

В точности неизвестно, когда Феллини впал в кому, но почти наверняка это произошло в промежутке между моментом, когда он попытался проглотить второй кусочек моццареллы, и появлением реаниматора. Эти 15 минут оказались роковыми. В ночь с 17 на 18 октября по итальянскому телевидению было объявлено, что Феллини тяжело болен. 18-го в десять часов врачи констатировали, что состояние Феллини очень тяжелое. В то же утро профессор Джорджо Течче, ректор Римского университета «Ла Сапиенца», к которому относится клиника, письменно потребовал от профессора Фиески объяснений по поводу происшедшего 17 октября.

Во второй половине дня 18-го профессор Туркетти объявил: «17-го мне в 17.40 позвонили, я приехал в клинику в

18.05. У Феллини уже не прощупывался пульс. Я подумал, что если бы не находившиеся рядом с ним врачи, к моменту моего прибытия он был бы уже мертв. Немного погодя он начал самопроизвольно дышать, у него возобновились функции сердечной и почечной систем. К сожалению, сознание так и не вернулось. Что произошло, что стало причиной сердечного коллапса и расстройства кровообращения, нам станет известно лишь при вскрытии. Нет смысла считать причиной реабилитационный стресс. Для пациентов такого типа смертельной является обездвиженность. Не следует исключать, что инцидент был вызван кусочком мозжареллы, который, правда, сразу же был извлечен врачами изо рта пациента. Он мог застрять поперек горла, препятствуя доступу воздуха и вызвав рефлексивную реакцию, которая, должно быть, и остановила дыхание. Это предположение. Ибо могло быть и так, что кусок застрял в горле из-за потери сознания. Кто знает».

Со своей стороны профессор Фиески заявил: «В том, что касается помощи, оказанной Феллини, обычный медицинский персонал был усилен двумя невропатологами. Остановка сердца и дыхания зафиксирована в 17.35. С аппаратами интенсивной терапии, которыми располагает клиника, принудительное дыхание было возобновлено с помощью массажа сердца. Десять минут спустя, в 17.45, прибыла реанимационная бригада. Они работали час, и в 18.45 Феллини был переведен в Институт анестезиологии и реанимации, который находится в нескольких сотнях метров отсюда».

В тот же день, 18-го, профессор Туркетти также заявил: «Обнадеживает, что ничего не было упущено в эти часы, что Феллини находится в том же состоянии. Энцефалограмма еще что-то показывает, и я не хотел бы произносить обескураживающее “процесс уже необратим”. К несчастью, приходится констатировать, что он близок к точке невозврата».

Почему в целях реабилитации Феллини был помещен именно в Первую неврологическую клинику, которая принимает больных с заболеваниями нервной системы, мозга, почти всех срочно и безотлагательно оперируя? Почему его не положили в частную клинику, где медицинский и прочий персонал был бы в состоянии помогать ему настолько, насколько он в том нуждался, и где все 24 часа в сутки в его распоряжении был бы врач-реаниматор, как это должно быть во всяком уважающем себя медицинском учреждении? Почему его не отвезли в специализированный реабилитационный центр, такой, как римский госпиталь Сан-Джованни Баттиста? Почему его не положили в «Колумбус», римскую

клинику, где работает радиологом Роберто Таванти, племянник Джульетты Мазины? Почему, в конце концов, его не отвезли в его римскую квартиру на виа Маргутта, к Джульетте, как сам он об этом просил?

Ответ на эти вопросы дал сам Феллини. Он заявил, покидая Феррару и возвращаясь в Рим: «Я чувствую себя заложником, которого таскают из одного места в другое, из одного города в другой, независимо от его желания». Незадолго до этого он доверительно сказал Джанфранко Ангелуччи, одному из самых близких своих сотрудников в последние годы: «Я больше не могу. Я хочу вернуться к себе. Джульетта сумеет все устроить так, как мне нужно. Во всяком случае, здесь я не поправлюсь, а если я сам не приму решение, кто знает, сколько времени они будут держать меня так».

Но решение принял не он, и его поместили в палату, расположенную на втором этаже Первой неврологической клиники. 18 октября, около 9.30, я вместе с Геленгом и Де Кастро поднялся туда, чтобы собрать вещи Феллини. В палате царил беспорядок, хаос, как в логове бродяги. Вот как описывает его Джанфранко Ангелуччи: «Палата Феллини напоминала кочевье. Феллини занимал кровать, стоявшую возле окна. Другая кровать, в отсутствие частной сиделки, о которой никто не позаботился, была предоставлена в распоряжение художника Ринальдо Геленга, друга Феллини (на самом деле это Феллини попросил Геленга ночевать в его палате. — К. К.). На маленьком столике, стоявшем в глубине у стены, возвышался изысканный букет красных роз, который прислала к его приезду Джульетта Мазина, делавшая это всякий раз, когда он переезжал. В цветах — неизменная записка: “Твоя Джульетта”. Но если не принимать во внимание эту единственную волнующую деталь, помещение в целом оставляет печальное впечатление. В узкий небольшой шкаф не вмещались все сумки, вся одежда, в том числе сменная, и эти вещи кучей лежали на полу, рядом с батареей, или грудой валялись на стульях. Стол был завален бумажными кулками, небольшими пластиковыми пакетами, алюминиевыми контейнерами для пищи; крошечный металлический ночной столик с двумя полочками уставлен стаканами, лекарствами, минеральной водой, блокнотами для рисунков и записей; там же лежали личные вещи, календарь, очки — и все это в ужасном беспорядке. Любой персонаж из президентского дворца был бы помещен в учреждение, где ему был бы обеспечен королевский уход. Неоспоримо гениальный итальянский режиссер, напротив, был предо-

ставлен торопливому попечению государственного учреждения, заваленного работой, при полном равнодушии властей». (Де Кастро, в свою очередь, рассказывал, что однажды, когда Феллини вышел немного подышать воздухом, по возвращении он не обнаружил на месте своих денег, 300 тысяч лир, которые лежали в ящике одного из ночных столиков.)

Ринальдо Геленг утверждает, что Феллини хотел вернуться домой на виа Маргутта или в «Гранд-отель» в Римини. Он даже зарезервировал за собой номер в этом знаменитом отеле. Роберто Таванти говорит: «Лично я хотел бы, чтобы Феллини был госпитализирован в “Колумбус”, который располагает хорошо поставленной службой, занимающейся реабилитацией послеоперационных больных, возглавляемой профессором Полой. Я убежден, что профессор Пола, который, кстати, уже лечил Феллини и хорошо его знал, быстро поставил бы его на ноги, чего не произошло в Ферраре. В феврале 1993 года я положил в “Колумбус” своего отца с мозговым кровоизлиянием. Профессор Пола привел его в нормальное состояние, и теперь отец чувствует себя довольно хорошо. Я помню, как говорил об этом Джульетте. Я сказал: “Почему бы тебе не положить Федерико в ‘Колумбус’?” Джульетта ответила: “Его лечат Туркетти и Фиески. Им и решать. Я не могу вмешиваться”. Со своей стороны профессор Пола заявил: “Я бы охотно принял его, тем более что благодаря Джульетте мы стали друзьями. Он часто приходил в мой кабинет на виа Фабио Массимо, чтобы я его осмотрел или проконсультировал. Но я ничего не смог сделать”».

Профессор Аркури, главный врач-терапевт римского Института Режина Элена счел необходимым кое-что добавить помимо сказанного доктором Таванти и профессором Полой. Вот что он рассказал: «Феллини знал о существовании реабилитационных центров в Риме. Он знал, что Центр Сан-Джованни Баттиста специализируется на неврологии, и попросил меня позвонить главному врачу этой больницы, которого я хорошо знаю, чтобы договориться о встрече. Но его положили в клинику Умберто I».

Кроме вышеприведенных существует еще более явное свидетельство того, что Феллини хотел вернуться в «Гранд-отель» в Римини или к себе домой на виа Маргутта. Это письменное свидетельство, оставленное самим Феллини на одном из листов альбома, найденных Геленгом утром 18 октября в палате на втором этаже неврологической клиники. Это большой белый лист бумаги. На нем написано несколько строчек, которые были затем пронумерованы.

Под цифрой 1 можно прочесть следующее: «9 октября, 8 часов утра — я хочу покинуть госпиталь Сан-Джорджо, где пролежал три месяца. Долгий кошмар с мгновениями настоящего бреда. Мне представлялось, что я в “Гранд-отеле” в Римини или у себя в Риме, и я спорил, возмущался и гневался на медсестер. Какое тяжкое воспоминание осталось у меня об этом неприятном периоде жизни. Из проблем — стоит ли помыться перед выпиской?»

Под цифрой 2 значатся такие слова: «Обожаемая подруга Джульетта, спутница всей моей жизни».

Под цифрой 3: «Настоящие галлюцинации».

Однако, вместо того чтобы отвезти Феллини на виа Маргутта или в «Гранд-отель», его поместили на второй этаж неврологической клиники Умберто I.

Именно в этой тесной «тюрьме», в каком-то inferнальном беспорядке 17 октября 1993 года Феллини впал в кому и находился в этом состоянии до полудня 31 октября.

«Из кинематографа ушел гений», — объявили ведущие радио- и теленовостей всего мира. Все съемки фильмов на всей планете были одновременно приостановлены, чтобы в течение нескольких минут почтить память ушедшего мэтра. В неврологическую клинику и на виа Маргутта шли сотни посланий с соболезнованиями от кинорежиссеров, актеров, писателей, глав государств, от никому не известных людей. В письме с соболезнованиями, подписанном Борисом Ельциным и его женой Наиной, говорилось: «Имя этого мэтра кинематографического искусства давно уже вошло в историю мировой культуры».

Первого ноября все газеты мира посвятили Феллини первые полосы. Лондонская «Таймс» писала: «Это был один из немногих режиссеров, сумевших дать кинематографу новую жизнь после Второй мировой войны». «Индепендент»: «Феллини разрушил все повествовательные приемы Голливуда своими фильмами, снятыми по законам гениальности». «Нью-Йорк таймс»: «Мир, который показывает нам Феллини, хотя и возведен на киностудии, демонстрирует истинную сущность того, что представляет собой наша жизнь: это цирк». «Франкфуртер цайтунг»: «Это был самый великий создатель мифа европейского кино». «Либерасьон»: «Маэстро Кино: Италия прощается со своим великим поэтом».

Первого ноября гроб с телом Феллини, облаченным в смокинг, было выставлено для прощания в легендарном Пятом павильоне студии «Чинечитта», где режиссер снял большую часть своих шедевров. Гроб, украшенный алыми цветами и охраняемый карабинерами в парадных мундирах, стоял на

фоне картины синего неба с надписью «Бесконечность». Огромная толпа отдала последний долг Мэтру, в глубоком молчании, иногда прерываемом музыкой Нино Роты и Николы Пиовани, авторов звуковых дорожек к фильмам Феллини.

Отпевание состоялось 2 ноября в базилике Санта-Мария дель Анджели, в присутствии высших руководителей государства. Мессу отслужил кардинал Сильвестрини; в своей проповеди он сказал в том числе такие слова: «Последний образ, который оставил нам Феллини, мастер создания образов, — это образ его самого, неподвижного и немого, находившегося в длительной агонии. Именно из этих сумерек он отправился к Господу, чтобы спросить у Него — как спрашивал Никодим в Евангелии от Иоанна, — как может человек родиться, будучи стар. В Евангелии Господь отвечает Никодиму: “Истинно, истинно говорю тебе, если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие. Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше. Дух дышет, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа”. Федерико знал, что этот Дух существует. Он слышал его таинственное дыхание. Именно отсюда то поэтическое одухотворение, с помощью которого он преображал людей и предметы».

«Я хочу уйти вместе с ним», — сказала Джульетта Мазина шепотом, когда гроб был помещен на катафалк, который должен был отвезти его в Римини. Однако, страдая от рака, Джульетта пережила его, испытывая все усиливающиеся страдания, почти на пять месяцев. Она умерла 23 марта 1994 года.

ИНТЕРВЬЮ С ДЖУЛЬЕТТОЙ МАЗИНОЙ

Я познакомился с Джульеттой Мазиной примерно в то же время, когда впервые увидел Федерико Феллини, но у меня тогда не было возможности видеть ее столь же часто, как ее знаменитого мужа. После я встречал ее при различных обстоятельствах, особенно на премьерах в Опере, которые она практически никогда не пропускала. Она тогда оставила необыкновенное впечатление: легкая, элегантная, улыбающаяся и лучащаяся счастьем.

Приведенное здесь длинное интервью она дала мне в начале 1989 года, в течение двух дней. Позже я ездил с ней и Феллини в Токио в 1990 году, в 1992-м — в Россиньер к Балтусу и в 1993-м — в Лос-Анджелес. Она тогда еще оставалась верна себе: моложавая, игривая, сердечная, полная человечности. Но с лета 1993 года она разительно изменилась: улыбка исчезла с ее лица, которое со временем становилось все более грустным, пока окончательно не превратилось в маску страдания и муки.

Костантини: *Когда, где и как вы познакомились с Федерико Феллини?*

Мазина: Я познакомилась с ним в 1942 году, в Риме. Я тогда работала в Итальянском объединении римских артистов (ИОРА). У меня было амплуа молодой героини в труппе Драматического музыкального театра, которым руководил Чезаре Каваллотти. Мне был тогда двадцать один год. Образование я получила у урсулинок в Сант-Анджела Мерици, учебном заведении, располагавшемся на виа Номентана, потом поступила в университет «Ла Сапьенца» — все в Риме. Хотя я и получала классическое образование, тем не менее выбрала для себя современные языки и литературу, поскольку философия не была моим коньком. Тогда я уже увлеклась театром, играла в университетском студенческом театре. Де-

бютировала я в трех одноактных пьесах: «Счастливым путешествии» Торнтона Уайдлера, «Почте» Тагора и «При выходе» Пиранделло. Сицилийский драматург Россо ли Сан Секондо отозвался обо мне с большой похвалой, и театр Элизео предложил мне подписать контракт на три года: девять месяцев в году я должна была выступать в Риме или ездить в турне. Но отец на это сказал мне: «Сначала диплом, потом театр. Если ты подпишешь этот контракт, прощай, диплом». Монашки из института Сант-Анджела Меричи, у которых я начинала играть, были на моей стороне. «Все пути Господни хороши», — говорили они. Но отец был непреклонен, и я была вынуждена отказаться от контракта. Сразу после этого поступило предложение от ИОРА (E.I.A.R.).

