



## **"Мой трюк - режиссура"**

**Федерико Феллини, Шарлотта Чэндлер**

Жизнь Феллини ярче даже его фантазий. Он запечатлел для нас эти фантазии на пленке - богатое наследие. По словам Феллини, девизом всей его жизни было: "Вымысел - единственная реальность". Его всегда интересовало: "Конечно ли наше подсознание? Есть ли предел фантазии?" "Я, Феллини" - запись рассказов режиссера на протяжении нашего четырнадцатилетнего знакомства, которое началось весной 1980 года, когда мы впервые встретились в Риме; последняя запись сделана осенью 1993 года, за несколько недель до его смерти. Можно сказать, что книга эта не столько написана, сколько наговорена. Многие он рассказывал во время наших совместных трапез в ресторане или в кафе; иногда разговор проходил в движущемся автомобиле. Такие ситуации подстегивали Феллини, раскрывая его характер.

---

Жизнь Феллини ярче даже его фантазий. Он запечатлел для нас эти фантазии на пленке — богатое наследие. По словам Феллини, девизом всей его жизни было: «Вымысел — единственная реальность». Его всегда интересовало: «Конечно ли наше подсознание? Есть ли предел фантазии?»

«Я, Феллини» — запись рассказов режиссера на протяжении нашего четырнадцатилетнего знакомства, которое началось весной 1980 года, когда мы впервые встретились в Риме; последняя запись сделана осенью 1993 года, за несколько недель до его смерти. Можно сказать, что книга эта не столько написана, сколько наговорена.

Многое он рассказывал во время наших совместных трапез в ресторане или в кафе; иногда разговор проходил в движущемся автомобиле. Такие ситуации подстегивали Феллини, раскрывая его характер.

«Когда ты будешь публиковать свою книгу, — сказал он как-то раз, — твой издатель обеспечит нас автомобилем с шофером?»



«Надеюсь», — ответила я.

«Я тебе столько всего наговорил. Если когда-нибудь захочу знать, что чувствовал в то или иное время, спрошу тебя. Всегда проще вспомнить событие, чем свои переживания. И вообще никто не помнит свою жизнь в точной хронологической последовательности, не помнит, как все происходило, что было самым главным и даже что казалось тогда главным. Мы не в состоянии контролировать наши воспоминания. Мы не властны над ними. Они властны над нами.

Ты умеешь слушать, и иногда я сам узнаю о себе нечто новое из моих рассказов. Я никогда сознательно не говорил тебе неправду, потому что ты веришь мне. Нельзя лгать человеку, который верит всему, что ты говоришь. Себе же я могу лгать, что частенько и делаю...»

Феллини признавал, что сам отчасти виноват в своей репутации человека, который не всегда держит слово, хотя в отношениях со мною такого не было: он никогда не нарушал обещаний. Желая подчеркнуть, что относится серьезно к тому, что я предлагаю, он всегда говорил: «Клянусь!» То же самое он повторял, соглашаясь на что-то, к чему относился без особого энтузиазма, это означало: все будет сделано. Слово стало у нас чем-то вроде пароля; уходя и видя, что я гляжу ему вслед, он поднимал правую руку, как бы говоря: «Клянусь!»

В каком-то смысле Феллини был и интервьюером, и интервьюируемым, а я — просто свидетелем происходящего. Словесное выражение живущих в его сознании образов — результат бесед, а не формальных интервью. Я никогда не задавала вопросов: ведь вопросы подсказывают ответы и определяют предмет беседы.

В беседах Феллини раскрывал себя не только как публичный человек, но и как частное лицо. Ему нравились слова Билли Уайлдера: «Доверяй своим инстинктам, тогда ошибки будут только твоими. Инстинкт скорее приведет к истине, чем разум».

Иногда я пытаюсь посмотреть на что-нибудь глазами Феллини и, надеюсь, что с помощью такого приема мне удастся увидеть немного больше и немного лучше.

«У меня только одна жизнь, и я рассказал ее тебе, — сказал он. — Это моя последняя исповедь, потому что больше мне нечего сказать».

Родился Федерико Феллини в итальянском городе Римини 20 января 1920 года...

### Фантазии — единственная реальность



Я не мог быть никем другим. Это я точно знаю. Каждый живет в собственном вымышленном мире, но большинство людей этого не понимают. Никто не знает подлинного мира. Каждый называет истиной свои личные фантазии. Я отличаюсь тем, что знаю: я живу в мире грез. Мне это нравится, и я не терплю, когда мне в этом мешают.

Я рос не единственным ребенком в семье и все же был одинок. У меня был младший брат, которого я очень любил, он был близок мне по возрасту, и еще младшая сестра, но, кроме родителей и дома, у меня с ними мало общего.

Некоторые плачут в душе. Другие смеются в душе. Есть и такие, что и не плачут, и не смеются на людях. Я всегда старался скрывать свои чувства. Я с удовольствием

повеселюсь и посмеюсь в компании, но ни с кем не разделю свои печали или страхи.

Быть одиноким означает быть самим собою, ведь тогда ты можешь свободно развиваться, ни на кого не оглядываясь. Полное одиночество — редкое состояние, а способность переносить одиночество встречается и того реже. Я всегда завидовал людям, обладающим самодостаточностью: только она дает независимость. Все утверждают, что нуждаются в свободе, но на самом деле боятся ее. Больше всего на свете люди боятся одиночества. Оставшись одни, они уже через несколько минут ищут общества — любого, только чтобы заполнить пустоту. Они боятся молчания, того молчания, когда находишься наедине со своими мыслями, ведя нескончаемый внутренний монолог. Ведь тогда придется полюбить собственное общество. Но здесь есть и свое преимущество: тебе не нужно ломать себя, чтобы приспособиться к идеям чужих людей или чтобы просто им угодить.

Я обожаю людей, которые живут, не задумываясь о будущем, которые совершают безумства, умеют безрассудно любить и ненавидеть. Я люблю простым, искренним чувством и преклоняюсь перед поступками, в которых нет страха перед последствиями. Сам я так и не научился терять голову. И всегда сурово сужу себя.

У меня сохранились воспоминания о самых ранних годах жизни, они навсегда со мною, хотя со временем становятся все туманнее. Некоторые уже невозможно передать словами, они живут в моем сознании только как образы. Часто я даже не уверен, было ли что-то на самом деле. С течением времени я все менее понимаю, действительно ли это мои воспоминания или чьи-то еще, просто присвоенные мною, как это иногда бывает. Мои

сны настолько реальные, что годы спустя я задаю себе вопрос: «Происходило ли все это со мною или только приснилось?» Я знаю всего лишь то, что эти воспоминания заявляют на меня права и, пока я жив, они мои. Тех людей, которые могли бы подтвердить их достоверность, уже нет на этом свете, и даже будь они живы, возможно, помнили бы эти события по-другому, потому что нет такой вещи, как объективная память.

## В цирке меня ждали

Одно из самых ярких воспоминаний детства — куклы, которые в те годы были мне ближе окружающих меня людей. Наверное, поэтому и память о них ярче, чем о живых людях.

Я начал делать кукол лет в девять и тогда же стал разыгрывать спектакли. Персонажи для своего кукольного представления я рисовал — туловища у них были из картона, а головы я лепил из глины. Напротив нашего дома жил скульптор; увидев моих кукол, он похвалил их и сказал, что у меня есть талант. Это вдохновило меня на дальнейшую работу. Очень важно получить одобрение *на первых порах*, особенно если это не общие слова, а нечто вполне конкретное. Скульптор научил меня делать головки из гипса.



Я был не только постановщиком спектаклей, но и играл в них все роли. Думаю, именно это помогло мне впоследствии создать свой режиссерский стиль, когда я сам показывал актерам, каким вижу тот или иной персонаж. Естественно, я был и драматургом.

Когда мне было семь лет, родители впервые повели меня в цирк. Меня потрясли клоуны. Я не понимал, кто они — животные или духи? Смешными я их не находил.

У меня было странное чувство, что меня здесь ждали.

В ту ночь и во многие последующие на протяжении ряда лет мне снился цирк. В этих снах мне казалось, что я нашел свой дом. И там обычно всегда был слон.

Тогда я еще не знал, что вся моя будущая жизнь пройдет в цирке — киноцирке.

Из детских лет в мою жизнь пришли два героя: моя бабушка и клоун.

На утро после первого посещения цирка я встретил одного из клоунов у фонтана на площади, он был одет так же, как и на представлении. Меня это несколько не удивило. Я не сомневался, что он всегда носит клоунский костюм.

Это был Пьеро. Его маска меня не пугала. Я уже и тогда понимал, что мы с ним люди одной крови. Его равнодушие к условностям было мне по душе. Тщательно продуманная убогость наряда сокрушала внушаемые мне матерью представления о приличиях. В такой одежде нельзя было пойти в школу и уж тем более в церковь.

Я всегда верил в предзнаменования. Думаю, они есть в жизни каждого человека, но не каждый обращает на них внимание. Я не пытался заговорить с Пьеро, может быть, потому что боялся, не видение ли он, не призрак ли, который исчезнет, если к нему обратиться. К тому же, я не знал, как нужно обращаться к клоуну. Не «ваше» же

«клоунское высочество»? Хотя для меня он был выше самого короля! Все это я только чувствовал, потому что никакими знаниями тогда не обладал. Много лет спустя, глядя на то место у фонтана, где стоял клоун, я прочувствовал ауру этого символа всей моей жизни — ведь он был словно вестник из будущего. Меня взволновало то, что я ощутил: исходящий от клоуна бесконечный оптимизм. Казалось, его хранили сами Небеса.