— *И чем вы там занимались?*

— Труппа Драматического музыкального театра занималась всем понемногу: ставили скетчи, показывали ревю, оперетты. И я тоже занималась всем понемногу: играла, пела, всегда вживую. Мюзик-холл мне нравился больше, чем классический театр, особенно когда Чезаре Каваллотти придумал «Терзилью». Это была серия радиопередач под общим названием «Похождения Чико и Поллины» — четы молодых людей, с которыми постоянно что-нибудь приключалось. Выходила одна передача в неделю: «Первая любовь», «Свадьба», «Медовый месяц» и так далее. Тексты к ним писал Федерико Феллини. Сначала он публиковал их в «Марке Аврелии», периодическом юмористическом и сатирическом издании, выходившем в Риме, а потом уже переделывал для ИОРА. Эта работа позволяла мне одновременно играть, учиться и к тому же давать частные уроки итальянского и латыни.

— *Но все же где и как вы познакомились с Федерико Феллини?*

— Благодаря своим текстам, рисункам и карикатурам, появившимся на страницах «Марка Аврелия», Феллини был уже довольно популярен, особенно среди молодежи. Но для меня «Марк Аврелий» был запрещенным журналом. Моя тетя Джулия, у которой я жила, как и моя кормилица Анна, относились ко мне так, будто мне было все еще двенадцать лет. Поэтому о Феллини я знала лишь то, что он пишет тексты к передачам, в которых я принимаю участие, и все. Однажды он позвонил мне и попросил мои фотографии. Он пояснил, что хочет делать фильм по «Похождениям Чико и Поллины». Мне пришлось сделать фотографии у некоего Маландрино, ателье которого находилось на площади Кавур, и я отправила их Феллини от своей кормилицы.

Он перезвонил мне несколько дней спустя. Сказал, что фотографии получились хорошие, я буду просто великолепно в роли Поллины, и в итоге предложил встретиться. Мы встретились в кабинете Чезаре Каваллотти в ИОРА на виа делле Боттеге Оскуре, улице, где впоследствии обосновалась штаб-квартира Итальянской коммунистической партии и неподалеку от которой обнаружили труп Альдо Моро. Мы поговорили о фильме, который намеревались сделать. Потом, перед тем как расстаться, он пригласил меня пообедать завтра или послезавтра, точно уже не помню. Вернувшись в тот день домой, своим тете и кормилице я соврала, что была в университете.

— *Какое впечатление произвел на вас Феллини во время этой первой встречи?*

— По правде говоря, одет он был совсем не как джентльмен в стиле лорда Брюммеля. На нем был костюм из серой фланели, сверху светлый плащ, на голове — черная фетровая шляпа. Ничего особенного. К тому же его брюки были явно коротковаты для такого крупного мужчины. Но у него были красивые волосы, густые, черные и длинные, очень длинные. Эти волосы почему-то произвели на меня особенно сильное впечатление.

— *В каком месте, в каком ресторане вы поужинали в первый раз вдвоем?*

— В ресторане напротив отеля «Марини», расположенном то ли на улице Тритоне, то ли на одной из боковых улочек, в самом центре Рима. Припоминаю, что это был дорогой ресторан. Официанты в нем выглядели очень элегантно.

— *Феллини тоже в тот вечер выглядел элегантным, во всяком случае, более элегантным, чем во время вашей встречи в ИОРА?*

— Да что вы! На нем был тот же серый костюм с короткими брюками, тот же светлый плащ и та же шляпа из черного фетра. Если уж говорить начистоту, его вид вообще не внушал мне особого доверия до такой степени, что я выбирала для себя блюда с большой осторожностью. Он заказал себе закуску, а я — суп из овощей, то есть самое дешевое блюдо. На горячее он попросил жареного ягненка, я — пирог со шпинатом. Потом он заказал еще мяса. В итоге он съел ломтик колбасы, кусочек ягнятины, кусочек говядины, а все остальное унесли обратно. «Ничего себе», — подумала я. Затем последовал десерт — он взял крем-карамель. Из боязни, что ему не хватит денег, чтобы оплатить счет, я спросила: «Заплатим поровну?» — «Шутите», — ответил он, доставая из кармана своего серого костюма со слишком ко-

роткими штанами пачку банкнот, целую кучу денег. Он оставил фантастические чаевые, словно индийский принц, или Ротшильд, или голливудская звезда.

— *А как были одеты вы по такому случаю?*

— Ну, как вы думаете, я могла быть одета с такими двумя бдительными стражами, моими тетей и кормилицей, как Джин Харлоу*? На мне были юбка-шотландка и жакет под горло, застегнутый до самого подбородка, так что я едва могла дышать. Сейчас я уже не могу припомнить, были ли на мне, как обычно, носочки. Возможно, тетя и кормилица ради такого случая разрешили мне надеть чулки.

— *Что вас поразило в Феллини, кроме его волос?*

— Его худоба. Он был худ, как факир, и к тому же очень походил на Ганди. Это были одни глаза: беспокойные, глубокие, пытливые. Он казался слишком взрослым для своего возраста, тогда как я, еще и из-за роста, который едва ли можно назвать огромным, казалась моложе своих лет. Я думала, что Федерико двадцать семь или двадцать восемь, а ему было всего двадцать два. На год больше, чем мне. Я родилась 22 февраля 1921 года — хотя в кинословарях и энциклопедиях мне почему-то дают на год больше. Тогда я весила сорок два килограмма, сейчас — сорок семь.

— *Во время того ужина в ресторане напротив отеля «Марини» Феллини ухаживал за вами? Вы говорили лишь о фильме, который собирались снимать, или о других вещах тоже?*

— Федерико вел себя очень застенчиво и скромно, как и я. Я никогда не была развязной в своих отношениях с мужчинами, в связи с этим мне пришлось пережить периоды большой робости. С другой стороны, некоторые вещи понятны без слов. Слова всегда ограничивают. Ограничивают чувства, порывы души, мысли, которые составляют тонкие нюансы поведения. Неправильное выражение может произвести эффект громового раската. Отношения между мужчиной и женщиной рождаются из чего-то, что невозможно объяснить, это надо почувствовать кожей: или это работает или нет. Я не верю в отношения, которые строятся лишь на уважении, взаимном доверии и на прочих таких же вещах.

— *Можно сказать, что между вами сразу произошло то, что называют влечением?*

— Скажем, да, но мы совсем не говорили об этом. Мы говорили о фильме, который собирались делать, о Чико и

* Джин Харлоу (1911—1937) — американская актриса, одна из самых популярных голливудских звезд. — *Прим. ред.*

Поллине, о кино вообще, о театре. В конце обеда Феллини назначил мне новую встречу.

— *Чтобы еще поговорить о фильме, о кино или по другим причинам, более личным?*

— Полагаю, что и по другим причинам тоже. Из-за войны фильм так и не появился на свет. Все итальянское кинопроизводство, или почти все, было переведено на север, в Сало, но Федерико никогда не имел никаких дел с фашистами.

— *Спустя какой срок вы стали невестой?*

— Невеста — это не надо понимать буквально, особенно для той поры, ведь дело было в разгар войны. Время от времени Федерико заезжал за мной в ИОРА и отвозил домой. Я рассказала о нем своей тете. «Писатель, сценарист, творческая личность, имеет много волос и денег», — говорила я ей. «Почему бы тебе не пригласить его пообедать?» — спросила тетя. Так я пригласила его пообедать у нас. За час до его прихода маленький мальчик принес корзины цветов — одну для меня, другую для тети. К тому же это были звучащие цветы: в предназначавшейся для меня корзине среди цветов находились две маленькие птички, а в корзине для тети — маленький кокер-спаниель, из тех милых механических зверушек, которые издают звуки, если потянуть за веревочку. Федерико невероятно понравился моей тете, она была буквально им покорена. Мои старинные школьные подруги, когда узнали, что мы собираемся пожениться, издевались надо мной: «Разве не ты всегда говорила, что тебе нравятся блондины в стиле Эррола Флинна?» — «Верно, — отвечала я, — но я вижу Феллини именно блондином». Короче, нам осталось сделать один последний, самый решительный шаг.

— *Для этого требовалось получить согласие ваших родителей?*

— Обязательно.

— *Где они тогда жили?*

— Мои родители родом из Болоньи, но жили они в то время в Виченце. В итоге мы все отправились в Виченцу: тетя, кормилица, Федерико и я. Ехали мы на поезде. Если мне не изменяет память, это было 5 июля 1943 года, сразу после первой бомбардировки Рима. На тот момент мои спутники и были моей семьей.

— *Из кого в действительности состояла ваша семья?*

— Она состояла из моего отца, Гаэтано, уроженца Сан-Джорджио-ди-Пьяно, что неподалеку от Болоньи; моей матери, Флавии Паскуалины, из Сан-Дона-ди-Пьяве; моей се-

стры Евгении, младше меня на пятнадцать месяцев; брата Марио и сестры Мариолины — близнецов, родившихся в 1928 году. Мы все четверо появились на свет в Сан-Джорджио-ди-Пьяно.

— *Чем занимались ваши родители?*

— До тридцати лет мой отец был скрипачом, но, женившись на моей матери, которая была преподавательницей и работала в Сан Джорджио ди Пьяно, он оставил свою музыкальную карьеру и занял должность кассира в Монтекатини, на заводе химических удобрений.

— *Как прошло знакомство Феллини с вашей семьей?*

— Федерико очаровал всех без исключения. Мои отец и мать сразу же дали согласие на наш брак.

— *Когда и где вы поженились?*

— Федерико переехал жить к нам, в Париоли, на виа Лютетция, 11. «Раз уж мы теперь живем вместе и мои родители согласны, давай обвенчаемся», — сказала ему я. В то время эта процедура осуществлялась с особой легкостью, поскольку никто не был уверен в будущем. Мы обвенчались 30 октября 1943 года. Мы даже не делали объявление о предстоящем бракосочетании, поскольку Федерико не подчинился приказу о призыве в армию и было опасно упоминать его имя в таком контексте. Венчались мы дома. На виа Лютетция, рядом с нами, на одной лестничной площадке, жил маркиз Луиджи Корнаджио деи Медичи, дядя чемпиона мира по фехтованию. Сам он был священником церкви Санта-Мария Маджоре. Прислуживали ему две женщины, тоже из Милана, Мария и Камилла. Он был очень стар и имел разрешение Ватикана служить мессу на дому. В углу его домашней гостиной была особая мебель, которая, открываясь, превращалась в алтарь. Перед таким алтарем мы и поженились. Нашими свидетелями были с моей стороны неаполитанский актер Витторио Каприоли, а со стороны Федерико художник Ринальдо Геленг; двух других я не помню. У младшего брата Федерико, Риккардо, был хороший тенор, он обучался вокалу у преподавателя из Сикстинской капеллы. Он был женихом дочери своего профессора, и тот любезно согласился прийти поиграть для нас на маленькой фисгармонии, имевшейся в гостиной. Он играл, Риккардо пел. Когда свидетели, Федерико и я вошли в гостиную, он исполнил свадебный марш из «Лоэнгрин». Потом «Largo» Генделя. Риккардо еще спел «Аве Мария» Шуберта, как он впоследствии это сделал в «Маменькиных сынках».

— *Помните, как в тот день были одеты Феллини и вы сами?*

— Хотя я всю жизнь мечтала надеть по такому случаю белый воздушный наряд, на мне были костюм пшеничного цвета и такая же шляпка, украшенная двумя голубыми птичками. Федерико был в сером костюме из синтетической ткани с добавкой фибры, который ужасно пах и дико кололся. Конечно, это не была свадьба века! Поскольку гостиняя монсеньора Корнаджио не имела такого нефа, как в церкви Санта-Мария Маджоре, мы просто вошли в одну дверь и вышли через другую. Когда я вновь вспоминаю эту сцену, мне кажется, будто это кадры из фильмов Федерико.

— *Кто присутствовал на вашей свадьбе?*

— Примерно дюжина гостей, среди которых был наш консьерж, его жена и дочка. Разумеется, священник. Всего нас было, наверное, четырнадцать. Было десять часов утра. Всю ночь перед этим мы с кормилицей занимались приготовлением угощения. Продукты пришлось покупать на черном рынке, по невыносимым ценам. Мы всё купили у крестьянки, приехавшей из Фрозиноне, главного города Чочарии в Лацио. В итоге на столе были аньолотти*, мясо с различными соусами, жаркое с гарниром. Еще кормилица приготовила генуэзское миндальное пирожное и кростату**, которые Федерико страшно любил.

— *Куда вы отправились в свадебное путешествие?*

— Туда же, куда и Чико с Поллиной. Да какое свадебное путешествие? Мы восемь суток провели в постели, я хочу сказать дома. Поскольку, как я уже говорила, Федерико скрывался от военного призыва, ему приходилось вести подпольную жизнь.

— *Как вам удавалось в то время сводить концы с концами?*

— Я давала на дому частные уроки, Федерико продал мебель из своей бывшей квартиры, в которой жил до того, как переехал к нам, на виа Лютеция. Всего ему удалось выручить за нее 28 тысяч лир. Помню, как он сказал, принеся их мне: «Нам нужно продержаться на эти деньги до прихода союзников».

— *И вам действительно удалось продержаться при помощи этих 28 тысяч лир и той малости, что давали частные уроки, до прихода союзников?*

— Более или менее. Девять месяцев, во время которых Рим был оккупирован***, оказались действительно тяжелы-

* Большие пельмени.

** Пирог из песочного теста.

*** После того как Италия, бывшая союзницей Германии, вышла из войны, 11 сентября 1943 года Рим был оккупирован немецкими войсками.

ми. Бомбардировки, прочесывание улиц патрулями, засады на дорогах, стрельба... У Федерико, как у скрывающегося от военного призыва, не было даже карточек на получение товаров первой необходимости. Из страха, как бы фашисты или нацисты не нагрянули к нам, мы приготовили тайник, где он смог бы укрыться в случае необходимости. Но, несмотря на постоянно грозившую ему опасность, Федерико все же выходил из дома. Он крался вдоль стен, как тень, как призрак. Однажды на площади Испании он попал под облаву, и ему удалось скрыться только чудом. Этим вечером я сходила с ума от беспокойства, поскольку он очень задерживался. Я не отходила от окна. Когда я наконец заметила его на углу улицы Льеж, то побежала ему навстречу. Но от волнения упала на лестнице, в результате чего потеряла ребенка, которого ждала. Я тогда была на четвертом месяце беременности. После прихода союзников ситуация сильно изменилась. Появились мясные консервы, шоколад, сигареты. Федерико как-то привел меня к одному чернокожему американцу, он называл его Бозамбо, чтобы в преддверии освобождения Рима тот обучал нас английскому языку. Вместе с Энрико Де Сетой, старшим среди рисовальщиков «Марка Аврелия», Федерико открыл на площади Сант-Андреа-делле-Фрахте, что около площади Испании, заведение под названием «Забавная рожица», где они на заказ рисовали карикатуры для американских солдат. Он приносил домой кучу денег, это был какой-то дождь из ам-лир, американских лир*. Потом Федерико и Энрико Де Сета стали работать отдельно, каждый из них открыл свое заведение на виа Национале, но название «Забавная рожица» сохранилось за Федерико, поскольку именно у него было на это авторское право. Де Сета назвал свое предприятие «Кривое зеркало». В то же время Федерико начал работать для кино с Роберто Росселлини и сценаристом Серджио Амидеи, вместе с которыми они создали «Рим — открытый город» и «Пайза», в то время как мне пришлось пережить большую беду, гораздо более тяжелую, чем то, что произошло раньше.

— *Вы имеете в виду потерю Федеречино?*

— Да. В марте 1945 года у меня родился ребенок, которого мы назвали Федеречино, но он умер через две недели от бронхопневмонии. Это произошло на Пасху. Для меня это стало ужасным испытанием. Я тогда тяжело заболела. Температура никак не хотела падать. Мне помог пеницил-

* Временные дензнаки, выпущенные американским военным командованием.

лин, привезенный союзниками, но после того как моя жизнь оказалась вне опасности, я еще долго не могла окончательно поправиться. После этого случая ни я, ни Федерико больше не думали о детях. Эта тема была закрыта.

— *Вы тоже принимали участие в съемках фильма «Пайза». Какие воспоминания сохранились у вас об этом первом кинематографическом опыте?*

— У меня там совсем маленькая роль. Я появляюсь в коротеньком платьице в клетку на лестнице нашего дома, где Роберто отснял несколько сцен освобождения Флоренции. Но после этого мне стали предлагать уже более серьезные роли. Я то играла в театре, то снималась в кино. В 1948 году я получила роль в «Без жалости» Альберто Латтуады и главную роль в «Анжелике», спектакле Лео Ферреро, который поставил в Римском театре искусств Лучио Кьяравелли, с которым я уже, кстати, работала в университетском студенческом театре. Моим партнером по «Анжелике», игравшим Роланда, был Марчелло Мастроянни, делавший тогда свои первые шаги на театральном поприще.

— *Как прошел спектакль?*

— Это был знаменательный вечер. В зале присутствовали директор Академии драматического искусства Сильвио д'Амико, драматург Россо ди Сан Секондо, самые влиятельные критики Рима и вообще всей Италии. Был, конечно, там и Федерико, который приходил в артистические уборные поздравлять нас. Именно тогда Мастроянни познакомился с Федерико, хотя уже и не помнит об этом. Отзывы о спектакле были очень благоприятными, даже восторженными. Меня же привела в полный восторг игра Мастроянни. Для него это было очень важное испытание, тем более что текст Лео Ферреро был уже переработан и дополнен в Париже, в театре «Матурэн», театральной труппой Питоефф. Сильвио д'Амико, самый известный театральный критик того времени, писал, что Мастроянни проявил при этом «исключительную неопытность».

— *Где и как вы познакомились с Мастроянни?*

— Нас познакомила моя сестра Евгения. Она работала в агентстве недвижимости на виа Фраттина, которое занималось также сдачей комнат внаем. В Рим начался тогда приток американских актеров, которые нуждались в жилье. Чтобы немного заработать, Мастроянни показывал клиентам меблированные комнаты. В то время он был очень беден. У него даже не было пальто. У него были постоянно опухшие и застывшие от холода руки. После я встретила его в театре «Атено», где работали ученики университетского

театрального центра. Мы все были тогда студентами и играли совершенно бесплатно. Матроянни мне был по-человечески симпатичен, и я старалась ему хотя бы немного помочь. Позже именно я обратила на него внимание Джузеппе ди Сантиса, который готовился снимать «Горький рис», фильм, где прославилась Сильвана Мангано. Но на первую мужскую роль он уже решил взять Рафа Валлоне, журналиста из Турина. Позднее я настояла на том, чтобы Федерико взял Матроянни на главную роль в фильме «Сладкая жизнь».

— *Какой из тех фильмов, в которых вы снимались позже, вспоминается с особым удовольствием и ностальгией?*

— В 1950 году я сыграла в фильме «Закрытые ставни» Коменчини, в котором Федерико снял несколько эпизодов. Как и в «Без жалости», я изображала проститутку. В 1951-м я снялась в двух картинах: «Горничная приятной внешности ищет работу» Джорджио Пастины и «Семь лет отчаяния» Метца и Маркези, где в главной роли снялся Тото. Но фильмы, о которых я вспоминаю с особым удовольствием или ностальгией, это, разумеется, фильмы Федерико и Росселлини. В том же 1951 году я сыграла в «Огнях варьете», снятых Латтуадой и Феллини. Я сыграла Мелину Амур, вечную возлюбленную. Критики написали много лестного о фильме и обо мне. В 1952 году я получила роль воробушка («Passerotto») в «Европе-51» Росселлини, где в главной роли снялась Ингрид Бергман. 1952 год был знаковым: Федерико начал свою деятельность в качестве режиссера, работая над фильмом «Белый шейх». В том же году, кроме роли Кабирии в фильме Федерико, я сыграла Надину в картине «Грешница Ванда» режиссера Дуильо Колетти и Паолу в «Романе моей жизни» режиссера Лионелло Де Феличе.

— *Почему Феллини не взял вас на главную женскую роль в «Белом шейхе»?*

— Может быть, мне не поверят, но я никогда ничего у Федерико не просила. Конечно, мне нравилась эта роль, но как он мог мне ее дать? Там требовалась видная, красивая девушка, а я была худышкой. Зато в 1953 году я снялась аж в четырех фильмах: в «Веке любви» Лионелло Де Феличе, «Окаянных женщинах» Джузеппе Амато, «В городских предместьях» Карло Лиццани и «Улице Падуя 46» Джорджио Бьянки. Но одно из наиболее важных событий в моей жизни произошло в 1954 году, когда я снялась в картине «Дорога».

— *Какие воспоминания связаны у вас с этим фильмом, за который Феллини получил своего первого «Оскара»?*

— Федерико хотел снять «Дорогу» сразу после «Белого шейха». Но ему не удалось тогда договориться с продюсерами, и он занялся сначала «Маменькиными сынками». После успеха, завоеванного «Маменькиными сынками» на кинофестивале в Венеции, все стало гораздо проще. Дино Де Лаурентис и Карло Понти подписались под контрактом, но они не хотели, чтобы мне доверили главную роль в «Дороге», поскольку я не была красоткой в стиле пин-ап*, как было модно в те годы. Федерико все-таки настоял на моей кандидатуре. Я не знаю, может быть, именно это произвело на него впечатление, но Джузеппе Маротта, писатель, бывший к тому же кинокритиком в «Эуропае», написал ему письмо, в котором говорилось: «Дорогой Федерико, ты знаешь, что я не испытываю отвращения к шутке, но это лишь потому, что я веду рубрику, которая претендует на то, чтобы считаться развлекательной. Я и над тобой подтрунивал тоже, но это совсем не значит, что я тебя не уважаю. Что же касается Джульетты Мазины, то я готов поставить на нее все вплоть до одежды, надетой на мне. Это великая актриса, рожденная для кино, как Гарбо, как Бетт Дэвис, как (если не учитывать пол) Гари Купер». Мы начали работать над фильмом еще до того, как я подписала контракт. Его мне предоставили лишь тогда, когда представитель «Парамаунта», а именно человек, ответственный за распределение ролей в картине, увидел первые отснятые кадры. Мой гонорар за эту работу равнялся четырем с половиной миллионам.

— *Как этот фильм был принят на фестивале в Венеции?*

— С одобрением и осуждением одновременно. Левая итальянская пресса вела себя очень сдержанно. После «Белого шейха» и «Маменькиных сынков» для них был непонятен такой фильм, как «Дорога». Но за рубежом, в Париже, Лондоне, Мюнхене, Кёльне, Лос-Анджелесе его принимали с триумфом.

— *Где именно показывали фильм в Париже?*

— В концертном зале Плейель, но я там не присутствовала. Я не смогла в тот раз поехать — у меня была очень высокая температура. Федерико звонил мне каждые четверть часа и рассказывал, как проходит показ. Зал был переполнен. Также нужно сказать, что Франсуа Мориак написал восторженную статью о картине, которую он посмотрел в Венеции. После первой части публика разразилась аплодис-

* От англ. *pin-up* — приколоть, прикрепить. Выражение относится к 30-м годам XX века, когда в моду вошли эротические картинки с красивыми женщинами, которые развешивали на стенах.

ментами, и до самого конца люди выкрикивали: «Джульетта! Джульетта!» На следующий день наши фотографии были на обложках всех французских журналов. Меня сравнивали с Жаном Луи Барро, с Марселем Марсо.

— *«Дорога» имела такой же успех в Лондоне, как и в Париже?*

— В Лондоне «Дорогу» показывали в рамках Фестиваля итальянского кино, организованного послом Манлио Брози в здании итальянского посольства. Присутствовал весь цвет итальянского кинематографа: Росселлини, Висконти, Антониони, Джерми, Латтуада, были Софи Лорен, Джина Лоллобриджида, Элеонора Росси Драго — столько женщин, разительно отличавшихся от меня самой и моей Джельсомины. Но присутствовали также и наиболее важные официальные лица Великобритании: королева Елизавета и принц-консорт Филипп Эдинбургский, принцесса Маргарет и придворные сановники. Впервые английские монархи, после санкций, которые они декретировали против фашистского правительства, ступили на итальянскую территорию. Я ужасно волновалась и ощущала себя настоящей Золушкой. Появлению английской королевы предшествовала конная стража. «Дорогу» показывали на закрытии фестиваля. Я запомнила, что в тот вечер на королеве Елизавете было розовое платье, расшитое цветами того же цвета. На голове была ослепительная диадема. На мне было платье из белого тюля, расшитое серебром, в котором я была в Венеции. Королева произвела на меня огромное впечатление: было видно, что под роскошным нарядом скрывается очень простая женщина с непринужденными манерами. Обычно режиссеры и актеры проходят на балкон, но когда мы с Федерико приехали, мест уже не было, и мы сели в первом ряду партера. Публика начала аплодировать уже во время показа фильма и разразилась оглушительными овациями по окончании. Люди кричали: «Жасмин! Джельсомина!» Одна женщина сняла свое ожерелье — из старинного серебра с зелеными камнями — и вручила его мне со словами: «Это для Жасмин». Но нас с Федерико не пригласили на гала-ужин в честь монархов. Ведь мы не были достаточно важными персонами.

— *Какое впечатление осталось у вас от церемонии, на которой вручали «Оскар» Феллини?*

— До того как мне отправиться в Лос-Анджелес, я ездила в Амстердам на демонстрацию «Дороги». В мою честь был устроен гала-вечер, на котором присутствовали Джулиана Голландская и ее муж. Королева Голландии тоже показала мне очень простой. Помню, на ней был костюм тем-

ного цвета. У нее был вид добропорядочной горожанки, в ней не было ничего королевского.

— *Как прошло путешествие в Лос-Анджелес?*

— Это было и для Федерико, и для меня большое, выдающееся приключение. Я чувствовала себя Алисой в Стране чудес. На мне было все то же платье из белого тюля, но теперь я набрасывала на него не короткую накидку из красной тафты, как раньше, а жакет из горносталя, который подарил мне Федерико. «Дорогу» уже показали в Лос-Анджелесе, и люди узнавали меня на улице. Но они думали, что Феллини действительно нашел меня в цирке и приодел для этого случая. На афишах я была раскрашена, как клоун. Для меня было настоящим шоком внезапно оказаться в компании легендарных личностей, населявших в детстве мое воображение. Я не знала, куда смотреть, и постоянно вертелась во все стороны. Потрясшим меня более всего актером был Кларк Гейбл. Здесь тоже публика начала аплодировать уже во время показа фильма. Здесь тоже кричали: «Жасмин! Жасмин!» по окончании. В какой-то момент я вдруг заметила, что одетая в муслин дама улыбается мне очень ласково. Я спросила себя, кто же это такая, и через минуту, как будто в голове у меня сверкнула молния, я вспомнила, что это была исполнительница главной роли в картине «Звезда родилась» — Жанет Гейнор. Газеты сравнивали меня с немым комиком Гарри Лангдоном, и особенно с Чаплиным. Мне это было немного неприятно. Я боялась, что Чаплин подумает, что я хочу использовать его легендарное имя. Эти опасения длились долго, в течение почти десяти лет, пока в 1966 году Чаплин не написал в «Нью-Йорк таймс»: «Это актриса, которой я восхищаюсь больше всего».