Когда я впервые рассказывал, как убежал с цирком, моя история звучала достаточно скромно. С каждым очередным рассказом я набавлял возраст, в котором бежал из дому. Сначала я прибавлял месяцы, а потом и годы. Больше всего увеличивалось само мое пребывание в бегах. Это был рассказ не столько о действительно имевшем место факте, сколько о моих подспудных желаниях. После того как за много лет эта история обросла массой вымышленных подробностей, она стала казаться мне более истинной, чем сама правда. Я так привык к этим преувеличениям, что они стали частью моих воспоминаний. А потом однажды кто-то обокрал меня, сказав, что я все это выдумал. Есть такие люди. Я же не перестаю повторять, что если я и лгун, то намерения мои самые честные.

Однажды, возвращаясь из школы, я увидел, как по улицам Римини двигались цирковые повозки. Думаю, в то время мне было лет семь-восемь. Зрелище очаровало меня. Циркачи казались одной большой, дружной семьей. Они не пытались отослать меня домой, возможно, потому, что не знали, где мой дом.

Мне хотелось остаться в цирке на долгие месяцы, но я провел с циркачами всего несколько часов. Так случилось, что друг родителей заметил меня в цирковом окружении, изловил и притащил против моей воли домой. Но до этого я успел вжиться в атмосферу цирка, впитал его аромат, который сохранил навсегда. С цирком у меня установилась нерушимая связь: я говорил с клоуном, я мыл зебру. Много ли людей могут сказать про себя то же самое? Думаю, найдутся люди, которым удалось перемолвиться словечком с клоуном, хотя сразу я вам их не назову. А вот для того чтобы отыскать счастливца, которому повезло хоть раз в жизни помыть зебру, потребуется отправиться в зоопарк. А ведь в тот памятный день работники цирка позволили мне помочь им вымыть больную зебру, которая выглядела очень печальной. Мне сказали, что виной всему шоколадка, которую ей дал кто-то из посетителей.

Я никогда не забуду свое ощущение от прикосновения к зебре. Оно навсегда пребудет со мною. Тем более что зебра была мокрая. Я вовсе не сентиментален, но, дотрагиваясь до нее, ощущал это прикосновение не только рукой, но и сердцем.

Клоун, с которым я тогда познакомился, был первым из череды многих печальных клоунов, с которыми меня свела жизнь. Но первый клоун — это всегда событие. Все клоуны, которых я знал, гордились своей профессией и понимали, что смешить людей — дело серьезное. Лично я всю жизнь бесконечно восхищаюсь теми, кто умеет рассмешить других. Мне это кажется очень трудным, но благодарным делом.

Доставленный домой тем памятным вечером, я был как следует отчитан за долгое отсутствие, но особенно взволнованной мать не казалась. Не так уж надолго я задержался, чтобы это действительно стало событием.

Я пытался рассказать ей обо всем, что со мною приключилось, обо всех моих необыкновенных переживаниях и какой-то удивительной на ощупь зебре, но вскоре замолчал, потому что понял: мать меня не слушает. Она никогда меня не слушала. Мать жила в собственном мире, внимая Богу.

Она сказала, что меня следует наказать, дабы в следующий раз мне неповадно было. Меня отправили спать без ужина. Я пошел к себе, но вскоре, после того как лег в кровать, дверь открылась, и в комнату вошла мать с подносом, полным еды. Поставив поднос рядом с кроватью, она молча удалилась. Вот такой урок я получил.

В дальнейшем, убегая с цирком, я знал, что всегда могу рассчитывать на поднос с едой у себя в комнате. Думаю, она это делала, потому что была рада моему возвращению.

Я никогда не прибегал к помощи будильника. Просто устанавливал внутренние часы. Спал я всегда мало и рано вставал. Еще ребенком я просыпался раньше всех и лежал в кровати, не решаясь встать, чтобы не разбудить остальных. Я лежал, пытаюсь вспомнить свои сны. Со временем я все же стал подниматься и бродил по спящему дому, узнавая о нем доселе неизвестные вещи. Это пребывание наедине с домом давало мне возможность узнать его ближе, интимнее, чем остальным членам семьи. Не обходилось и без синяков, которые я получал, натываясь в темноте на столы и стулья, ревниво стерегущие свою ночную независимость.

Очень рано я постиг смысл драмы. Моя мать постоянно упрекала меня то за одно, то за другое. Иногда я чего-то не делал, иногда, напротив, делал то, что не надо. Сейчас мне трудно вспомнить. Как правило, я был виноват и в том, и в другом. Поэтому я решил ее наказать. Я понимал, что если мне будет плохо, она почувствует раскаяние.

Я стащил у нее темно-красную губную помаду и вымазался ею с головы до ног, желая создать видимость крови. В своем воображении я представлял, как она, вернувшись домой и увидев меня на полу, истекающего кровью, горько пожалеет о своих нападках.

Место я нашел подходящее — у основания лестницы. Пусть думает, что я разбился, скатившись по ступенькам. Лежать там было неудобно, а мать, как нарочно, задержалась. У меня затекла нога. Я поменял положение. Было томительно скучно. Я не мог понять, почему ее так долго нет.

Наконец я услышал скрип открываемой двери. Слава Богу! Но поступь была тяжелее, чем у матери, — и никакого стука каблучков.

Я услышал равнодушный голос толкнувшего меня дяди: «Ну-ка вставай и иди умывайся!»

Я был обижен. Унижен. И пошел смывать помаду.

С тех пор я разлюбил дядю. Никто из нас не вспоминал этот случай, но я знал, что мы оба его помним.

Моим детским идиолом был Маленький Немо, герой американских комиксов, хотя тогда я не осознавал, что он американец. Я думал, что он такой же итальянец, как и я. Ведь в итальянских комиксах он говорил по-итальянски.

Мне было, должно быть, пять или шесть лет, когда я впервые увидел Маленького Немо. Я не мог поверить своим глазам! Какое открытие! Мальчик, вроде меня, делал такие удивительные вещи. Он потряс мое воображение. Иногда он был такой огромный, что ему приходилось демонстрировать чудеса осторожности, перешагивая через высокие здания, а иногда — такой маленький, что казался карликом рядом с цветком и мог стать легкой добычей для огромных насекомых.

А какие удивительные люди сопровождали его! Других таких я не видел в комиксах! Зулус в полицейской форме, не выпуская изо рта сигару, говорил на каком-то диговинном языке, который почему-то понимали все персонажи, однако взрослые, читавшие мне комикс, не могли ни слова перевести. Там были клоуны, которые каким-то необъяснимым образом обрели большую власть и вес в обществе (меня это, впрочем, ничуть не удивляло), великаны, так широко раскрывавшие рты, что, скользнув по огромному языку, можно было бы основательно рассмотреть пещеру-глотку, были динозавры, из-за которых возникали транспортные пробки, были перевернутые комнаты, в которых нужно было ходить по потолку, и удлиненные люди, пытающиеся обрести прежнюю форму... Вот такие поразительные вещи, и все великолепно нарисованные — именно так я мечтал научиться рисовать.

Рисовал я всегда, сколько себя помню. Я срисовывал картинки из комиксов, но у меня не получался тот сериал, в котором действовал Маленький Немо. Не хватало живописного мастерства. Слишком много там было деталей: и костюмы, и интерьер были тщательно выписаны, и, как я ни старался, у меня ничего не выходило. Позже я узнал, что рисовавший этот комикс художник по имени Уинзор Маккей был также первооткрывателем и в кино. Задолго до Уолта Диснея он создал первые анимационные фильмы. На самом деле его рисунки о Маленьком Немо были чем-то вроде такого фильма, который я очень хотел бы посмотреть. А «Динозавра Джерти» я и правда видел. Маккей также рисовал анимационные новости, вроде погружения «Лузитании». Влияние, которое оказал на меня фантастический рисунок этого корабля, ощущается в «Амаркорде». «Рекс», океанский лайнер Муссолини, тоже производил на меня впечатление, но тот, что нарисовал Уинзор Маккей, все же больше. Боюсь, что сегодня немногие помнят о Маккее.

В конце каждого воскресного комикса Маленький Немо садился в кровати, понимая, что все случившееся ему приснилось. Если сон был хороший, он горевал, что проснулся, если страшный — радовался. В детстве, засыпая, я каждый раз надеялся, что мне приснится сон, похожий на те, что видел Маленький Немо. Иногда такое случалось. Думаю, Маленький Немо оказал большое влияние на мои сны. Нет, мне не снились его сны, мне снились мои. Но его сны ясно говорили, что возможности сновидений бесконечны: их можно изучать всю оставшуюся жизнь. Все начинается с веры в возможность чего-то. Мне также нравились Попай<sup>1</sup> и Олив Ойл, и восхитительные «изобретения» Руба Голдберга<sup>2</sup>, которые выполняли совершенно бессмысленные операции чрезвычайно сложным образом. Был еще Веселый Хулиган<sup>3</sup>, носивший консервную банку вместо шляпы. Теперь уже не делают такие комиксы. Хотелось бы мне знать их создателей. Не будь я режиссером, стал бы рисовать комиксы.

Мать тоже любила рисовать разные картинки. Она делала это потихоньку от всех, когда я был еще маленький. Именно она научила меня рисовать карандашами, а позже — пастелью. По ее рассказам, я, пока разобрался, что к чему, с упоением рисовал повсюду — на стенах, на скатерти ручной работы, расшитой кем-то из ее семьи. Пришлось хорошенько потрудиться, чтобы все отчистить, пока не заметил отец. Когда отец уезжал — брат тогда был еще малышом, — мать занималась со мной, поощряя мои усилия.

Я никогда не уставал рисовать. Когда отец находился дома, а такое тоже иногда случалось, ему не нравилось, что я часами сижу за столом и рисую. Отец называл это девчачьим занятием. Мне не надо было говорить, я и так понимал, что отец предпочел бы видеть меня на улице, гоняющим мяч с другими мальчишками, хотя я и сам в то время был не намного больше мяча. Тогда мать перестала поощрять мое увлечение да и сама перестала рисовать — по крайней мере, я никогда больше не видел ее за этим занятием.

Я забыл, когда и как начал рисовать — так давно это началось. Такое ощущение, что это всегда было частью меня и никуда от меня не уходило. Помнится, однажды, когда я, уже взрослый, приехал в Римини на Рождество, кто-то сказал матери: «У Федерико талант художника». И я услышал, как мать с гордостью ответила: «Это у него от меня. У меня в юности тоже находили способности, и это я научила его рисовать». Тогда-то я все и вспомнил.

Реальность меня мало трогает. Мне нравится наблюдать за течением жизни, но она не подстегивает мое воображение. Даже будучи ребенком, я рисовал не какого-то конкретного человека, а образ, сложившийся в моем сознании.

В школе мне только и говорили: «нет», «нельзя», «стыдись». Запретов было очень много, и просто чудо, что я не боюсь сам расстегнуть ширинку. Школа и церковь наделили меня огромным чувством вины задолго до того, как я начал понимать, в чем конкретно виноват.

Школьное время мне не очень запомнилось. Все как-то смешалось. Год казался одним днем, а каждый новый день ничем не отличался от предыдущего. Моя настоящая жизнь проходила не в школе. На занятиях я не мог отделаться от ощущения, что, находясь здесь, упускаю нечто гораздо более важное и чудесное.

Обычно я говорю, что учился из рук вон плохо, хотя я был обычным средним учеником, но ведь это звучит менее драматично и интересно. Мне никогда не нравилось считать себя в чем-то заурядным.

Лет в одиннадцать я перешел из Католической школы в школу Юлия Цезаря. Там на стенах висели портреты папы римского и Муссолини, и мы изучали славные времена Римской империи, античное прошлое и получали представление о будущем — как его видели «чернорубашечники».

На уроках можно было рисовать, прикидываясь, что делаешь записи в тетради или пишешь контрольную, а также мечтать, изображая на лице глубокое внимание к речи преподавателя. Я рисовал карикатуры, тайно надеясь скрыть истинную сущность моих занятий — пусть все думают, что я просто подробно конспектирую лекции. Но однажды учитель раскрыл мою тетрадь и, увидев страшного монстра, почему-то решил, что я нарисовал его. Ему непременно хотелось видеть в этом чудище себя, хотя он был все же не так уродлив. К счастью, он не заглянул дальше в тетрадь и не ознакомился с остальными рисунками, где были изображены голые женщины, какими моя фантазия рисовала их тогда.

Мне никогда не забыть пышное великолепие пасхальных и рождественских праздников, сопровождавшихся обильными съестными подношениями преподавателям и директору. Низкорослые учителя быстро исчезали за горами продуктов — ритуальными пожертвованиями родителей. Казалось, на этот раз не они пожирали еду, а она их.

Родители тех учеников, чьи дела были совсем уж плохи, приносили в эти дни живых поросят. Я был средним учеником, но мой отец, торговавший продуктами питания, все же старался облегчить мое существование в школе. Щедрый по природе, он делал такие подношения не только по праздникам. Все учителя получали от него лучший сыр пармезан и замечательное оливковое масло.

Мои оценки позволяли мне поступить на юридический факультет Римского университета, что было важно по двум причинам: во-первых, я переезжал в Рим, ведь мать мечтала,



чтобы я занялся изучением юриспруденции, раз уж не захотел стать священником. А во-вторых, и это было самое главное, учеба в университете давала мне отсрочку от армии. Из-за одного этого стоило просиживать штаны в классе.

Я не сожалею, что учился не так уж прилежно. Учись я лучше, жизнь моя могла бы принять совсем иной оборот, я мог бы не стать режиссером, а именно это дало смысл моей жизни.

Уехав из Римини, я только и делал, что старался освободиться от бремени ненужных и мешающих вещей, которыми в детстве забили мне голову. Намерения взрослых, возможно, были благие, но бремя долго не ослабевало. В любой организованной религиозной практике слишком много предрассудков и моральных обязательств. Подлинная религия должна освободить человека и дать ему возможность самостоятельно искать Бога в себе. Каждый надеется жить более осмысленно.

Я потратил всю свою жизнь, чтобы исцелиться от того, что мне внушали с рождения: «Тебе никогда не достичь идеала: ты нечист». Мое поколение получило пессимистическое и репрессивное воспитание; в этом виноваты церковь, фашизм и наши родители. Разговоры на темы пола были тогда вообще невозможны.

Если меня спросят, в чем отличие современного мира от мира моего детства, я отвечу, что в основном оно сводится к большему распространению в прошлом мастурбации. Не то чтобы теперь она совсем отсутствует, просто тогда у нее был другой смысл. Мастурбация символизирует другой тип мироустройства. Нужно напрягать свое воображение. В реальной жизни полное удовлетворение не может наступить мгновенно. Женщина оставалась тайной из-за ее недоступности — за исключением, конечно же, проституток, которые могли ввести в мир плотских отношений, и это посвящение в нечто тайное и запретное при участии прислужниц самого дьявола могло стать величайшим событием.

Вот мое самое раннее сексуальное впечатление: я лежу распластанный на кухонном столе, а надо мною, малышом, склонились женские лица, которые кажутся мне огромными и деформированными; женщины визжат от восторга, восхищаясь моим крошечным членом, и, как мне кажется, пытаются его измерить.

Помню, как однажды видел мать голой. Это было всего один раз. Тогда я еще не ходил. Говорить я тоже еще не мог, и из этого мать заключила, что я не умею думать, а тем более запоминать. Но зрительный образ запечатлелся, и я запомнил его. Все мы помним больше, чем сами подозреваем. Возможно, наши первые воспоминания — еще о материнской утробе.

Помню, как ползаю по полу и, забравшись под кухонный стол, заглядываю снизу под юбку горничной. Зрелище не очень привлекательное. Там таится что-то темное и страшное. Мне было тогда года два с половиной. Не думаю, чтобы это было проявление сексуального интереса. Скорее, просто любопытство. Во всяком случае, до тех пор пока мать не вытащила меня из-под стола и как следует не отругала. Интерес возник, когда я понял, что делаю что-то запретное, но не раньше.

Даже в самом раннем возрасте я чувствовал связь между «запретным» и «приятным». Но тогда мой сексуальный интерес был направлен на себя самого, а не на кого-то другого.

Приблизительно в то же самое время я впервые сознательно рассмотрел отца без одежды. Разглядывал я его с интересом, но не думаю, что сравнивал свою фитюльку с его впечатляющим органом.

Мое первое сексуальное возбуждение относится к четырехлетнему возрасту, может, немного старше. Я не совсем понимал, что чувствую, просто знал, что чувствую нечто необычное. От этого сладко щекочущего ощущения у меня закружилась голова.

Возбудило меня существо с прыщавой кожей и бритой головой — одна из сестер религиозной общины под названием «Сестры святого Винченцо». Думаю, ей было около шестнадцати лет. Мне она казалась загадочной взрослой женщиной. Я ходил за нею по пятам, как привороженный.

Я не знал, догадывалась ли она о моих чувствах. Во всяком случае, они не были ей неприятны. Она тискала меня, прижимала к себе. Мои ощущения при этом были бесподобны. Я терся то об одну ее полную грудь, то о другую, чувствуя щекой соски. А этот постоянно исходивший от нее удивительный запах...



Я не сразу понял, что это такое, но потом меня осенило. Волшебный эротический аромат складывался из запаха картофельных очистков и прокисшего супа. В обязанности моей любимой входило чистить картошку для обеда, и после окончания трудов она вытирала руки о фартук. Божественный запах! Ее тело было мягким и теплым, очень теплым. Когда она прижимала меня к себе, я был на седьмом небе и весь становился, как кисель. Я надеялся, что так будет вечно.

Тогда мне казалось, что она не догадывается, какое сильное впечатление на меня производит. Теперь же я не сомневаюсь, что она прекрасно все знала и получала большое удовольствие от сознания своей власти над чувствительным малышом, власти полной и явной.

Мне трудно сейчас вызвать в памяти тот запах, но, думаю, если бы пришлось вдохнуть его снова, он произвел бы то же самое волшебное действие. С того времени я постоянно жажду повторения давнего ощущения. Я перенюхал множество дорогих французских духов, специально созданных для обольщения, но ни одни не были столь чарующими, как это сочетание картофельных очистков и прокисшего супа.

Первое сексуальное воспитание преподали мне священники, предостерегавшие детей от «игр» с собой и тем самым, возможно, заронявшие грешные мыслишки в головы самых тупых, которые иначе до этого не додумались бы. Меня всегда интересовало, чему монахини учат девочек в школах. Вообще, католицизм быстро развивает интерес к сексу.

Католицизм всегда заявлял о своем отрицательном отношении к сексу, если тот практикуется не с целью деторождения, а только ради наслаждения. Это часть его репрессивного отношения к любому наслаждению, к свободе и к личности.

Однако, относясь отрицательно к сексуальным радостям, католицизм против своей воли усиливает наслаждение от них. Все доступное непременно гасит желание. Это как в еде. Нужно быть слегка голодным, чтобы в полной мере насладиться едой.

Было время, когда я всех женщин считал своими тетями. Увидев женщину в вечернем платье, я испытывал невероятное волнение. Впрочем, я довольно скоро понял, что не все женщины — тети. В доме мадам Доры женщины ярко красились, носили вуали и курили сигареты с золотым обрезом. Бордель, другими словами, публичный дом — важный опыт для молодого человека.