— *Кто были ваши любимые актеры и актрисы, когда вы были маленькой девочкой, а потом подростком?*

— Актером, которым я восхищалась беспредельно, был Лесли Говард, которого я видела в «Ромео и Джульетте» и в «Унесенных ветром», но он трагически погиб в 1943 году. Мои подруги по институту Сант-Анджело Меричи были поголовно влюблены в Кларка Гейбла, в то время как я предпочитала Лесли Говарда, но после того, как я посмотрела «Унесенных ветром», я тоже перекинулась в лагерь поклонниц Кларка Гейбла. Также мне очень нравился Эррол Флинн, я находила его очень привлекательным. В те годы я обращала особое внимание на светловолосых актеров, вообще на светловолосых мужчин. Среди актрис мне больше всего нравились Мерл Оберон и Оливия де Хавиланд.

— Как получилось, что вы полетели одна в Лос-Анджелес получать «Оскар» за «Ночи Кабирии»?

— Это было настоящее приключение в духе Чаплина. Нам с Федерико сообщили, что картина номинирована на «Оскар», но мы не предполагали, что так быстро получим еще одну из этих мифологических статуэток. Президент Академии по присуждению наград, Джордж Ситон, настаивал, чтобы мы приехали в Лос-Анджелес всем составом. Федерико и Де Лаурентис сообщили ему, что не смогут прилететь. «По крайней мере Джульетта пусть явится обязательно», — сказал Ситон. Тогда я позвонила гадалке и спросила ее: «Нужно мне лететь в Лос-Анджелес или нет? Может быть такое, что Федерико получит еще одного “Оскара” за “Ночи Кабирии”?» Она ответила: «Все в руках Господних. Я бы на вашем месте поехала». Тогда я побросала две-три вещи в чемодан — платье из белого тюля, черный трикотажный костюм с юбкой до колен — и села в самолет. В Лос-Анджелес я прилетела за час до начала церемонии и переодевалась в туалете аэропорта.

— В 1958 году вы с Анной Маньяни снимались в фильме под названием «Ад в городе», поставленном Ренато Кастеллани. Какие воспоминания сохранили вы об исполнительнице главной роли в фильме «Рим — открытый город»?

— С Анной я познакомилась в 1948 году, во время съемок «Любви», еще одного фильма Росселлини, где она тоже исполняла главную роль. Федерико написал сценарий ко второй части картины — «Чуду» — и сам исполнил в ней роль странника. Увиделись мы в «Альберго деи Каппуччини», около которой снимались сцены религиозной процессии. Анна тогда уже была знаменита, и я испытывала к ней чувство огромного восхищения и немного зависти. Я видела ее в 1944 году в «Что ты вбил себе в голову?», в ревю, где она участвовала вместе с Тото, поставленном на сцене Балле де Ром. Меня привел туда Федерико. Какое сценическое обаяние, какая смелость! Это была единственная итальянская актриса, достойная выступить с Тото. Потом я увидела ее в «Риме — открытом городе»: это была великолепная, потрясающая актриса. Во времена моей юности два образа поразили меня: образ Гарбо в «Королеве Кристине» и образ Маньяни в «Риме — открытом городе». И одна и другая были просто созданы для экрана. Кино родилось немым, главное в нем — картинка, главное — экран, так вот Гарбо и Маньяни умудрялись заполнять собой экран, отождествляться с ним. Образ Маньяни олицетворял войну и послевоенное время, страдание, боль, отчаяние, трагедию, но в то

же время это был образ, полный жизненной силы, образ чрезвычайно жизненный.

— *После этих первых, случайных и неслучайных, встреч вы подружились?*

— Было не так легко стать другом Анны Маньяни. Мы виделись время от времени, вместе с Федерико и Росселлини. Во второй половине пятидесятых годов мы вновь повстречались в Голливуде. Она там сыграла в фильме «Татуированная роза» Даниеля Манна, за который ей присудили «Оскар». А я туда приехала вместе с Федерико на вручение нам «Оскара» за картину «Дорога». Помню, в один из вечеров, на коктейле в Голливуде, она мне сказала: «Джули, мы с тобой просто две идиотки». — «Почему, Анна?» — спросила я. «Тебе повезло иметь такого мужа, как Федерико, так почему ты не попросишь его написать сценарий для нас двоих, и мы бы снялись вместе», — ответила она. «Попроси его сама, Анна, — сказала я, — если его попрошу я, он наверняка ответит “нет”». Но дело на том и закончилось.

— *Как сложилась судьба фильма, в котором вы снимались вместе?*

— Через год после той встречи в Голливуде, в 1958 году, Ренато Каstellани, режиссер таких фильмов, как «Под солнцем Рима», «Два су надежды», «Джульетта и Ромео», отыскал меня. Он пришел в дом на виа Архимеде, в Париоли, где мы в то время жили. «Я снимаю фильм с обычными людьми, взятыми на улице или площади, но мне нужна актриса, актриса, которая также казалась бы обычным человеком, такая, как ты», — заявил он мне. И он рассказал мне о фильме. Действие разворачивалось в Мантеллате, римской тюрьме в районе Трастевере, между заключенными. Я должна была играть роль Лины, служанки из Венето, которая оказалась в тюрьме из-за того, что признала себя виновной в краже, совершенной ее женихом. В тюрьме она встретила со старейшиной преступного мира Эгле и попала под ее пагубное влияние. Выйдя из тюрьмы, Лина стала проституткой. В следующий раз, когда она оказалась за решеткой, это был уже совсем другой человек — гораздо более гнусный, чем сама Эгле. Беседуя со мной о Лине, Каstellани незаметно убедил себя, что на роль Эгле тоже требуется актриса, которая выглядела бы совершенно естественно. Сначала он подумал о Сильване Мангано, но Де Лаурентис запросил невероятный гонорар. Тогда, вспомнив, о чем мы говорили с Анной в Голливуде, я предложила Каstellани: «А почему бы тебе не пригласить Маньяни?» Каstellани позвонил Анне, которая тут же воскликнула: «С Джульеттой я готова

сниматься прямо сейчас! Я так давно хотела сыграть в одном с ней фильме». Но продюсер возражал против ее участия, ссылаясь на то, что Маньяни придерживается международного графика, то есть работает начиная с полудня. «С этой Маньяни я просто разорюсь», — заявил он.

— *Кто был этот продюсер?*

— Пеппино Амато, неаполитанский кинопромышленник, продюсировавший «Франциска — менестреля божьего», поставленного Росселлини, и «Умберто Д.», поставленного Де Сикой. Я предложила Амато: «В сценах, где мы с Маньяни не заняты вместе, я могу работать с восьми до полудня». Он согласился, и мы начали съемки еще до того, как был закончен сценарий. У Каstellани и Сузо Чекки Д'Амико, сценариста «Похитителей велосипедов» и «Чуда в Милане» в постановке Де Сики, «Самой красивой» Висконти, «Затмении», «Дам без камелий» и «Идентификации женщины» Антониони, была готова лишь его первая часть. Сюжет был взят из романа «Рим, улица Мантеллате», книги Изы Мари, известной в те годы писательницы. Когда сценарий был совсем готов, я вдруг поняла, что моя роль в течение всего этого времени все уменьшалась, в то время как роль Маньяни все увеличивалась. Мой адвокат и Федерико посоветовали мне отказаться от дальнейших съемок, но Амато бросился мне в ноги, умоляя меня остаться и уверяя, что моя роль будет увеличена до размеров роли Маньяни.

— *В итоге Каstellани и Сузо Чекки Д'Амико переделали сценарий?*

— Да, они усилили мою роль, и мы снова начали снимать. Но несколько дней спустя взорвалась настоящая бомба. Журнал «Эуропео» опубликовал статью под названием: «Старое и молодое поколение». Господи Боже мой! Это была настоящая катастрофа. Маньяни охватила черная злоба. Она обвиняла меня в том, что именно я была инициатором этой статьи и такого названия. Она не говорила мне ни слова, даже на съемочной площадке. Амато мне сказал: «Джульетта, тебе надо объяснить ей». — «Но я ни в чем не виновата», — отвечала я. Площадка стала адом и вполне соответствовала названию фильма «Ад в городе». Помню, что мы должны были снимать сцену, где я, стоя на коленях, изо всех сил цепляюсь за прутья решетки. Вошедшая в этот момент Анна бросила мне: «Привет, крошка! Кого это ты изображаешь, приставленную к стенке недотрогу?» — «Привет, Анна», — ответила я, не отвечая на ее провокационную реплику. «Надеешься таким способом выкрутиться?» — «Но, Анна, я здесь совершенно ни при чем». — «Не строй из се-

бя невинность», — в заключение заявила она. В надежде как-нибудь утрясти дело Амато засыпал нас цветами, но Маньяни пребывала в постоянной злобе. Я не могла ничего поделывать. В чем я должна была оправдываться? В конце концов, между нами была не такая большая разница в возрасте.

— *Тринадцать лет, не так уж мало.*

— Согласна, но ведь это не я озаглавила ту статью «Старое и молодое поколение». В любом случае невероятное все же произошло. Во второй части фильма была сцена, где Эгле должна была бить Лину, короче, где Маньяни должна была бить меня. Я боялась, что дело кончится плохо. Амато я сразу предупредила: «Я буду сниматься в этом эпизоде, но если она действительно причинит мне боль, я отвечу». Амато перенес эту сцену в конец съемки. На площадке в этот день царило ужасающее напряжение. На мне было черное платье с вырезом на груди в форме сердца. Эгле-Анна для начала дала мне оплеуху, не касаясь остальных частей тела. Потом она ухватила меня за этот вырез и дергала за платье, пока не сняла его полностью. Я была потрясена. При помощи своего адвоката я наложила запрет на этот кусок пленки, и мы пересняли эпизод заново. Амато хотел выпустить фильм под рекламным объявлением: «Две М. вместе». На что я ему заметила, что он, наверное, сошел с ума. В данном случае эти две М. очень подходят для отвратительной двусмысленности: «Две мерзавки вместе».

— *В итоге вы все же помирились?*

— Годы шли, но Маньяни продолжала злиться на меня. Мы с Федерико встречали ее время от времени в ресторанах в центре Рима, но она не отвечала на мои приветствия. Потом вышел фильм «Джульетта и духи». Это было в 1965-м. В один из дней моя горничная мне сказала: «Звонила госпожа Паньяни». Я перезвонила Паньяни, известной комедийной актрисе, но выяснилось, что она мне не звонила. Три или четыре дня спустя горничная опять доложила: «Снова звонила госпожа Паньяни. Я снова перезвонила Паньяни, которая предположила, что это, наверное, какая-то шутка. На самом деле горничная просто перепутала фамилию Паньяни с Маньяни. В тот же вечер Федерико спросил меня: «С тобой хочет поговорить Маньяни, почему ты ей не перезвонишь?» Я как раз собиралась это сделать, когда зазвонил телефон. Это была она. Она сказала, что видела «Джульетту и духов» и просто восхищена. Она буквально затопила меня похвалами, заставив меня изнемогать от эмоций. Слова и фразы, которые она при этом употребляла, передать совершенно невозможно.

— Можно ли сказать, что «Джульетта и духи» восхитили публику и критиков еще больше, чем Маньяни?

— С «Джульеттой и духами» произошло то же, что и с другими фильмами Федерико: мнения диаметрально разделились. Одни были в полном восторге, другие совершенно разочарованы. Критики тоже чередовали похвалы и весьма сдержанные отзывы. Что до меня, то я не была абсолютно удовлетворена результатом, но когда позже пересмотрела этот фильм на трезвую голову, пришла к выводу, что фильм получился хороший. Федерико хотел дать мне снова пережить мгновения триумфа, как после «Дороги» или «Ночей Кабирии», но на самом деле после «Джульетты и духов» наступил очень тяжелый период, может быть, наиболее тяжелый в его жизни и творческой карьере.

— *Что же произошло?*

— Много всего. В 1966 году Федерико хотел наконец осуществить постановку «Путешествия Дж. Масторны». По этому поводу он подписал договор с Дино Де Лаурентисом. Были сооружены гигантские декорации в павильонах на виа Понтина и Васка Навале в окрестностях Рима. Исполнять главную роль должен был Марчелло Мastroяни. Следствием чего стали бесконечные недоразумения и разногласия. Дино Де Лаурентис заявил, что 5 сентября 1966 года, в день, когда должна была начаться съемка, не смогли найти Федерико. Он обвинил его в том, что тот оставил без работы семьдесят человек, и потребовал у него через адвоката шестьсот миллионов в качестве компенсации за нанесенный убыток. 25 сентября 1966 года судебные исполнители вторглись в нашу виллу во Фреджене и унесли оттуда картины, мебель и разные ценные вещи. Де Лаурентис к тому же упоминал перед судом продюсера Риццоли, который должен был деньги Федерико, настаивая, что эти деньги Риццоли передал Лаурентис и они принадлежат ему. В начале 1967 года, казалось, все стало утихать. Де Лаурентис и Федерико вновь стали договариваться по поводу съемок фильма. Поскольку Мastroяни уже начал сниматься в других картинах, Федерико сосредоточил свое внимание на Уго Тоньяцци, нанятом продюсером. Но дальше снова начались неприятности. В апреле 1967-го Федерико заболел, и его перевезли в Рим, в клинику Сальватора Мунди. Несколько месяцев спустя Тоньяцци, в свою очередь, предъявил ему иск о невыполнении контракта.

— *Поговорим немножко о ваших партнерах.*

— С кого начать? У меня их было так много.