## Ресницы Гарбо

Семья, церковь и школа, изрядно сдобренные фашизмом, — вот что должно было в первую очередь влиять на ребенка моего времени. Однако лично на меня оказали раннее воздействие сексуальные переживания, цирк, кино и спагетти.

Сексуальные ощущения пришли ко мне сами. Не помню времени, когда бы их не испытывал. Цирк я открыл для себя, когда циркачи давали представления у нас в Римини, кино впервые увидел в «Фулгоре», а спагетти подавали за нашим столом.

«Фулгор» был старше меня. Этот кинотеатр открыли лет за шесть до моего рождения, и первый раз меня привели туда года в два. Он стал для меня настоящим домом — более *родным*, чем все места, где я жил в детстве.

Меня водила туда мать — ради своего, а не моего удовольствия. Ей нравилось смотреть кино, а я был как бы в нагрузку. Не помню, какой был первый увиденный мной фильм, однако хорошо помню череду разных фантастических образов, которые мне нравились. Мать рассказывала, что я никогда не плакал и не крутился на стуле, и поэтому она могла брать меня с собой всякий раз. Еще не понимая, что вижу, я уже знал, что это нечто чудесное.

Первые десять лет моей жизни кино было немым, фильмы шли с музыкальным сопровождением. Звук пришел в «Фулгор», когда мне было почти десять. Я постоянно туда бегал, там показывали преимущественно американские ленты. Американское кино стало *нашим*. Чарли Чаплин, братья Маркс, Гари Купер, Роналд Колмен, Фред Астер и Джинджер Роджерс — все они были нам родными. Мне нравились фильмы с Лаурелом и Харди<sup>4</sup>. Я всегда больше любил комедии. Еще мне нравились детективы и картины про репортеров. Фильм, в котором главный герой носит полушинель, не мог не захватить мое воображение.

Матери нравилась Гарбо. Я видел кучу фильмов с ней, хотя это был не мой выбор. Мать говорила, что Гарбо — величайшая актриса нашего времени, и часто плакала над ее фильмами в темноте зрительного зала. На черно-белом экране Гарбо выглядела такой бледной, что казалась призраком. Я совсем не понимал, о чем ее картины. С Томом Миксом<sup>5</sup> она не выдерживала сравнения. Мне оставалось только рассматривать ее ресницы.

Сидя в зале «Фулгора» перед началом фильма, я чувствовал необычайное волнение. Восхитительное ожидание чуда! Такое же чувство я всегда переживаю, входя в Пятый павильон «Чинечитта», только теперь это чувство взрослого человека, способного контролировать чудо, потому что оно в его руках. Это чувство состоит из сексуального заряда, нервной дрожи, предельной концентрации внимания, напряжения чувств, экстаза.

В детстве мне казалось, что каждый человек должен хотеть быть клоуном. Каждый — кроме моей матери.

Я очень рано осознал, кем *не хочу* быть, гораздо раньше, чем понял, кем *хочу*. Отцовские планы относительно моего будущего подходили мне еще меньше материнских (кроме, разве, карьеры священника) — отец хотел видеть меня торговцем. Я же и представить не мог, что пойду по его стопам. Отец разъезжал по Италии, продавая продукты питания. Я видел его редко, но часто слышал, как много приходится ему работать, чтобы прокормить свое небольшое семейство, в которое входил и я. Думаю, это говорилось с целью пробудить во мне благодарность, но вместо нее возникло чувство вины за то, что я много ем. На самом деле я был худенький мальчуган и ел не так много, так что был не такой уж большой обузой для семьи. Но тогда я не осознавал, что частые отлучки отца связаны вовсе не со мной: ему просто хотелось быть подальше от матери, с которой у него после первого угара страсти сложились не самые лучшие отношения. Со временем я стал больше понимать отца, потому что и сам с трудом выносил тягостные речи матери: она была несчастна и с радостью делала несчастными остальных, веря в то, что быть слишком счастливым (а в понятие «счастье» она включала практически все земные удовольствия) — грех.

Отец любил свою работу, и тут я пошел в него, избрав, правда, собственный путь. Он продавал вино и сыр пармезан. Отец никак не мог понять, почему я, его сын, отказываюсь пойти по его стопам — тем более что он может преподать мне первые ценные уроки. Я же довольно рано понял, что скроен не из того материала, из которого делают хороших торговцев. Мне трудно даже вообразить, как можно, глядя в лицо людям, предлагать: «Пожалуйста, купите мой сыр!»

Я слышал, как отец расхваливает достоинства своих сыров в сравнении с другими. Не то чтобы я сомневался в истинности его слов, нет, но меня смущала такая самореклама. Для этого я был слишком робок.

И все же однажды, уже будучи режиссером и находясь в обществе двух продюсеров, благоухавших дорогими лосьонами после бритья и увешанных золотыми цепочками и кольцами, я вдруг понял, что в конце концов против своей воли стал-таки подобием отца. Меня тоже вынудили продавать сыр, только у меня он называется фильмами, а продюсеры, которые их покупают, не столь высоко оценивают эти произведения искусства, как покупатели отца — его оливковое масло и prosciutto<sup>6</sup>.

Только после смерти отец впервые стал для меня человеком, которого я мог понять: ведь он тоже что-то искал и не так уж сильно отличался от меня. Аннибал Нинчи, актер, игравший в «Сладкой жизни» и в «8 1/2» отца Мастроянни, похож внешне на моего отца и к тому же был его любимым итальянским актером в годы, предшествовавшие второй мировой войне.

Не думаю, что моя мать хотела иметь такого сына, как я. Эта строгая и религиозная женщина была очень несчастна с моим отцом, однако, оставшись одна, тяжело переносила свое одиночество.

Не сомневаюсь, что замуж она вышла девственницей. Даже больше чем девственницей. Думаю, никогда до этого она не испытала мужского прикосновения, поцелуя, робкого юношеского ощупывания, такого естественного для нормальных подростков. Кто-то может подумать, что это результат сурового воспитания, однако мне кажется, что ей не приходилось сдерживать сексуальные порывы: они были ей либо неизвестны, либо отвратительны.

Отец не получал того, что ему было нужно, дома, поэтому искал это на стороне. Так как он много разъезжал, возможностей у него было предостаточно. Каждый раз он отсутствовал по нескольку недель, и во время этих отлучек мать непрерывно плакала.

Возвращаясь из очередной поездки, отец всякий раз привозил матери подарки, но, похоже, это злило ее еще больше. Тогда я не понимал того, что, видимо, понимала она. Подарки были не столько свидетельством любви, сколько доказательством вины.

Между качеством подарка и похождениями на стороне была, вероятно, некая зависимость. Если интрижка была незначительной, дело ограничивалось какой-нибудь вазочкой, если случалось что-то более запоминающееся, то преподносилось серебряное блюдо.

Помню, однажды отец привез матери роскошное платье. Мы с братом Рикардо подглядывали в слегка приоткрытую дверь и видели, как мать распаковывает подарок. Она развязала ленту и развернула бумагу. Затем открыла коробку и извлекла оттуда самое красивое платье, какое мы только видели. Оно все сверкало и переливалось; позже нам сказали, что его специально расшивали блестящими нитями. Отец с горящими от волнения щеками спросил у матери, нравится ли ей подарок.

Не сказав ни слова, мать бросила платье на стол. После некоторого молчания, которое всем нам показалось очень долгим, она сказала, что не привыкла носить такие платья и что оно больше подходит «его подружкам».

Мне кажется, один мой сон многое говорит о моих отношениях с родителями — ведь я всегда верил, что в снах больше истины, чем в реальных фактах.

Снилось мне, что, приехав в Римини, я решил остановиться в «Гранд-отеле». Стоя у конторки, заполняю обычную форму. Портье всматривается в мое имя и говорит: «Феллини. В нашей гостинице уже живут люди с такой фамилией».

И, глядя в сторону открытой галереи, добавляет: «А вот и они». Я поворачиваю голову и вижу мать и отца. Однако молчу. «вы их знаете?» — спрашивает портье. «Нет», — отвечаю я. «А хотели бы познакомиться?» И я опять отказываюсь: «Нет, спасибо. Не стоит».

Только после смерти отца я узнал, что он хранил мои первые рисунки и всегда возил их с собой. И тогда я впервые понял, что он любил меня и гордился мной.

Гены, отвечающие за вкус, должно быть, у меня от отца, а может, лучше назвать их развитыми вкусовыми рецепторами? Я с легкостью определяю, надкусив тончайший ломтик, возраст сыра пармезан, точно сказав, сколько ему лет — три года, семь лет, одиннадцать. А уж что до prosciutto...

Рим стал присутствовать в моих мечтах раньше чем я был способен вообразить, каким он может быть. Я думал, что он такой же, как Римини, только больше, или вроде Америки, только меньше. Но уже тогда я знал, что именно там хочу жить, и подгонял время, чтобы поскорее вырасти и переехать туда. Но мне не пришлось долго ждать.

Когда мне было лет десять, у дяди, жившего в Риме, случился удар; тетка сообщила об этом матери в письме и позвала ее в Рим повидать брата. Мать взяла меня с собой. Все сладости, присылаемые родственниками на Рождество, померкли перед зрелищем самого

Рима. Реальность оказалась, как редко бывает в жизни, прекраснее самых ярких вымыслов.

В Рим мы поехали на поезде. Больше всего мне нравилось смотреть на пролетающие за окном картинки жизни: это напоминало смену кадров на экране «Фулгора». Но поезд мчался слишком быстро, и они не успевали запечатлеться в памяти.

Первая встреча с Римом вызвала в моей душе благоговейный страх и одновременно чувство, что я обрел дом. Я понял, что Рим — место, где мне предназначено жить, где я должен жить: это мой город. С дядей мне не удалось повидаться, он был слишком слаб, но на этот раз я получил от него и тети дар более ценный, чем пакетики с нугой на Рождество.

Когда мы вернулись в Римини, у меня впервые в жизни появилась цель.

Меня нельзя было заставить соревноваться в том, к чему у меня нет способностей. Например, атлетика. Никогда не блистал по этой части. И интереса к ней не испытывал, хотя, будучи худым, как скелет, не мог не завидовать молодым атлетам с накачанными мускулами, которые выступали в греко-римской борьбе перед публикой чуть ли не в чем мать родила. Я же испытывал ужас при одной только мысли, что меня могут увидеть в плавках. Всю жизнь я стеснялся своего тела. По натуре я не склонен к соперничеству и всегда уклонялся от всяческих соревнований. В душе я всегда симпатизировал и сопереживал побежденным. Повзрослев, я стал испытывать страх перед красивыми женщинами. Во мне до сих пор сидит этот страх, он зародился еще в Римини, когда я тайно любовался немками и шведками, которые приезжали к нам летом и казались такими недоступными.

Мальчишкой я хорошо свистел. Мать как-то похвалила меня; ее похвала привела к тому, что все последующие месяцы в доме только и слышали что мой свист, и это всем изрядно надоело. К счастью, и мне тоже.

В младших классах я пел, и учителям нравился мой голос. Он был довольно высокий. Мне говорили, что с годами он понизится, но больших перемен не произошло. Меня поощряли, и потому я пел: мне больше нравились похвалы, чем само пение. Меня всегда стимулировало одобрение, а не критика. Я пел до тех пор, пока мой брат Рикардо не пошел в школу. Он пел гораздо лучше меня. У него был действительно прекрасный голос. Можно сказать, дар Божий. Учителя пришли в полный восторг. Так я перестал петь. И уже никогда больше не пел. На общественных сборищах, где поется гимн или что-нибудь в этом роде, или на дне рождения друга я стараюсь не участвовать в пении и только притворно шевелю губами. Надо сказать, я никогда не переживал, что бросил петь.

Мне всегда хотелось вставить в какой-нибудь фильм историю моей первой любви, но каждый раз она не укладывалась в сюжет, и, кроме того, я боялся, что это может показаться банальным, ведь подобная мысль уже многим приходила в голову. Когда мне было шестнадцать, я увидел девушку неземной красоты, она сидела у окна в доме неподалеку от моего. Хотя я никогда не видел ангелов, в моем представлении они выглядели именно так, как эта девушка.

Я не был с ней знаком и даже никогда прежде не видел. Может быть, я просто не был готов раньше к такой встрече. Я понимал, что должен с ней познакомиться, но не знал, как это лучше сделать. Время было другое, и этикет был другой — допотопный.

Я подумывал было нарисовать на заледенелом окне ее портрет, сопроводив кратким посланием, но потом решил, что это будет слишком уж утонченным поступком. Не подпишись я, она не поймет, кто ее нарисовал, а если бы и подписался — не поймет тоже. Кроме нее мое послание прочтут и другие люди.

В том числе ее родители. Да и лед на стекле может растаять.

В конце концов я решил, что лучше всего действовать открыто. Я нарисовал ее портрет по памяти. А проходя мимо окна, протянул ей рисунок. Улыбаясь, она грациозным движением приоткрыла окно и взяла листок. На обратной стороне я написал несколько слов, приглашая ее прийти на всем известный пяточок в Римини.

Девушка явилась точно в условленное время. Я уже ждал ее с цветами. Она была пунктуальна; это качество я ценю в женщинах, да и в мужчинах, впрочем, тоже. Оно — то уважение, какое мы проявляем к другому человеку. Я всегда считал, что на свидание к женщине нужно приходиться раньше срока и ждать ее. В тот давний день я явился на место встречи так рано, что к моменту появления своей дамы изрядно устал. Я воображал, что она не придет, и уже подумывал о том, чтобы уйти. И тогда все сомнения перевел бы в разряд реальных истин.

С этого времени мы регулярно гуляли вместе, катались на велосипедах и устраивали пикники, на которые я всегда приносил отцовский сыр пармезан.

В моих мечтах я целовал ее. Мечты эти были чрезвычайно романтичны и исключительно благородны. Я боготворил ее и вызволял из многих безнадежных ситуаций, побеждал угрожавших ей драконов, людей и всех прочих. Девушке было всего четырнадцать, и я не решался поцеловать ее, боясь таким образом спугнуть свою музу. Кроме того, я в свои шестнадцать лет еще ни разу не целовался и не знал толком, как это делается.

Наши отношения внезапно оборвались. Я передал своей возлюбленной через ее брата любовное письмо, на которое тот должен был принести ответ. Мальчика перехватила моя мать, которая предложила ему в мое отсутствие полакомиться соблазнительно выглядящим пирогом. У нас никогда не переводилась вкусная еда. Глупый мальчишка настолько увлекся пирогом, что совсем забыл о письме, оставив его прямо на столе, и мать не замедлила его прочесть.

Конечно же, она сразу подумала о самом плохом. Не сомневаюсь, что в самых смелых своих мечтах я не мог вообразить ничего, что могло бы сравниться с ее догадками: ведь моя концепция греха была не столь изощренной, как ее. Мать тут же направилась в дом девушки и, вызвав родителей моей подружки, обвинила их дочь в том, что она соблазнила ее сына. Ах, если б это было правдой!

Родители девушки отнеслись к подобным обвинениям как к безумному бреду (чем те по сути и являлись). Однако решили все же не портить отношения с соседкой, жившей через улицу. Хотя я не присутствовал при этой сцене, думаю, что мать в сознании своей правоты являла грозное зрелище.

Я был так сконфужен, что и подумать не мог, чтобы пойти к даме моего сердца. Я был не мужчиной, а всего лишь ребенком. Всю свою жизнь я оставался трусом — и в физическом, и в эмоциональном плане. Я не выношу споров и всеми силами стараюсь избежать объяснений и ссор, особенно с женщинами.

Вскоре ее семья переехала в Милан. Не сомневаюсь, что это никак не было связано со мной. По этому поводу я переживал противоречивые чувства. Было грустно, что никогда больше я не увижу этого ангела, и в то же время я был благодарен судьбе за то, что удалось избежать постыдной сцены встречи с возлюбленной.

Но то был еще не конец. Спустя несколько лет, уже в Риме, я получил от нее письмо, в котором она сообщала свой номер телефона. Я позвонил ей в Милан. Она пригласила меня навестить ее. Наша встреча была чудесной. Моя детская подруга вдохновила меня на написание нескольких рассказов. А я ее — даже на большее. Она стала журналисткой и спустя годы написала целый роман о наших отношениях, который я не читал, но о котором слышал. Несомненно, что в этом романе я был героем, а она героиней. Похоже, она помнила больше меня о прошлом — и не только о нашей детской влюбленности, но и о том, что было между нами во время свидания в 1941 году. Тогда я еще не встретил Джульетту.

Довольно рано, лет этак в одиннадцать, я стал рассылать по почте свои рисунки и карикатуры в журналы Флоренции и Рима. В двенадцать я уже посылал рассказы, скетчи и анекдоты, сопровождая их своими иллюстрациями. Первоначальная идея всегда была живописная, а уж потом придумывалась соответствующая история. У меня был целый набор псевдонимов, которыми я пользовался, чтобы издатели не заподозрили, что все это создано одним человеком. Теперь мне трудно понять, зачем я это делал. Тогда же мой поступок казался логичным. Не знаю, что было бы, если б один из журналов выслал на один из этих псевдонимов деньги. Мне даже не пришло в голову, что почтальон просто не знал бы, кому их нести. Обычно все псевдонимы начинались на букву «Ф» — как моя фамилия и имя. Впрочем, никаких проблем с получением гонораров не было по той простой причине, что они не приходили: первые деньги я получил значительно позже.

### **Дом сердца**

В 1937 году я уехал во Флоренцию. Мне было тогда семнадцать. На самом деле я рвался в Рим, но Флоренция была ближе. Там находился еженедельный юмористический журнал «420», куда я посылал рассказы и рисунки. Меня взяли туда на работу. Работы было немного, денег и того меньше, но и журналист-то я был тогда никудышный. Меня использовали в качестве курьера. Но то была моя первая работа, я получал первое твердое жалованье и был полон надежд, пусть никто в журнале и не носил полушинель, как герои американских боевиков. Во Флоренции я задержался только на четыре месяца, после чего вернулся в Римини, пообещав матери подать документы на юридический факультет Римского университета. Свое слово я сдержал, но на занятия так и не явился. Ведь этого я не обещал.

Окончательно я перебрался в Рим только в январе 1938 года. Сойдя с поезда и ступив на перрон, я с первых минут понял, что Рим, о котором я мечтал, не разочарует меня. Так и случилось.



Я устроился на работу в газету. Мне было восемнадцать. Денег, которые я зарабатывал, ни на что не хватало. Я мог позволить себе чашечку кофе и хлеб на завтрак и скромный ужин, но на обед денег не оставалось. К счастью, я пользовался кредитом в тех кафе, которые часто посещал. Когда дела пошли лучше, я стал питаться более регулярно — сомнительное преимущество, как оказалось позже.



На то, чтобы стать газетчиком, меня подвигла шляпа Фреда Макмарри<sup>8</sup>. Представление о журналистах я получил исключительно из американских фильмов. Главное, что я усвоил: они ездят на красивых машинах и их любят красивые женщины. Уже ради одного этого я был готов стать журналистом.

О жизни итальянских газетчиков я не имел ни малейшего представления. Когда мечта моя осуществилась и я стал-таки журналистом, все оказалось совсем не так романтично. Я еще не скоро завел себе куртку, напоминавшую полушинель.