— *Начните с любимых.*

— Ричард Бэйсхарт и Марчелло Мастоляни, или Марчелло Мастоляни и Ричард Бэйсхарт. С Бэйсхартом, кроме «Дороги», я снималась в картине «Женщина другого» («Джонс и Эрдме») Виктора Викаса. Бэйсхарт был человеком большой доброты. Марчелло тоже добрый, это изумительный товарищ по работе. Он — совершенный актер, способный сыграть любую роль, всегда безукоризненный, всегда естественный. Третий — Шарль Бойе, о котором у меня остались горестные воспоминания. Мы познакомились в Канаде, в 1958 году, на показе «Ночей Кабирии». Во время просмотра я обратила внимание на господина, улыбнувшегося мне с поклоном в темноте, но не смогла узнать, кто это. Когда свет зажегся, у меня легонько стукнуло сердце — это был Шарль Бойе. Я, в свою очередь, раскланялась с ним, и в этот момент меня позвали получать награду. В ресторане, где после церемонии давали ужин, была танцевальная площадка, и Шарль Бойе пригласил меня открыть бал. Он показался мне скромным, ироничным, грустным, у него была неповторимая манера. Снова я с огромным удовольствием встретила с ним много лет спустя, когда мы участвовали в «Безумной из Шайо», фильме, снятом Брайеном Форбесом по пьесе Жироду. Он сильно изменился, самым впечатляющим образом. За это время его постигли два больших несчастья. Его сын от Пат Паттерсон из юношеского лихачества застрелил себя, играя в русскую рулетку. После этого Пат, с которой он много лет прожил в счастливом союзе, сошла с ума и вскоре тоже скончалась. Он снимался в фильме, придавленный этим двойным несчастьем. Он был как бы отстранен, отделен от всех, но тем не менее оставался таким же неповторимо обаятельным, как раньше. Впоследствии он тоже покончил с собой.

— *О ком еще из ваших партнеров вы вспоминаете с удовольствием?*

— У меня хорошие воспоминания о Поле Дугласе, с ним в 1958 году я снималась в фильме «Фортунелла», сценарий к которому был написан трио Феллини—Флайяно—Пинелли, а поставлен он был Эдуардо Де Филиппо.

— *Из актрис, с которыми вы работали, кем вы восхищались или кем восхищались особенно?*

— Ингрид Бергман, Кэтрин Хепбёрн, Анна Маньяни. О Бергман и о Маньяни у меня сохранились грустные воспоминания, которые было бы лучше не будоражить. Я была знакома с ними обеими во времена их наивысшей славы. Ингрид принадлежала к отличному от нашего миру. Но была вовлечена в бурный авантюрный роман с Росселлини.

Гордая, неприступная шведка разом погрузилась в беспорядочный хаос, которым была жизнь итальянского режиссера. Удивительная женщина и актриса. Когда Федерико готовился снимать «И корабль плывет», за актерами он отправился в Лондон и взял меня с собой. Мы должны были как раз познакомиться с Ингрид, но в силу некоторых обстоятельств не смогли этого сделать. Я ей тогда позвонила и, извинившись, сказала, что мы вернемся в Лондон через несколько недель. «Не знаю, буду ли я к тому времени еще жива», — ответила она. К сожалению, мы так больше и не встретились. В то время она страдала от рака и вскоре умерла.

— *Почему же у вас все-таки остались такие грустные воспоминания об Анне Маньяни? Ведь после неприятного случая, связанного с той статьей в «Эуропео» о старом и молодом поколении, вы снова стали близкими подругами.*

— Да, но ее больше нет, я так и не смогла ее увидеть в живых. В 1973 году я узнала, что она больна, но не думала, что это так серьезно. Я знала, что рядом с ней оставался Росселлини, и это меня успокаивало. Я собиралась навестить ее со дня на день, когда мне позвонили и сообщили о ее смерти. Я тут же бросилась в римскую клинику Матер Дей, в которой она находилась. Лука, ее сын, которого она родила от Массимо Сераты, абсолютно раздавленный горем, находился там, около ее тела. Я была на ее похоронах, ставших беспрецедентным событием в Риме. Исступленная толпа давилась на улицах в центре Рима и перед входом в церковь Минервы*, где покоятся останки Фра Анджелико. Я смогла попасть туда лишь благодаря Росселлини. Около меня, вся в слезах, была Одри Хепбёрн. Когда подняли гроб, толпа погрузилась в глубокое молчание, а после разразилась аплодисментами, самыми стихийными, длинными и волнуемыми из тех, что когда-либо звучали в этой церкви. Вместе с Маньяни исчезла одна из самых выдающихся актрис, когда-либо ступавшая по сцене и оживлявшая киноэкран. Ее лицо могло передать что угодно: веселье и грусть, счастье и горе, любовь и ненависть, доброту и злость, фарс и трагедию, желание, страсть, ярость, жизнь и смерть.

— *Остается надеяться, что у вас остались приятные воспоминания о Кэтрин Хепбёрн.*

— Очень веселые, забавные, незабываемые. Именно из-за нее я снималась в 1969 году в «Сумасшедшей из Шайо».

* Речь идет о церкви Санта-Мария-сопра-Минерва (Святая Мария над Минервой), которая построена на месте языческого храма Минервы. Здесь хранится статуя воскресшего Христа работы Микеланджело. — *Прим. ред.*

Режиссером фильма был Джон Хьюстон. Я не хотела в нем сниматься, поскольку играть надо было на английском, а мое знание этого языка явно оставляло желать лучшего. Но Джон Хьюстон позвонил мне и сказал: «Кэтрин и я убеждены, что ты единственная актриса, которая сможет сыграть роль Сумасшедшей Габриэлы». Я возразила, что плохо знаю английский. «У тебя будет всего двадцать или тридцать фраз». — «Мне трудно будет правильно произнести и одну фразу». — «Джюльетта, я тебя прошу, я уверен, ты великолепно справишься». — «Пришли мне сценарий, тогда посмотрим», — заключила я. Он прислал мне его в сопровождении письма Кэтрин Хепбёрн, в котором она называла себя моей поклонницей и настаивала на моем согласии. Прочтя письмо, я была счастлива. Для меня Кэтрин Хепбёрн являлась эталоном актрисы, она очаровала меня еще в юности, она восхищала меня, как Гарбо. Я считала, что для меня будет огромной радостью находиться на одной площадке с такой актрисой, как она. Но я все-таки боялась отвечать согласием.

— *И как же вы все-таки решились?*

— Я начала читать сценарий и учить реплики, которые должна была говорить. Мне помогал некто Виллаверде, ответственный за подбор актеров. У нас впереди было три месяца, но мне казалось, что время бежит гораздо быстрее, чем обычно. Я работала по восемь часов в день. Мне нужно было не только говорить свои реплики, но и отвечать на реплики других актеров и актрис. У меня не было сцен с Шарлем Боуером, Юлом Бриннером, ни с Дэнни Кеем, но были сцены с Кэтрин Хепбёрн, Маргарет Суллеван и Эдит Эванс. Я отправила Джону Хьюстону телеграмму, в которой написала: «Я хочу иметь предварительную беседу с Кэтрин Хепбёрн. Если она заверит меня, что я в состоянии хорошо произнести свои реплики, я приму предложение». Тем временем английский режиссер Брайен Форбес заменил Джона Хьюстона. Он уже не пользовался доверием, поскольку постоянно ходил под мухой. Я поехала в Ниццу, чтобы встретиться там с Кэтрин Хепбёрн. Она сразу же сообщила мне, что ей очень нравятся «Дорога» и «Ночи Кабирии», что так же сильно ей понравились «Маменькины сынки», но она совсем не поняла «Восемь с половиной». Я показала ей в ответ свой детский дневник. В нем был единственный рисунок: профиль Кэтрин Хепбёрн, такой, какой я ее видела в картине «Четыре дочери доктора Марча». Она была очень тронута. Потом она сказала мне: «Я совершенно бездарна в рисовании. Самое большее, на что я способна, это писать буквы». И еще добавила: «Убеждена, что вы со всем велико-

лепно справитесь». Я ответила: «Только благодаря вам я принимаю это предложение». Через несколько дней мы начали снимать фильм.

— *Какое впечатление произвела на вас Кэтрин Хепбёрн, как говорится, во плоти и крови?*

— Когда я до этого смотрела картины с ее участием, я представляла ее себе как женщину хрупкую, тоненькую, изящную, в то время как это оказалась высокая женщина с рыжими волосами, пронизанными золотыми нитями, воистину тициановской копной волос. Она почти всегда ходила в брюках и куртке Спенсера Трейси, к тому времени умершего. Ела она с большим аппетитом. Где бы мы ни находились, в любое время года, даже зимой, она первая бросалась очертя голову в море, ни минуты не раздумывая. У нее всегда глаза были на мокром месте. Если в Европе актрисой, заслуживавшей, если так можно выразиться, «Оскара слез» была я, то в Америке — она. В этом — единственное сходство между нами.

— *Где вы снимали этот фильм?*

— В павильонах студии «Викторин» в Ницце. Мы поселились в отеле «Золотая вуаль» на Кап Ферра, но Кэтрин Хепбёрн арендовала себе виллу и приезжала на съемочную площадку на велосипеде. Съемочный день начинался в половине девятого, а она за целый час уже была там. При этом Кэтрин Хепбёрн уже успевала искупаться и позавтракать хорошим бифштексом. В три часа дня она съедала обильный полдник, который со знанием дела заедала шоколадом. Федерико приехал туда повидаться со мной на выходные. Сэм Спайгель отвез нас в порт Кап Ферра на своей знаменитой яхте, мы встречались с принцессой Грейс, приехавшей с дочерью Каролиной, а после вышли в открытое море, где и пообедали. После еды Кэтрин, несмотря на то что ела за четверых, натянула черный олимпийский купальник и прыгнула в море с мостика яхты. Я чуть не умерла от страха за нее. Федерико, страдавший морской болезнью, вытянулся на полу, прикрывшись пледом. Работа моя там должна была продлиться дней двадцать, но из-за забастовок, проходивших в то время, мне пришлось задержаться на два месяца. Владельцем «Золотой вуали» был итальянец, который разрешал нам пользоваться кухней. Я стряпала первые блюда: супы, ризотто*, макароны с различными соусами, оссобуко**. Дэни Кей готовил сладкое; ингредиенты он клал на глазок, никогда не рассчитывал количество, но у него получались восхититель-

* Блюдо на первое из риса с рыбной приправой.

** Кусок мяса с мозговой косточкой.

ные суфле. Единственный минус — он был не в восторге от моей стряпни, поскольку являлся поклонником китайских блюд. В Лос-Анджелесе, где я с ним познакомилась, он оборудовал у себя великолепную кухню. Кэтрин никогда не приезжала в «Золотую вуаль». В то же время я познакомилась с Дэвидом Нивеном, у которого была вилла на берегу моря. Он был женат на очень красивой женщине, манекенщице, и у них было двое детей. Какой человек! Но среди всех актеров и актрис, с которыми я общалась во время съемок этого фильма, именно о Кэтрин Хепбёрн у меня сохранились самые сильные и волнующие воспоминания. О Спенсере Трейси она говорила так, будто он до сих пор жив. Он был женат, и, кажется, у него был ребенок-инвалид, но пресса никогда не упоминала о его связи с Кэтрин. Кроме того что это была великая актриса, она была настоящей звездой. Конечно, именно публика и средства массовой информации создают звезд, но если для этого не имеется никаких оснований, тут ничего нельзя поделать.

— *А среди людей, не принадлежащих к миру кино, которых вы встречали во время поездок за границу с Феллини или без него, кто произвел на вас большое впечатление?*

— Я сохраняю очень теплые воспоминания о Жаклин Кеннеди. Когда в 1966 году «Сладкую жизнь» представляли в Нью-Йорке, она устроила в честь Федерико прием в своей квартире на Пятой авеню. Помню, что это было воскресенье, и в тот день выбирали сенатора Нью-Йорка. Роберт Кеннеди был на выборах. Прежде чем отправиться на прием, я зашла к цветочнику, чтобы послать цветы Жаклин. По-моему это был цветочник из «Плазы». Я выбрала красные розы, потом попросила открытку, чтобы написать адрес. Когда цветочник увидел написанное мной имя, он сказал: «Розы — не самые подходящие цветы для этого случая». — «Почему?» — удивилась я и тут вспомнила, что, когда Джона Кеннеди убили, кто-то подбросил Жаклин красную розу, выпачканную кровью. Цветочник посоветовал мне послать хризантемы. Я сказала, что в Италии хризантемы считаются цветами, связанными со смертью, но он возразил, что в Америке, наоборот, эти цветы ассоциируются с радостью.

— *Кто был на этом приеме?*

— Почти все Кеннеди, актер Питер Лоуфорд, режиссеры, композиторы, артисты. Но все следили за результатами выборов по телевизору. Дом был очень буржуазный, в нем не было ничего экстравагантного, необычного. Помню, Жаклин пригласила меня в детскую, чтобы пожелать детям спокойной ночи. Потом она подарила мне свое фото с детьми

с надписью «С любовью». Хотя она и была первой леди, но держалась очень по-дружески, как хозяйка, готовая немедленно сделать все, чтобы ее гости чувствовали себя непринужденно. Некоторое время спустя она приехала в Рим и позвонила мне, чтобы пригласить на вечер, устроенный в ее честь принцессой Радзивилл. Я ответила, что с удовольствием повидаюсь с ней, но в другом месте. Мы встретились у испанского посла, около Сент-Съеж, где она гостила. Я подарила ей маленькую картину, где была изображена моя прабабушка, которая давала уроки по вышивке и жила во времена, когда произошло убийство Шарлотты и Максимилиана Австрийских. Когда Жаклин позже вышла замуж за Онассиса, я написала ей небольшое письмо.