Наполовину я римлянин. Моя мать — чистая римлянка, ее корни прослеживаются до начала XIV века, но думаю, что если хорошо покопаться, то можно пойти и глубже. Среди наших предков был знаменитый (возможно, надо сказать — печально знаменитый) Барбиани. Он был фармацевт, входил в папское окружение, а потом его посадили в тюрьму после сенсационного процесса, на котором осудили как участника заговора с целью отравления. Лично я не сомневаюсь в его невиновности. Не имея никакой другой информации, я все равно должен защищать его, ведь он мой предок. У меня такое чувство, что будь он виновен, я бы это знал.

В Рим я приехал девственником. В этом я не признавался друзьям из Римини, у которых (по их словам) был большой сексуальный опыт. Тогда я верил каждому их слову, всему, что они говорили. Я и сам отчаянно врал. Я не мог, конечно, вдаваться в детали, мало что зная об этой области человеческих отношений: мой опыт существовал только в воображении. Позже я с удивлением открыл, что между воображением и сексом существует прямая зависимость. Воображение — важнейшая эrogenная зона. Похваляясь своими сексуальными подвигами, я черпал информацию из снов. Мои сны были великолепны и приносили большое удовлетворение. В них я был настоящим героем-любовником, мое тело никогда не подводило и не стесняло меня, не было никакой неуклюжести или суеты.

Я твердо знал, что не хочу рано жениться. И не хочу угодить в западню, в какую попали отец и мать. Бог весть, что уготовано мне судьбой, но я надеялся, что у меня есть будущее, и хотел обрести его.

Я жаждал свободы. Я не мог жить по правилам, установленным матерью, которая считала, что должна знать каждый мой шаг (хотя я был уже почти взрослый), и если я недостаточно почтительно с ней разговаривал, отбирала ключи от дома. Счастье я понимал как свободу.

Выход был один — отправиться в бордель. В те дни отношение к публичному дому было несколько иное, чем сегодня. Он воспринимался как жизненная необходимость. И в то же время ассоциировался с чем-то запретным и греховным. Незримое присутствие дьявола,

принявшего, возможно, облик хозяйки борделя, увеличивало риск погубить душу. Католицизм сделал секс занятием, дразнящим воображение, — без особой, впрочем, нужды. В молодости гормоны не нуждаются в дополнительном стимулировании.

Мне повезло: когда я вошел в зал, там сидела только одна свободная девушка. Она была молода. Чуть старше меня. Она казалась вполне приличной, славной девушкой, ожидающей своего друга. И этим другом оказался я.

На ней не было ни черного кружевного, ни красного атласного платья, как принято у подобных женщин, в чем я впоследствии убедился. Такая своеобразная униформа могла меня отпугнуть. Помнится, я так волновался, что любая мелочь могла вывести меня из равновесия.

У девушки был нежный голос, она была молчалива и не агрессивна. Она производила впечатление робкой особы. Позже я решил, что с моей стороны было большой наивностью думать, что проститутка может быть робкой. Но с годами я стал думать: а почему бы и нет? Я знал робких актеров и актрис. Я был знаком с клоунами, которые, сняв клоунскую одежду и накладные носы, становились робкими людьми. Я знал одного робкого режиссера. Я сам довольно робок, когда не работаю и не охвачен творческой энергией, заставляющей меня забывать все на свете. Возможно, все люди робкие и просто притворяются другими.

Наверное, девушка была красива. Во всяком случае, тогда она показалась мне привлекательной. По правде говоря, сейчас я не могу вспомнить ее лицо. Вполне вероятно, что как-нибудь потом я прошел мимо нее на улице, не узнав. А она могла узнать меня. А может, в одежде и не узнала.

Помнится, при встрече я подумал, что она из тех девушек, которым нужно носить белые перчатки. Я удивился, почему такая молодая и хорошенькая девушка сидит одна. Только спустя годы я понял, что она, наверное, только что рассталась с другим клиентом.

Все было чудесно. Реальность оказалась не хуже ожиданий.

Позже я узнал, что на свете существует и нечто большее, гораздо большее — секс в любви. Тогда же я, глупый и невинный мальчишка, поверил, что люблю эту девушку, чье имя я сейчас уже не помню, и не сомневался, что и она, раз уж нам было так хорошо, любит меня.



Мне хотелось узнать ее лучше. Я предложил ей встретиться в другом месте. Наверное, правила это запрещали. Возможно, если бы девушку увидели со мной, то выгнали бы с работы. Я, который сам еще не знал, чем заработать на жизнь, собирался уговаривать ее сменить род занятий. Какое право я на это имел?

На мое предложение девушка ответила отказом. Нет, она не может встречаться со мной за пределами этого дома, но зато я могу навещать ее так часто, как захочу. Она настойчиво меня приглашала.

Я собирался вскоре прийти вновь, но как-то

не получилось. Больше я там не был. Но воспоминания остались самые замечательные. Думаю, мне не хотелось портить впечатление. Жизнь моя приняла другой оборот, и мне больше не было нужды посещать бордель, а мой опыт я, как мог, использовал в своих фильмах. Публичный дом — бесценный опыт для писателя или режиссера.

Иногда я вспоминал ту девушку, задавая себе вопрос, не обидел ли я ее тем, что больше не пришел.

Меня всегда интересовал мир за пределами Италии, особенно Америка, но, находясь вне Рима, я каждый раз чувствовал, что мне чего-то не хватает. Ни одно место на земле, когда я оказывался там, не выдерживало сравнения с моим представлением о нем. Только Рим. Он превзошел самые смелые мои ожидания.

Когда я оказался в Риме, мне показалось, что там все постоянно что-то едят. Повсюду я видел людей, смачно жевавших разные вкусности, отчего у меня слюнки текли. В окнах ресторанов мелькало множество вилок с намотанными спагетти. Я даже не подозревал, что существует столько видов макаронных изделий. А богатейшие сырны лавки, несравненный запах теплого хлеба из булочных, на каждом шагу кондитерские...

И я порешил непременно разбогатеть, чтобы поедать столько пирожных, сколько влезет. Именно в этот момент я, который никак не мог набрать нормальный для своего возраста вес, я, который всегда стыдился своей худобы, открыл способ, как поправиться, и это сработало *слишком* хорошо. К тому времени когда у меня появились деньги, чтобы купить столько пирожных, сколько хотелось, я поправился настолько, что не мог позволить себе съесть и одного.

Я не знал, что значит голодать, пока не покинул дом и не уехал во Флоренцию. Всегда готовый чего-нибудь пожевать, я думал, что такое состояние и называется быть голодным. Но подлинные муки голода я пережил только в Риме. Если удавалось продать что-нибудь из своих сочинений, я покупал дополнительные и более аппетитные булочки на завтрак, а также позволял себе выпить лишнюю чашечку кофе. В Риме я узнал, что такое голодные спазмы.

Я вел уединенный образ жизни. Те немногие люди, с которыми я был знаком, не могли позволить себе роскошь устраивать вечеринки, и потому меня никуда не звали. Я же мечтал быть куда-нибудь приглашенным, мысленно воображая заваленный разной снедью buffet, от которого можно не отходить, пока не насытишься.

Со временем, участвуя в разных многолюдных сборищах, я понял, что они мне не очень-то нравятся. Перво-наперво я не был уверен, что представляю интерес для других или могу внести достойную лепту в беседу: ведь я не интересовался ни оперой, ни спортом, ни даже футболом. А быть равнодушным к футболу считалось для мужчины более постыдным, чем оставаться равнодушным к обнаженной красавице. Чтобы не обижать хозяев или тех, кто меня привел, я пытался принимать участие в разговоре. Результаты были неутешительные.

По мере того как ко мне приходила известность, меня все чаще куда-нибудь приглашали, а я все реже приходил.

Когда я чувствую внимание к себе, то сразу робею, у меня появляется неприятное ощущение, что ужин придется отрабатывать. Думаю, что вообще никуда бы не ходил —

разве что к друзьям или на деловые встречи, — если бы не Джульетта. Она гораздо общительнее меня и любит повидаться с друзьями.

А мне не хочется расстраивать ее.

Я родился практически в одно время с фашизмом. Будучи ребенком, испытал на себе влияние воспитательной системы, которая превозносила героев войны. Нам внушали, что военная форма и ордена делают людей особенными и тех, кто ими обладает, нужно чтить. Нас учили, что нет ничего более достойного, чем умереть за благородное дело, но тут я был плохим учеником. Я никогда не восхищался Муссолини. В новостях, которые шли в кинотеатре «Фулгор», он выглядел жутким занудой. Из всего его черно-белого образа мне запомнились только сапоги.

Войну нам преподносили как нечто, куда надо стремиться, — вроде приема, на который все хотят попасть. Но я не купился на призывы стать солдатом нового Рима и не отправился маршевым шагом на битву с врагом — напротив, я сделал все, чтобы не попасть на «прием». Больше всего мне не хотелось повторить судьбу отца в первой мировой войне. Теперь моя позиция и нежелание быть солдатом армии Муссолини кажутся правильными и даже умными: в противном случае я поддерживал бы Гитлера и нацистов. Но в то время некоторые считали такое мое поведение признаком трусости.

Я подкупал докторов и разыгрывал перед ними разные редкие болезни, достигнув в этом изрядного мастерства. Например, с блеском изображал одышку. Часто перед обследованием я несколько раз пробегал вверх и вниз по лестнице. Я был так убедителен в изображении симптомов болезней, что иногда верил в них сам, чувствуя себя из рук вон плохо. Еще хуже я почувствовал себя, когда итальянских врачей сменили немецкие: итальянским врачам, работавшим в Риме, не разрешили давать справки об отсрочке от воинской службы тем, кто еще может стоять на ногах. Кто-то из приятелей, живших в Болонье, посоветовал мне обратиться в местный госпиталь — там действовали не столь жесткие правила.