— *Какие еще у вас были интересные встречи?*

— Я очень дорожу воспоминаниями о Насере. Я познакомилась с ним во время показа «Ночей Кабирии» в Каире, в 1958 или в 1959 году. В те годы итальянское кино было очень популярным во всем мире, поскольку с большой смелостью и реалистичностью показывало различные стороны жизни нашей страны. Несмотря на всю свою занятость, Насер пожелал встретиться со мной. Он прислал за мной в отель черный лимузин с шофером. Мы поехали по дороге, которая поднималась вверх по холму. Президентский дворец охранялся военными. Я оказалась в огромном пустом зале. За прямоугольным столом стоял, ожидая меня, человек. Это был Насер. Он пожал мне руку. Потом он говорил перед микрофоном об итальянском кино и обо мне. Я никогда не забуду его глаз: острых, пронизывающих. На следующий день я получила в своем отеле, «Гранд-отель Семирамис», сверток с приложенной к нему запиской. В свертке находился восхитительный топаз. В записке говорилось, что тот, кто прислал топаз, хотел бы встретиться со мной. Это был очень влиятельный человек в Каире, имевший шесть жен. Я отправила ему топаз обратно, написав, что готова встретиться с ним, но не могу принять столь ценный подарок. Он приехал в отель. Он хотел, чтобы я прочла в Каире курс лекций об итальянском кино. Но на следующий день я уже должна была представлять «Ночи Кабирии» в Александрии. Перед отъездом я отправилась посмотреть на пирамиды и сфинкса. Я даже взобралась сфинксу на лапы, чтобы собрать там немного песка на память, для моих римских друзей.

— *Сожалеете ли вы о чем-нибудь?*

— Конечно. Прежде всего о том, что после картины «Джинджер и Фред» мне больше не удалось сняться ни в одном другом фильме Федерико.

— *Как вел себя с вами Федерико на съемочной площадке?*

— Он хотел, чтобы я схватывала все на лету, без посредства слов, при помощи телепатии.

— *Он действительно вам ничего не говорил?*

— Да, тут неопределенный намек, там незаконченная фраза, брошенная на лету. Во время подготовительной работы над фильмом всякое вмешательство с моей стороны или со стороны кого-либо еще его раздражало, по крайней мере до того момента, пока не был готов сценарий, если, конечно, допустить, что у него каждый раз имелся сценарий. Когда сценарий был готов, он давал мне его прочитывать. Я его прочитывала. Он спрашивал, что я об этом думаю и нравится мне это или нет. Я начинала высказывать свое мнение, но он не давал мне договорить. Он прерывал меня, прося говорить короче. Федерико доводил ситуацию до полной невозможности общения, полного отсутствия понимания. Мне не оставалось ничего иного, как писать ему. И я действительно писала ему длинные письма, где высказывала все, что, на мой взгляд, получилось не совсем хорошо, делилась своими сомнениями, отваживалась на некоторые робкие советы. Создавалось впечатление, что он совершенно не принимал во внимание то, что я ему писала, но на самом деле учитывал все. Правда заключалась в том, что у Федерико было своего рода шестое чувство, которое позволяло ему заранее предчувствовать ту или иную опасность, поджидавшую его персонажей, и это вызывало у него при подготовке картины большое беспокойство. Зато в тот момент, когда он начинал снимать, когда кто-то из его команды произносил слово «хлопушка», он был полон выдержки и уверенности в себе.

— *Помимо Феллини, о ком из тех режиссеров, с которыми вы работали, вы вспоминаете с особой симпатией или восхищением?*

— О Роберто Росселлини.

— *А кто идет после Феллини и Росселлини?*

— Русский режиссер Виктор Викас. Фильм, который мы делали вместе в 1959 году, «Джонс и Эрдме», оказался очень интересным опытом. Он был поставлен по роману немецкого писателя Германа Зюдерманна. Натурные съемки проходили в Польше, а павильонные — в Берлине. Кроме Ричарда Бэйсхарта моим партнером был Карл Раддиц, исключительно обаятельный немецкий актер. С большой симпатией я вспоминаю Жюльена Дювивьера, с которым снималась в 1960-м в «Большой жизни». Дювивьер был уже стар, но по-прежнему оставался очень подвижным, энергичным и неутомимым.

Я, помнится, называла его «мой китайский дядюшка». Еще был среди актеров Герт Фреббе, которого впоследствии прославила роль «злодея» в одном из фильмов о Джеймсе Бонде, «Голдфингере». Дювивьер говорил, что мне больше подходят музыкальные комедии, чем те роли, которые мне поручал Федерико. Он действительно превратил меня в платиновую блондинку, в стиле Мэрилин Монро.

— *Жалете ли вы о чем-нибудь еще?*

— Я жалею о многом. Например, что мне не удалось сняться в «Ночи» Антониони и в «Разводе по-итальянски» Джерми. Антониони предлагал мне роль Лидии, которую впоследствии сыграла Жанна Моро. Джерми приглашал меня на роль Розалии, в которой в итоге снялась Даниела Рокка. Я отказалась от той и от другой.

— *Почему?*

— Из страха ошибиться. Зрители знали меня как Джельсомину из «Дороги», Кабирию из «Ночей Кабирии», Фортунеллу из «Фортунеллы» Эдуардо Де Филиппо, и я боялась, что они не примут меня в такой роли, как Лидия из «Ночи», то есть женщины, которая обзаводится любовником и при этом не гнушается ухаживаниями другого мужчины. Когда я думаю об этом сегодня, мне становится смешно, но тогда я смотрела на вещи иначе. Это было большой ошибкой, тем более что мир Антониони меня всегда привлекал. В случае «Развода по-итальянски» причины моего отказа были примерно теми же, но более серьезными и обоснованными. Розалия — главная героиня фильма Джерми — была южанкой, красивой женщиной, из тех, кого называют «красотками». Насколько правдоподобно я выглядела бы в этой роли? После «Дороги» меня часто принимали за маленького мальчика. Помню, в то время, когда Джерми снимал «Развод по-итальянски», я поехала в Испанию, где тогда стали показывать «Дорогу» и «Ночи Кабирии». Испанский режиссер Луис Берланга предложил мне сыграть в «Лассарильо из Торреса». «Но это же маленький мальчик», — возразила я. «Не волнуйся, мы его заставим подрасти», — «успокоил» он меня. В Голливуде, куда я приехала получать «Оскар» за «Дорогу», меня тоже принимали за маленького мальчика. Но в любом случае очень жаль, что я отказалась от этих двух ролей. Среди прочего, моим партнером был бы Марчелло Мастроянни, который сыграл в «Ночи» писателя Джованни Монтано, а в «Разводе по-итальянски» — сицилийского барона Фердинандо Чефалу.

— *Вы сказали, что вам есть о чем сожалеть. О чем вы жалете еще?*

— Мне хотелось бы воплотить на экране образы Франчески, Екатерины Медичи и мамыши Кураж Брехта. Фильм о Франческе был в проекте. Джерми должен был ставить итальянскую часть, а Джон Форд — американскую. Я добивалась пятнадцать лет, чтобы сыграть персонаж итальянской святой, которой я восхищаюсь больше всего. У французов есть Жанна д'Арк, у нас — Франческа Саверио Габрини. Основав миссионерский Сакре-Кёр, она создала настоящую духовную империю. Она трудилась в Кодоньо, около Милана, в Риме и особенно в Соединенных Штатах, где она развернула активную деятельность, помогая итальянским иммигрантам. Но мне не удалось показать ее на экране, хотя Джон Форд, с которым Федерико говорил об этом проекте, был очень расположен ставить американскую часть. Каждый раз, когда я думаю об этом, у меня сжимается сердце. В итальянском кинематографе среди персонажей святых почти нет женщин. Итальянское кино упрочивает господство мужчины в обществе.

— *Кто должен был снимать фильм о Екатерине Медичи?*

— Виктор Викас.

— *А фильм по произведению «Мамаша Кураж»?*

— Режиссер пока еще не определился. Мне хотелось бы превратить мамашу Кураж в женщину с Юга, вынужденную отправиться на Север в поисках лучшей жизни. Неизвестная, но героическая женщина, одна из тех выдающихся женщин, которых достаточно у нас в стране, которая молча жертвует собой, не изображая из себя жертву. Великодушие, самоотверженность, преданность своим детям и семье, свойственные итальянским женщинам, невозможно найти ни в одной другой стране мира. Но боюсь, что этим планам суждено навсегда остаться в области моих мечтаний. Еще один неосуществленный замысел — серия телефильмов, где я должна была играть под руководством Федерико, Антониони, Дино Ризи, Франко Дзеффирелли, Франческо Рози, Карло Лиццани и Луиджи Маньи. Там предполагалось шесть прекрасных персонажей, роли которых я должна была сыграть. Но проект увяз на виа Теулада, в Центре итальянского телевидения. В серии Федерико я должна была сыграть Джинджер. Потом продюсер предложил Федерико переделать в полнометражный фильм этот телевизионный замысел. Так родилась картина «Джинджер и Фред». Именно я предложила Федерико пригласить на роль Фреда Мastroяни.

— *Какова все же ваша самая заветная мечта?*

— Изобразить на экране мать Франческу Саверио Габрини.

Вместо послесловия

О ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Альберто Латтуада:

Я страшно горжусь тем, что, пригласив его снимать вместе со мной «Огни варьете», стал крестным отцом Феллини — одного из самых выдающихся режиссеров мира. Он обладал исключительным умом. Хотя, со всеми теми шедеврами, которые создал сам, он, безусловно, не нуждается в «Огнях варьете», чтобы подтвердить такую репутацию. И я рад, что в этом случае ученик превзошел своего учителя.

Микеланджело Антониони:

На мой взгляд, лучшие фильмы Феллини — это «Восемь с половиной» и «Амаркорд». Еще мне нравятся «Белый шейх», «Маменькины сынки» и некоторые эпизоды из «Казановы» (я считаю римский эпизод из этой картины одной из наилучших находок Феллини, как и шествие по автостраде в картине «Рим»).

Лукино Висконти:

Я безмерно восхищаюсь Феллини. Это в самом деле киномонстр, как его величают недоросли. Великий человек поистине велик.

Луиджи Коменчини:

У Феллини я особенно ценю такие фильмы, как «Амаркорд», «Маменькины сынки», «Восемь с половиной», где драма перемешана с комедией.

Итало Кальвино:

Благодаря Феллини то кино, которое вскормило нашу юность, навсегда стало нам абсолютно близким.

Франсуа Трюффо:

Мои любимые режиссеры — Ренуар, Росселлини и Хичкок. Затем идут Бергман, Феллини и Орсон Уэллс.

Луи Малле:

Я вспоминаю время, когда Феллини был «королем Чинечитты»; когда по той или иной причине приезжаешь в Рим, невозможно не зайти к нему на съемочную площадку. Его всегда отличали приветливость и теплота... и невероятное великодушие. Создавалось впечатление, будто время над ним было не властно, он был окружен людьми, которые его обожали. Феллини был таким, каким мечтают стать многие, но Феллини был единственный в своем роде, и мы знаем, что другого такого не может быть. Это уникальный художник, совершенно оригинальный, который определил свое место в истории кино как один из немногих *великих* в этой области. Все его фильмы блестящи, но тот, который мне нравится безотносительно к чему бы то ни было, — «Амаркорд». Станным образом один из наиболее успешных моих фильмов, «Лакомб Люсьен», одновременно с «Амаркордом» номинировался на «Оскар». Награду получил «Амаркорд», но я гордился таким соседством и был более рад, чем если бы «Оскар» достался моему фильму, ибо «Амаркорд» — один из самых прекрасных фильмов, которые я когда-либо видел.

Жан Луи Бори:

Магия Феллини, его секрет кроется в том, что Красоту вскармливают чудовища, порожденные его мечтами. Например, в «Сатириконе Феллини» все уродливо, страшно, жутко, мутно — и все прекрасно. Чем более это уродливо, тем более пластически красивым делаются образы, которые создает Феллини.

Балтус:

Внутри Феллини горел огонь, как у Бальзака. То, что более всего поразило меня в его кино, — это способ, совершенно уникальный, показывать и представлять вещи реалистичные и фантастические, действительные и воображаемые. Излучаемая им сказочная атмосфера напоминает живопись, великую живопись, классическую или современную, всех времен. Он близок мне еще и потому, что в его фильмах присутствует господство цвета.

Коста-Гаврас:

Первый фильм Феллини на моей памяти — «Маменькины сынки», который был для меня откровением — поэтическим и в то же время реалистическим. Потом я посмотрел «Сладкую жизнь», которая вызвала совсем другое потрясение. Затем я видел другие его фильмы. Феллини как стар-

ший брат, который берет вас за руку и вводит в другой мир, в котором чувства, смех, слезы, улыбки проистекают из самой сути человеческого существа.

Орсон Уэллс:

По существу, Феллини — дитя провинции, и он так никогда и не переехал в Рим. Он все еще спит. И мы все должны быть ему признательны за его сновидения. В определенном смысле, он все еще стоит за оградой, сквозь прутья рассматривая происходящее. Сила «Сладкой жизни» проистекает из его провинциальной невинности. Это же сушая выдумка! После «Курьера сердца» «Маменькины сынки» — лучший из его фильмов, но «Дорогу» я также очень люблю. В «Восьми с половиной» Марчелло Маджорани представлял всего лишь тот образ, который он хотел бы иметь. Но сам фильм необыкновенный. Я очень люблю Феллини.

Билли Уайлдер:

Не упомянуть Феллини, говоря о кино, — то же самое, что не упомянуть Поля Гетти, говоря о деньгах. Какие фильмы Феллини мне нравятся? «Маменькины сынки», «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной».

Милош Форман:

Феллини может совершить для нас то, что он совершил для своих фильмов: сделать нас бессмертными. Он сделал бессмертными свои фильмы. Он поставил фильмы о своем времени, сообразуясь с особенностями своей личности, он снял фильмы о своем народе и своей жизни, и это гарантирует ему бессмертие. Существует множество недавно снятых фильмов, которые в сравнении с его работами устарели. Феллини уникален: его свобода и смелость самовыражения — источник вдохновения для всех нас.