Я записался на прием и приехал в госпиталь довольно рано, собираясь, как обычно перед осмотром, побегать вверх-вниз по лестницам в надежде изменить в худшую сторону характер сердцебиения, частоту пульса и цифры давления.

В назначенное время меня пригласили в кабинет и предложили раздеться. Итальянские врачи выглядели необычно суровыми и недружелюбными. В госпиталь приехали немецкие инспекторы.

Дожидаюсь своей очереди, я освежал в голове симптомы болезни. Доктора должны удивиться, что я еще жив. Я надеялся, что ни одна армия в мире не захочет иметь в своих рядах такого больного солдата.

И тут это случилось. Рванула бомба.

Началась паника. Вокруг бегали люди, рушились потолки и стены. Я выскочил на улицу в одних трусах, с головы до ног обсыпанный известкой и пылью. В руках у меня был ботинок, который я успел схватить в последний момент, непонятно, почему я вынес только один.

У меня были знакомые в Болонье, они жили далеко от госпиталя. Я шел по улице в трусах, но на меня никто не обращал внимания. Это напоминало сцену из фильма Рене Клера,

названия его я не помню, там герой в нижнем белье и в котелке входит в полицейский участок, чтобы подать какую-то жалобу. И никто его не останавливает, как будто так и надо. Вот и со мной было так же.

Когда я наконец добрался до друзей, их не очень удивил мой полуголый вид. То были странные и трудные времена. Думаю, сведения обо мне потерялись во время бомбежки, потому что с тех пор меня перестали приглашать на медицинское освидетельствование. Но отсрочки от призыва у меня по-прежнему не было.

Еще во времена своего детства в Римини я нарисовал несколько карикатур на кинозвезд, чьи фотографии вывешивались у кинотеатра «Фулгор». Один мой друг их раскрасил. Карикатуры я подписал «Феллас», и их повесили в фойе кинотеатра. После этого нас с другом стали пускать туда без билетов. Нам не платили. За нашу работу нас вознаграждали бесплатным проходом в кино, причем некоторые фильмы мы смотрели по несколько раз.

Позже, в Риме, у меня был похожий договор. Одним из первых, с кем я там познакомился, был художник Ринальдо Геленг, с которым мы подружились. Геленг был очень талантлив, особенно как колорист. Он равно хорошо владел и акварелью, и маслом. Мы ходили с ним по ресторанам и кафе и рисовали посетителей. Я набрасывал рисунок, а он его раскрашивал. Денег на жизнь хватало, а иногда какой-нибудь особенно довольный посетитель угощал нас кофе с пирожными или даже обедом.

Наше дело могло бы процветать, если бы Геленг делал и рисунки: он больше льстил заказчикам, чем я. Я же рисовал честно — то, что видел. Люди за другими столиками следили за моей работой, и когда им казалось, что получается не портрет, а карикатура, они отказывались от заказа. Иногда клиенты, посмотрев рисунок, не хотели расплачиваться, а иногда и на самом деле не расплачивались. Но неприятнее всего было когда заказчик платил деньги, а затем тайком сворачивал и выбрасывал рисунок. Мне было больно это видеть, но работать иначе я не умел. У меня не получалось нарисовать то, чего я не видел. Думаю, то же самое происходит у меня и с кино. Я могу делать только то, во что верю и что чувствую.

Мы с Геленгом подрядились также оформлять витрины. Я рисовал, а он раскрашивал рисунки; дело шло хорошо, и так продолжалось до тех пор, пока каждому из нас не дали по отдельной витрине. Предполагалось, что наши рисунки «заманивают» клиентов. Часто нас приглашали, чтобы разрекламировать распродажу. Когда я рисовал, вокруг магазина собиралась толпа зевак, но это отнюдь не означало, что по окончании работы они дружно хлынут в магазин.

Моим коньком были портреты женщин, щедро одаренных природой, пышнотелых, с необычайно округлыми формами. Они зазывали в магазин на распродажу. Эти рисунки были не очень уместны, когда распродавали, к примеру, женскую обувь. Поглазеть на мое творчество обычно останавливались мужчины, а что мужчинам до женских туфель? Поэтому мои роскошные дамы не всегда одинаково хорошо исполняли роль зазывал. Думается, уже тогда стало ясно, что у меня нет особой коммерческой смекалки и умения работать ради денег. Мне не хотелось изменять своему дарованию. Я надеялся, что всегда найдется кто-то, кому то, что я делаю, понравится и он заплатит за мою работу и тем самым не даст мне умереть с голоду. Деньги сами по себе никогда не казались мне достойной целью.

Наш бизнес лопнул, когда я стал расписывать витрины маслом. Обычно это делал Геленг, но тут мы получили сразу два заказа. Меня всегда нервирует, когда за работой наблюдают посторонние, но постепенно я привык, что за моей спиной толпятся зеваки. Однако на этот раз возникла проблема: масляные краски не сотрешь. Я ничего не мог изменить в рисунке, и толпа быстро смекнула, что я влип. Я забеспокоился. Люди гоготали. Хозяин магазина вышел к нам, держа в руках дамскую туфлю на высоком каблуке. Мне вдруг показалось, что сейчас он запустит ею в меня. Я позорно бежал, бросив на месте краски. Самое ужасное, что, убегая, я слышал, как толпа покатывается со смеху. Бегство — мое обычное спасение, давно известно, что я трус.

Находясь вне Рима, я всегда беспокоюсь об этом городе, волнуюсь, как бы чего не случилось с ним в мое отсутствие, как будто мое пребывание в нем может защитить его, спасти от разных напастей. Возвращаясь, я испытываю удивление, видя, что ничего не изменилось. Кафе «Розати» — все то же, как и кофе, который там подают. Сколько бы раз я ни уезжал из Рима, когда я возвращаюсь, он всегда кажется мне еще прекраснее.

Мне нравится жить в старых городах. Новый город старится у вас на глазах, и вы сами чувствуете себя стариком. В окружающей же вас древности трудно заметить признаки увядания. Столетия сделали город таким каков он есть, и несколько лишних десятилетий не могут внести в его облик никаких значительных изменений.

Рим стал моим домом в тот самый момент, когда я впервые его увидел. Тогда-то я и родился. Это был момент моего *настоящего* рождения. Запомни я дату, ее стоило бы праздновать. Такое часто случается в жизни. Когда происходит что-то действительно важное, мы это не осознаем и не обращаем внимания. Нас затягивает текучка. И только оглядываясь назад, мы понимаем, что в нашей жизни было по-настоящему великим.

### **Ее лучший режиссер, но не лучший муж**

Я получил работу репортера и карикатуриста в «Марке Аврелии» — это юмористический журнал вроде «Панча». Стал писать для радио. Сочинял разные шутки и анекдоты для кино.

Вскоре я встретил Джульетту Мазину, которая стала моей римской семьей. Я познакомился с ней в 1943 году — тогда она получила роль Поллины в воскресном радиосериале «Чико и Поллина», который писал я. Ее голос я услышал прежде чем увидел ее саму.

Я позвонил ей и пригласил на обед. Выбрал хороший ресторан — очень модный в то время. Я и помыслить не мог, чтобы пригласить ее в менее престижное место. То был акт уважения. Позже Джульетта рассказывала, что была очень удивлена: раньше ее, студентку Римского университета, приглашали только в кафе. Она призналась, что даже захватила с собой лишние деньги — на случай, если мне не достанет денег оплатить счет. Девушка была очень деликатна, говорила, что совсем не голодна и пыталась заказать самые дешевые блюда. Я настаивал, чтобы она взяла все самое лучшее, что только есть в меню, но она зорко следила за ценами. Я был несколько разочарован: ведь это означало, что и я не могу заказать себе все эти вкусности, которые твердо намеревался отведать. Разве я имею право



на дорогие блюда, в то время как она заказала себе только дешевые? Прежде чем пригласить ее, я заходил в ресторан и внимательно изучал меню, чтобы быть уверенным в своих возможностях. Позже я узнал, что тетя Джульетты, с которой она жила в Риме, не хотела, чтобы племянница встречалась с незнакомым человеком, даже несмотря на то что он автор сериала, в котором она играет. Однако, услышав название выбранного для встречи ресторана, она смягчилась, видимо, полагая, что в таком шикарном заведении с племянницей ничего плохого случиться просто не может.

Уж не знаю, что подумала тетка Джульетты, когда мы, встречаясь всего несколько месяцев, поженились. Когда люди женятся в двадцатилетнем возрасте, они взрослеют вместе (хотя Джульетта на протяжении нашей совместной жизни не раз говорила мне, что я совсем не повзрослел), тогда они не только любовники, не только муж и жена, но и брат и сестра. Иногда я был отцом по отношению к Джульетте, иногда она мне матерью.

Я всегда испытываю некоторое затруднение, когда приходится говорить о Джульетте как об актрисе: мне трудно оценить ее мастерство в отрыве от ее личности. Наши жизни переплелись очень давно, и все же, говоря с журналистами, я понимаю, что, попытаюсь я перевести в слова то, какую именно роль она сыграла в моем творчестве, я скажу им нечто такое, чего никогда не говорил ей самой.

Она не только вдохновила меня на создание фильмов «Дорога» и «Ночи Кабирии», но и всегда оставалась в моей жизни маленькой доброй феей. С нею я ступил на особую территорию, которая стала моей жизнью, территорию, которую без нее я, возможно, никогда бы и не открыл. Я познакомился с ней, когда ее назначили на главную роль в моей радиопостановке, а она стала звездой всей моей жизни.

Мужчины и женщины по-разному относятся к сексу вне брака. Женщины думают, что когда муж спит с кем-то на стороне, то отдает той, другой, не только свою плоть, но и душу. Но мужчины знают, что это не так. Однако как объяснить жене, что некую часть вас кто-то просто одолжил на ночь?