Роберт Альтман:

Феллини оказал огромное влияние не только на мою работу, но и на мою жизнь. Больше всего мне нравится «Сладкая жизнь». Если бы Феллини не создал этот фильм, я не снял бы ни «Нэшвилл», ни «Кратчайшие пути». Многие говорили мне, что «Нэшвилл» и «Кратчайшие пути» напоминают «Сладкую жизнь», но они не могли бы сделать мне более приятного комплимента.

Вуди Аллен:

Некоторые кинорежиссеры оказали такое воздействие, которое затронуло всех: к ним относится Феллини. Сущест-

вуют великие мэтры, которые принимают участие, непосредственно или опосредованно, в выработке кинематографического языка. В этом отношении кинематографическая вселенная очень обязана Федерико Феллини. Его фильмы удивительно передают юмор, они сняты с огромным талантом. Его творчество насыщено жизненной силой, это триумф жизни, удовольствия и развлечения. Зритель чувствует руку мастера, от взгляда которого ничто не может укрыться.

Мартин Скорсезе:

Я посмотрел «Восемь с половиной» за две недели до того, как в нью-йоркском университете начал снимать свой первый фильм «Что такая симпатичная девушка, как ты, делает в такой дыре?», и впечатление, которое я получил, было невероятным, в особенности от того, с какой легкостью камера передает красоту черного и белого. Я настолько влюбился в движения камеры в этом фильме, что во мне вызвало восторг все итальянское, от кафе до моды. Так, например, я воздал должное «Восьми с половиной» в моей второй полнометражке, «Только не ты, Мюррей!».

Спайк Ли:

Я люблю Феллини за то, что фильмы и тот мир, которые он создает, он создает для себя, исключительно для себя. Мне посчастливилось встретиться с ним в Риме. Он пригласил меня на ужин. Я был очень подавлен, так как меня бросила моя невеста. Поскольку мне было известно, что он выдающийся рисовальщик, я попросил его набросать что-нибудь для меня. Он взял салфетку и на колене нарисовал мой портрет, сопроводив его такой подписью: «Спайк, прошу, возьми себя в руки».

Джим Джермух:

Феллини — один из тех редких кинорежиссеров, которые способны проецировать свое воображение на экран. В своих фильмах он причудливым образом исповедуется, как это может делать ребенок. В его манере создавать невообразимый хаос вокруг персонажей фильмов. Я зашел за ним на съемочную площадку студии «Чинечитта», где он снимал «Голос Луны». Перед ударом хлопушки он требовал абсолютной тишины, а затем сам создавал в высшей степени замечательный, невероятный хаос.

Виктор Шкловский:

Феллини — великий мастер трагедии. «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной» — но-

ваторство в кинематографическом искусстве. Здесь показаны не только человеческие судьбы, но и разные лики Италии: гарибальдийской, католической, буржуазной, художественной и так далее.

Никита Михалков:

Феллини — великий мастер, это кинорежиссер, которым я восхищаюсь более всего. Из всех его фильмов самый обожаемый мною — «Восемь с половиной». Всякий раз, когда я собираюсь снимать новый фильм, я его пересматриваю. Этот фильм вдохновляет меня больше других, хотя все фильмы Феллини необыкновенны.

Акира Куросава:

Я испытываю по отношению к Феллини громадное восхищение: он обладает способностью воплощать на экране поистине необыкновенные, уникальные образы и идеи.

Ингмар Бергман:

Феллини больше, чем друг, он брат. Некоторые из его фильмов я смотрел раз по десять.

Жорж Сименон:

Я не до такой степени претенциозен, чтобы сравнивать себя с Феллини, гением которого не обладаю. Феллини не просто великий, величайший кинорежиссер нашего времени, я уверен: это главным образом творец, великий, истинный творец, возможно, не отдающий себе в этом отчета, иногда несколько озадачивающий, берущий материал для всего им создаваемого из подсознания. За это я превозношу его — возможно, немного завидуя силе, которой не имею. Для меня Феллини — это кино.

Милан Кундера:

Косность бездумия, которая распространяется в нашем мире с головокружительной быстротой, способна лишь констатировать неудобоваримость Кафки, Эдигера и Феллини: она предает забвению Эдигера, извращает Кафку, обесценивает последнего гиганта современного искусства — Феллини.

Питер Брук:

Беккет создает вещи. Он располагает их перед нами. То, что он нам показывает, ужасно, но именно то, что ужасно, в то же время и забавно. Речь идет о тайном сговоре между

художником и его творением, о его сообщничестве даже с тем, что он порицает, как, например, Феллини в «Сладкой жизни».

Джорджо Манганелли:

Я не знаю, как работает Феллини, но полагаю, что, начиная с того момента, как он оказывается за камерой, будничный мир теряет свое правдоподобие, иначе говоря, он превращается в кино; следовательно, кино воздействует не опосредованно, а захватывая, всепоглощая, пожирая; все оказывается подвластно магии шляпы фокусника, которую носит кинорежиссер, все погружается в царство теней.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Ф. ФЕЛЛИНИ

- 1920, 20 января — в итальянском приморском городке Римини в семье мелкого коммерсанта Урбано Феллини родился сын Федерико.
- 1927 — начало учебы в католическом колледже в Фано. В школьные годы у Федерико проявляется дар рисовальщика.
- 1938, осень — уезжает из Римини во Флоренцию, где полгода работает корректором и художником в журнале комиксов.
- 1939 — переезжает в Рим, мечтая о большой журналистской карьере. Короткое время работает полицейским и судебным репортером для газеты «Il Popolo di Roma», затем сотрудничает с популярным сатирическим журналом «Marc Aurelio» («Марк Аврелий») как рисовальщик комиксов, автор коротких юмористических рассказов. Сочиняет рекламные тексты, скетчи, пьески для радио.
- 1940 — начинает работать в кино как сочинитель комических трюков (гэгов) для фильмов с участием итальянского комика Макарио, затем как соавтор сценариев.
- 1943, начало года — насильно проходит медицинское обследование для призыва на воинскую службу; из-за гибели архива при бомбежке военного госпиталя счастливо избегает службы в армии Муссолини.
- 30 октября — женится на Джульетте Мазине (настоящее имя Джулия Анна), начинающей актрисе и популярной радиоведущей. Скрывается от призыва в армию в доме тетушки жены, где поселяются молодожены.
- 1945, март — рождение сына Федерико (Федеречино), прожившего всего две недели. После освобождения Рима американцами для заработка открывает с друзьями «Мастерскую смешных лиц» («Забавная рожица»), где они на заказ выполняют портреты, карикатуры, шаржи, откровенные фотографии. Здесь же знакомится с режиссером Роберто Росселлини, предложившим совместную работу; участвует в разработке сценария для фильма Росселлини «Рим — открытый город» (считается манифестом неореализма).
- 1946 — работает как сценарист и ассистент режиссера над фильмом Росселлини «Пайза».
- 1950—1951 — совместно с режиссером Альберто Латтуадой снимает фильм «Огни варьете»; после его неудачного выхода на экраны работает ассистентом режиссера Пьетро Джерми.
- 1952 — первая самостоятельная постановка фильма — комедия «Белый шейх» с участием актера Альберто Сорди; картина проваливается на фестивале в Венеции и в прокате.
- 1953 — первое широкое признание — фильм «Маменькины сынки» о поколении молодых провинциалов (ироническое осмысление личного опыта Феллини; его родной брат Риккардо исполняет роль одноименного героя).
- 1954 — выпускает фильм «Дорога» (о бродячем цирке, беззащитной циркачке-сироте и жестоком силаче). Лента получает награду на Международном фестивале в Венеции, премию «Оскар», множество других наград и приносит Феллини и Джульетте Мазине (исполнительнице главной роли) мировую славу.

- 1955 — постановка фильма «Мошенничество» (о банде мелких мошенников, обманывающих бедняков). мрачная тема не вызывает энтузиазма у послевоенного зрителя.
- 1956 — в Римини умирает отец режиссера.
- 1957 — снимает картину «Ночи Кабирии» (о добросердечной проститутке, чьи мечты о новой жизни разбиваются о предательство возлюбленного) с Джульеттой Мазиной в главной роли. Фильм получает премию «Оскар».
- 1960 — триумфальный выход на экраны картины «Сладкая жизнь» (декаданс «сладкой жизни» буржуазного римского общества). Главную роль исполнил абсолютно неизвестный актер Марчелло Мastroяни, с которым у Феллини завязывается творческая и человеческая дружба на всю жизнь. Ленту с неизвестным актером согласился продюсировать Анджело Риццоли; сотрудничество с ним продолжается в последующие годы. Фильм получает осуждение некоторых иерархов Католической церкви и Гран-при в Каннах (1961).
- 1963 — выходит самый знаменитый фильм Феллини «Восемь с половиной» с Марчелло Мastroяни в главной роли (тематически посвящен режиссеру, который, по словам Феллини, «задумал поставить фильм, а какой — позабыл», его душевной сумятице и опустошенности). Картина признана критиками революцией в кинематографе, открывшей новый киноязык, названный в киноведении «потоком сознания». Фильм получает главный приз на Московском кинофестивале и премию «Оскар».
- 1965 — с выдающимся оператором Джанни ди Венанцо ставит первый полнометражный цветной фильм — сюрреалистическую трагикомедию «Джульетта и духи» с Джульеттой Мазиной в заглавной роли (психологическая история добропорядочной женщины из интеллектуальной элиты: случайно узнав об измене мужа, она погружается в бездны подсознательных кошмаров и видений, из которых пытается выбраться). Отдельные негативные отзывы критики впоследствии приводят к разрыву с продюсером Анджело Риццоли; следующие несколько лет режиссер находится в творческом и финансовом кризисе.
- 1969 — выпускает фильм «Сатирикон Феллини», навеянный одноименным произведением древнеримского писателя Петрония (неприкаянные молодые люди путешествуют по дорогам Античности, наблюдая нравы, ничем не отличающиеся от современных; кинокритика увидела в идее фильма исследование человеческой натуры за век до появления Христа).
- 1972 — снимает фильм «Рим» (в котором отразились впечатления самого Феллини от первого знакомства с Вечным городом).
- 1973 — выходит на экраны фильм «Амаркорд» (гротескные образы и почти документальные зарисовки из эпохи Муссолини, пришедшей на юность режиссера).
- 1976 — выпускает фильм «Казанова Федерико Феллини» (вольное прочтение записок Казановы), холодно встреченный критикой.
- 1979 — работает над созданием фильма «Репетиция оркестра» (жесткие нравы творческого коллектива как метафора современного общества).
- 1980 — выходит на экраны «Город женщин» (саркастический памфлет на идеи феминизма).

- 1983 — выпускает фильм «И корабль плывет» (столкновение людей искусства, которые плывут на корабле, чтобы рассеять над морем, по завещанию, прах знаменитой актрисы, с событиями Первой мировой войны).
- 1984 — в Римини умирает мать Феллини.
- 1985 — работает над фильмом «Джинджер и Фред» (нравы телевидения, увиденные глазами стареющих, но неунывающих актеров).
- 1990, *октябрь* — поездка Ф. Феллини и Дж. Мазины в Токио, где фильму «Голос Луны» присуждена Императорская премия.
- 1992 — Ф. Феллини и Дж. Мазина посещают французского художника Бальтазара Клоссовски (Балтуса) на его вилле в Россиньере (Швейцарские Альпы).
- 1993, *март* — поездка Ф. Феллини и Дж. Мазины в Лос-Анджелес, где режиссеру вручают почетную премию «Оскар», присужденную Американской киноакадемией за его вклад в развитие киноискусства.
- 1993, *31 октября* — смерть Федерико Феллини. Прах великого режиссера перевозят для захоронения в Римини. Через пять месяцев рядом с ним упокоилась Джульетта Мазина.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Огни варьете» («Luci del varietà») — 1950

Режиссеры: Альберто Латтуада и Федерико Феллини
Сюжет: Федерико Феллини
Сценарий: Федерико Феллини, Альберто Латтуада, Туллио Пинелли при участии Эннио Флайяно
Оператор: Отелло Мартелли
Оператор-постановщик: Лучано Трасатти
Композитор: Феличе Латтуада
Продюсеры: Альберто Латтуада, Федерико Феллини
Производство «Капитолиум Фильм»
Продолжительность фильма 100 минут
В ролях:
Карла Дель Поджио, Пеппино Де Филиппо, Джульетта Мазина, Фолько Люли и др.

«Белый шейх» («Lo Sceicco bianco») — 1952

Режиссер: Федерико Феллини
Сюжет: Федерико Феллини и Туллио Пинелли, идея Микеланджело Антониони
Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли при участии Эннио Флайяно
Оператор: Артуро Галлеа
Оператор-постановщик: Антонио Бельвизо
Композитор: Нино Рота
Продюсер: Луиджи Ровере
Производство P.D.C.-O.F.I
Продолжительность фильма 85 минут
В ролях:
Альберто Сорди, Брунелла Бово, Леопольдо Триесте, Джульетта Мазина, Лилия Ланди и др.

«Маменькины сынки» («I vitelloni») — 1953

Режиссер: Федерико Феллини
Сюжет: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, идея Туллио Пинелли
Сценарий: Федерико Феллини, Эннио Флайяно
Операторы: Отелло Мартелли, Лучано Трасатти, Карло Карлини
Операторы-постановщики: Роберто Жирарди, Франко Вилла
Композитор: Нино Рота
Производство «Пег Фильм» (Рим)/«Чите Фильм» (Париж)
Продолжительность фильма 103 минуты
В ролях:
Франко Интерленги, Альберто Сорди, Франко Фабрици, Леопольдо Триесте, Риккардо Феллини, Элеонора Руффо, Жан Брошар и др.

«Любовь в городе» («L'Amore in città») — 1953

Новелла четвертая «Брачная контора»

(«Посетитель № 1»/«Lo spettatore»)

Директора киножурнала: Чезаре Дзавантини, Риккардо Гионе, Марко Феррери

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли

Оператор: Джанни Де Венанцо

Композитор: Марио Начимбене

Продюсер: Чезаре Дзавантини

Производство «Фаро Фильм»

В ролях:

Антонио Чифарьелло и актеры-непрофессионалы.

Другие новеллы фильма:

«Проститутки» («L'Amore che si paga») Карло Лиццани, «Субботний бал» («Paradiso per quattro ore») Дино Ризи, «Попытка самоубийства» («Tentato suicidio») Микеланджело Антониони, «История Катерины» («Storia di Caterina») Франческо Мазелли и Чезаре Дзавантини, «Итальянцы возвращаются» («Gli Italiani si voltano») Альберто Латтуады.

«Дорога» («La Strada») — 1954

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини, Туллио Пинелли

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли при участии Эннио Флайяно

Диалоги: Эннио Флайяно

Оператор: Отелло Мартелли

Композитор: Нино Рота

Производство: Дино Де Лаурентис, Карло Понти

Продолжительность фильма 94 минуты

В ролях:

Джульетта Мазина, Энтони Куинн, Ричард Бэйсхарт, Альдо Сильвани, Марчелла Ровере и др.

«Мошенники» («Il Bidone») — 1955

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет и сценарий: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, идея Федерико Феллини

Оператор: Отелло Мартелли

Композитор: Нино Рота

Производство: «Титанус» (Рим), S.G.C. (Париж)

Продолжительность фильма 104 минуты

В ролях:

Бродерик Кроуфорд, Ричард Бэйсхарт, Франко Фабрици, Джульетта Мазина, Джакомо Габриели, Альберто Де Амичис и др.

«Ночи Кабирии» («Le Notti di Cabiria») — 1957

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет и сценарий: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, идея Федерико Феллини

Диалоги: при участии Пьера Паоло Пазолини

Композитор: Нино Рота

Продолжительность фильма 110 минут

В ролях:

Джульетта Мазина, Франсуа Перье, Франка Марци, Дориан Грэй, Амедео Надзари и др.

«Сладкая жизнь» («La Dolce Vita») — 1960

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, идея Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно в сотрудничестве с Брунелло Ронди

Оператор: Отелло Мартелли

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Джузеппе Амато

Производство: «Риама Фильм» (Рим), «Пате Консорциум Синема» (Париж)

Продолжительность фильма 178 минут

В ролях:

Марчелло Мастоаянни, Анита Экберг, Анук Эме, Магали Ноэль, Ивон Фюрно, Леке Баркер, Ален Кюни, Надя Грей, Жак Серна, Вальтер Сантессо и др.

«Боккаччо 70» («Vossaccio 70»)

Дивертисмент в четырех частях Чезаре Дзаваттини

Часть вторая «Искушение доктора Антонио» («Le Tentazioni del dottor Antonio»)

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно при участии Брунелло Ронди и Гоффредо Паризе

Оператор: Отелло Мартелли

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Карло Понти

Производство: «Конкордиа Компания Синематографика» и «Чинерип» (Рим), «Франсине» и «Грей Фильм» (Париж)

Продолжительность фильма 60 минут

В ролях:

Пеппино Де Филиппо, Анита Экберг, Антонио Аква, Элеонора Наги, Данте Маджио, Донателла Дела Нора и др.

Другие части фильма: «Ренцо и Лучана» Марио Моничелли, «Работа» («Il Lavogo») Лукино Висконти, «Лотерея» («La Riffa») Витторио Де Сика.

«Восемь с половиной» (Otto e mezzo) — 1963

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, идея Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, Брунелло Ронди

Оператор: Джанни Де Венанцо

Оператор-постановщик: Паскаль Де Сантис

Композитор: Нино Рота

Продюсеры: Федерико Феллини, Анджело Риццоли

Производство: «Чинериц» (Рим), «Франсине» (Париж)

Продолжительность фильма 114 минут

В ролях:

Марчелло Мастоаянни, Анук Эме, Сандра Мило, Клаудия Кардинале, Росселла Фальк, Барбара Стил, Гвидо Альберти, Мадлен Лебо и др.

«Джульетта и духи» («Giulietta degli spiriti») — 1965

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, по идее Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно при сотрудничестве Брунелло Ронди

Оператор: Джанни Де Венанцо

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Анджело Риццоли

Производство: «Федериц» (Рим), «Франкориц» (Париж)

Продолжительность фильма 129 минут

В ролях:

Джульетта Мазина, Марио Пизу, Сандра Мило, Валентина Кортезе, Катерина Боратто, Лу Жильбер и др.

«Три шага в бреду»

(«Tre Passi nel delirio: Histoires extraordinaires») — 1968

История третья: Тоби Даммит, или Никогда не следует закладывать душу дьяволу

По мотивам новеллы Эдгара По

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Джузеппе Ротунно

Композитор: Нино Рота

Художник и костюмер: Пьеро Този

Продюсеры: Альберто Гримальди, Раймон Эджер

Производство: Р. Е. А. (Рим), Les Films Marceau (Париж), Cocomor (Париж)

Продолжительность фильма 37 минут

В ролях:

Теренс Стэмп, Сальво Рандоне, Антониа Пьетрози, Анна Тоньетти и др.

Другие части фильма: «Метценгерштейн», режиссер Роже Вадим; «Вильям Вильсон», режиссер Луи Малле.

«Дневник режиссера» («Block-notes di un regista») — 1969

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Паскуале Де Сантис

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Петер Голдфарб

Производство: N. V. S.

Продолжительность фильма 60 минут

В ролях:

Федерико Феллини, Джульетта Мазина, Марчелло Мастроянни, Катерина Боратто и др.

«Сатирикон Феллини» («Fellini-Satyricon») — 1969

Режиссер: Федерико Феллини

В основе сюжета свободное переложение «Сатирикона» Петрония

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Джузеппе Роттуно

Композитор: Нино Рота; при участии: Ильхан Мимароглу, Тод Доксейдер, Эндрю Рудин

Продюсер: Альберто Гримальди

Производство: P. E. A. (Рим), «Продуксьон Артист Ассосье» (Париж)

Продолжительность фильма 138 минут

В ролях:

Мартин Поттер, Хирам Келлер, Макс Ворн, Сальво Рандоне, Марио Романьоли и др.

«Клоуны» («Les clowns») — 1970

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Дарио Ди Пальма

Композитор: Нино Рота

Продюсеры: Элио Скардамалья, Уго Гуэрра

Производство: R. A. I. (Италия), O. R. T. F. (Франция), «Бавария-фильм», «Компания Леоне синематографика»

Продолжительность фильма 93 минуты

В ролях:

Лиана, Ринальдо, Нандо Орфеи, Мальборини, Анита Экберг и др.

Примечание: в фильме участвует вся съемочная группа Федерико Феллини.

«Рим Феллини» («Fellini-Roma») — 1972

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Джузеппе Ротунно

Композитор: Нино Рота

Производство: «Ультра-фильм» (Рим), «Продюксьон Артист Ассосье» (Париж)

Продолжительность фильма 119 минут

В ролях:

Петер Гонзалес, Фьона Флоренс, Марн Метланд, Бритта Барнес и др.

«Амаркорд» («Amarcord») — 1973

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини, Тонино Гуэрра

Оператор: Джузеппе Ротунно

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Франко Кристальди

Производство: F. C. Produzioni (Рим), P. E. C. F. (Париж)

Продолжительность фильма 127 минут

В ролях:

Бруно Джанин, Пупелла Маджио, Армандо Бранчия и др.

«Казанова» («Il Casanova di Federico Fellini») — 1976

Режиссер: Федерико Феллини

Сюжет основан на произвольной интерпретации «Мемуаров» Казановы

Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони

Оператор: Джузеппе Ротунно

Композитор: Нино Рота

Продюсер: Альберто Гримальди

Производство: P. E. A.

Продолжительность фильма 170 минут

В ролях:

Дональд Сазерленд, Тина Омон, Сесили Броун и др.

«Репетиция оркестра» («Prova d'orchestra») — 1979

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини при участии Брунелло Ронди

Оператор: Джузеппе Ротунно

Композитор: Нино Рота

Производство: «Даиме Синематографика» и РАИ-ТВ (Рим), «Альбатрос Продакшн» (Мюнхен)

Продолжительность фильма 70 минут

В ролях:

Балдуин Баас, Клара Колосимо, Элизабет Лаби, Рональдо Бараччи и др.

«Город женщин» («La città delle donne») — 1980

Режиссер: Федерико Феллини
Сценарий: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони с участием Брунелло Ронди
Оператор: Джузеппе Ротунно
Композитор: Луи Бакалов
Производство: «Опера-фильм продуционе» (Рим), «Гомон» (Париж)
Продолжительность фильма 145 минут
В ролях:
Марчелло Мастоаянни, Анна Прусналь, Берниче Стеджерс, Этторе Манни и др.

«И корабль плывет» («E la nave va») — 1983

Режиссер: Федерико Феллини
Сценарий: Федерико Феллини, Тонино Гуэрра
Оператор: Джузеппе Ротунно
Композитор: Джанфранко Пленизио
Продолжительность фильма 132 минуты
В ролях:
Фредди Джонс, Барбара Джеффорд, Виктор Полетти и др.

«Джинджер и Фред» («Ginger e Fred») — 1985

Режиссер: Федерико Феллини
Сценарий: Федерико Феллини, Тонино Гуэрра, Туллио Пинелли
Оператор: Тонино Делли Колли, Эннио Гуарниери
Композитор: Никола Пьовани
Продюсер: Альберто Гримальди
Производство: «Пеа» (Рим), «Ревком фильм» совместно с «Фильм Арьянн», ФРЗ «Фильм продюксьон» (Париж), а также «Стелла фильм» совместно с «Антеа» (Мюнхен) и РАИ-1
Продолжительность фильма 125 минут
В ролях:
Джувьетта Мазина, Марчелло Мастоаянни, Франко Фабрици, Фредерик Леденбург и др.
Примечание: Франко Фабрици озвучивал Альберто Лионелло.

«Интервью» («Intervista») — 1987

Режиссер: Федерико Феллини
Сценарий: Федерико Феллини при участии Джанфранко Анджелуччи
Оператор: Тонино Делли Колли
Композитор: Никола Пьовани
Производство: «Альджоса продакшн» (Ибрагим Мусса) совместно с «Чинечитта» и РАИ-1
Продолжительность фильма 113 минут

В ролях:
Федерико Феллини, Серджио Рубини, Паола Лигуори, Маурицио Мейн и др.

«Голос Луны» («La Voce della luna») — 1990

Режиссер: Федерико Феллини

Сценарий: Федерико Феллини при участии Туллио Пинелли и Эрманно Каваццони

Оператор: Тонино Делли Колли

Композитор: Никола Пьовани

Производство: Марио и Витторио Секки Гори для C. G. Group Tiger Cinematografica совместно с РАИ

Продолжительность фильма 118 минут

В ролях:

Роберто Бениньи, Паоло Вилладжио, Надя Оттавиани, Мариза Томази и др.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Любовь Калюжная. Феллини как он есть</i>	5
Вступление	11
Римини: детство, отрочество	27
Юность художника	41
Рим. «Чинечитта». Джульетта Мазина	44
Выдуманная биография	52
Роберто Росселлини. «Огни варьете». «Белый шейх». «Дорога»	56
Настоящая история фильма «Рим — открытый город»	63
«Сладкая жизнь». Анита Экберг. Марчелло Мастоаянни	66
Версия Аниты Экберг	71
«Восемь с половиной». «Джульетта и духи». Фреджене. «Сатирикон». «Клоуны»	74
Феллини и Пазолини	89
1970 год: первое подведение итогов	94
«Рим Феллини». «Амаркорд». «Казанова». «Репетиция оркестра»	106
Примирения и споры	128
«Город женщин»	131
Кино умирает, но «И корабль плывет»	150
Новый триумф	161
«Джинджер и Фред». «Интервью». «Голос Луны»	166
20 января 1990 года: 70-летие	184
Свидетельства мирового признания	189
Токио. Балтус. Десять лучших фильмов в мире	191
1993 год: последний «Оскар»	210
Смерть Федерико Феллини	217
Интервью с Джульеттой Мазиной	227
<i>Вместо послесловия. О Федерико Феллини</i>	254
Основные даты жизни и творчества Ф. Феллини	260
Фильмография	263

Костантини К.

К 72 Федерико Феллини / Костанцо Костантини; науч. ред. и прим. А. Б. Махова; пер. с фр. М. Н. Малороссийской, С. В. Сурковой. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 271[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1179).

ISBN 978-5-235-03156-2

Крупнейший кинорежиссер XX века, яркий представитель итальянского неореализма и его могильщик, Федерико Феллини (1920—1993) на протяжении более чем двадцати лет давал интервью своему другу журналисту Костанцо Костантини. Из этих откровенных бесед выстроилась богатая событиями житейская и творческая биография создателя таких шедевров мирового кино, как «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», «Джульетта и духи», «Амаркорд», «Репетиция оркестра», «Город женщин» и др. Кроме того, в беседах этих — за маской парадоксалиста, фантазера, враля, раблезианца, каковым слыл или хотел слыть Феллини, — обнаруживается умнейший человек, остроумный и трезвый наблюдатель жизни, философ, ярый противник «культуры наркотиков» и ее знаменитых апологетов-совратителей, чему он противопоставляет «культуру жизни». Общение с героем книги доставит несомненное удовольствие думающему читателю.

**УДК 791.43(450)(092)
ББК 85.373(3)**

Костантини Костанцо ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Главный редактор **А. В. Петров**

Редактор **Л. С. Калюжная**

Художественный редактор **И. И. Суслов**

Технический редактор **В. В. Пилкова**

Корректоры **Л. С. Барышникова, Т. И. Маляренко, Г. В. Платова**

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 23.04.2008. Подписано в печать 09.04.2009. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 14,28+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ 83769

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127994, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>. E-mail: dsej@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994, Москва, Сушевская ул., 21

ISBN 978-5-235-03156-2