Мысль о вечном союзе представляется романтической для женщин, но пугает мужчин. Добрачный сексуальный опыт важен для мужчин, но, к сожалению, его нельзя накопить на всю оставшуюся жизнь.

Мы с Джульеттой были молоды. Мы вместе открывали жизнь. Я познакомил ее с миром секса. Ни у одного из нас не было большого жизненного опыта. У меня его было немного больше. Джульетту очень опекали дома.

Она была такая маленькая и нуждалась в моей заботе. Она была невинная, доверчивая, нежная, очень хорошая. Я руководил ею. Она смотрела на меня снизу вверх во всем, не только в сексе. До этого никто никогда не зависел от меня так сильно. Я влюбился в собственное отражение в ее глазах. Ее любимая фотография, на которой мы сняты вместе, — та, где мы обнимаемся и я возвышаюсь над нею.

В сексуальном плане я был тогда не очень опытен, разве что в воображении — вот где я действительно преуспел! Еще до того как я начал оформлять мысли в слова и опирался только на образы, секс стал занимать господствующее место в моем сознании. Я поставил себе цель: обрести до женитьбы огромный сексуальный опыт. Джульетта была девственницей. Моногамность нелегко дается мужчине. Мужчина — не моногамное животное. Пусть он даже изо всех сил старается подавить свою природу. Он совершает над собой противоестественное насилие, и это отнимает больше энергии, чем если бы

он просто уступил порыву. Отношения с женщинами всегда давались мне с трудом. Как странно встретить двадцать, тридцать или сорок лет спустя ту, с кем несколько раз оказывался в одной постели. Ей кажется, что ты ей что-то должен. Возможно, мужчина действительно должен помнить обстоятельства подобных встреч, хотя я их иногда и не помню.

Мне кажется, мужчине свойственно видеть целое, всю картину, а женщина особенно чутка к деталям.

Однажды, помнится, я был в отъезде и позвонил домой. Джульетта не отвечала, хотя было очень поздно. Я не представлял, где она может быть. Какие только ужасы не приходили мне в голову! Я поклялся себе — и Богу — быть образцовым мужем, если с ней все в порядке. Вскоре она подошла к телефону.

Но и после этого я не был образцовым мужем. Однако думаю, что все-таки был неплохим.

Существует миф, что, поженившись, двое становятся одним целым. Это не так. Скорее они становятся двумя с половиной, тремя, пятью или больше.

Разочарование особенно велико, потому что реальность очень отличается от наших представлений о ней. «Они жили долго и счастливо» — это из волшебной сказки. Никто не рассказывает, что стало, когда Золушка превратилась в ворчливую зануду. Нигде не прочтешь о том, что случилось, когда прекрасный принц почувствовал извечный сексуальный зуд и внезапный прилив желания к кому-то, помимо Золушки.

Хотя я не стремился к раннему браку, однако ни разу не пожалел, что женился на Джульетте. За все эти годы мне никогда не хотелось *не быть* ее мужем, а вот она, думаю, много раз раскаивалась, что вышла за меня.

У нас с Джульеттой был очень романтический период ухаживания, и это был брак по любви. Счастливое соединение разума и плоти. Джульетта всегда прочно стояла на земле, я же вечно витал в облаках.

С течением времени я стал тем, кого называют «воскресным» мужем. Почитывал дома газеты. Это было разочарованием для Джульетты: ничто в период ухаживания и в первые годы брака не подготовило ее к перемене во мне. Сама же она не изменилась.

Замужество для Джульетты оказалось не тем, чего она ждала. Оно не принесло ей исполнения заветных желаний. Она мечтала о детях. О собственном доме. И о верном муже. Я ее разочаровал. Она меня нет. Не думаю, что мог бы найти жену лучше.

Я всегда любил в Джульетте ее неиссякаемый оптимизм. Она никогда не теряет надежды. Иногда она живет словно в волшебной сказке, но если враги нападут на ее сказочное королевство, она будет сражаться, защищая его, как рыцарь, а не лить слезы, как несчастная девица. Из-за этого ее свойства у нас с ней часто возникали трудности: она всегда надеялась изменить меня.

Чтобы обрести веру, мне достаточно было обратиться к Джульетте. Может быть, поэтому у меня никогда не возникало потребности в формальной религии. В моей жизни ее место занимала Джульетта.



Однажды, очень рассердившись на меня за какой-то очередной проступок (не помню, какой), она сказала: «Давай разделим квартиру. Ты будешь жить здесь, а я здесь». И начала чертить план, с тем расчетом, чтобы ни один из нас не мог ступить на территорию другого и имел собственный выход. Она и правда была в гневе. «Отличная мысль», — сказал я. Мои слова шокировали ее. «Я имею в виду: для кино, — быстро прибавил я. — Непременно использую в фильме».

Очень важно иметь общие воспоминания. Думаю, самое страшное для меня — жить так долго, что на свете не останется никого, с кем бы я мог разделить воспоминания.

Джульетта всегда заботилась обо мне. Следила, чтобы я надевал одинаковые носки, беспокоилась, не промочил ли я ноги и не схватил ли простуду. Есть множество подобных мелочей, которые либо укрепляют, либо разрушают брак. Даже когда мы ссорились, я знал, что она любит меня.

Ни один человек не значил для меня так много, как она. Однако ни она, ни я не получили правильного воспитания, которое подготовило бы нас к супружеству: ведь волшебная сказка не имеет ничего общего с человеческой природой. Наши отношения следовало бы назвать не браком, а связью, мне хочется назвать их именно так.

Я не такой уж хороший друг. Не такой уж хороший муж. Джульетта заслуживает большего. Возможно, я ее лучший режиссер, но не лучший муж.

В начале наших отношений с Джульеттой я испытал новые радости и первое большое горе.

Когда меня спрашивают, есть ли у меня дети, я всегда отвечаю кратко и быстро: «Нет. Мои картины — вот мои дети.» Так я отделяюсь от дальнейших расспросов и закрываю тему, которую я не люблю обсуждать. Даже теперь, когда прошло много лет, такие разговоры ранят, вызывая в памяти то тяжелое время.

То, что Джульетта хочет иметь детей, я знал еще до свадьбы. Она о них всегда мечтала. Что до меня, то я никогда об этом специально не думал, хотя если бы меня спросили, ответил бы: «Конечно. Со временем».

Мы не говорили много на эту тему. Не называли, к примеру, точное число будущих детей. Предполагалось, что у нас будут дети, но Джульетта была более озабочена этим вопросом, чем я. Мне казалось, что нам следует подождать окончания войны.

Мне было двадцать три года, а Джульетте — двадцать два. Она, на год моложе, казалась старше меня, так как была более зрелой и лучше воспитанной. Она происходила из более образованной среды. Джульетта жила раньше в Болонье, Милане и Риме, училась в Римском университете. Кроме того, я верю, что до определенного возраста девушки по многим статьям опережают юношей.

Шла война. Половину времени я тратил на то, чтобы скрываться, не существовать, быть никем. Вторую половину проводил на людях, пытаюсь чего-то добиться.

Установленный порядок рухнул в одночасье. Патрули просто прочесывали улицы в поисках молодых людей нужного возраста, на которых не было военной формы. Единственно правильным было совсем не выходить на улицу. Но мне это давалось нелегко. Я был молод, полон энергии и, что греха таить, еще глуп. И пребывал в том

возрасте, когда считают, что плохие вещи случаются только с другими. Я жил в Риме и не мог постоянно прятаться в квартире тетки Джульетты. Я стремился чего-нибудь добиться в жизни, прославиться, но это в будущем, а сейчас заработать хотя бы на еду. Будь я мудрее, я переждал бы опасное время дома, не высовывая носа на улицу. Однако я не выдержал и вышел.

Я выбрал путь, проходивший через площадь Испании, — мой любимый маршрут. Будь я повнимательнее, непременно заметил бы встревоженные взгляды прохожих. Меня никто ни о чем не предупредил: все боялись. Военные оцепили район и проверяли документы у всех молодых людей в штатском. Поняв, в чем дело, я хотел было вернуться, но обратный путь уже перекрыли.

Выхода не было. Я оказался в западне. Что ж, только без паники. Нужно использовать весь мой словесный дар и выпутаться из этой переделки.

Нас погнали к Испанской лестнице. Среди проверяющих были немцы. Их знания итальянского хватало только на то, чтобы попросить предъявить документы и бумаги об отсрочке от воинской повинности.

Не успел я опомниться, как уже сидел в грузовике с другими молодыми итальянцами, путь к отступлению был отрезан. Я понимал: нужно что-то делать, но не знал что.

Тогда я подумал: а если бы я писал рассказ? Как поступил бы мой герой?

Я заметил стоящего поодаль на улице немецкого офицера. В руках он держал сверток с panettone<sup>9</sup> из кондитерской на Виа делла Кроче. По-видимому, это был человек со вкусом: то была лучшая кондитерская в Риме.

Выпрыгнув из тронувшегося грузовика, я бросился к немцу, крича: «Фриц! Фриц!» — а подбежав, сжал в объятиях, словно тот был мой потерянный и вновь обретенный любимый брат. Грузовик продолжал ехать, и меня не пристрелили, что было вполне возможно. И все же только мой сценарий, при всех его недостатках, дал мне силы действовать.

Немецкий офицер был так удивлен, что даже выронил кекс. Я поднял его и вручил немцу. Он заговорил со мной на немецком, который показался мне по звучанию очень рафинированным. Я не понял ни слова. Думаю, он объяснял, что его имя не Фриц. Наверное, его и правда не так звали, но в то время я знал только два немецких имени: Фриц и Адольф.

Я постарался как можно быстрее убраться восвояси, с трудом преодолевая желание бежать и изо всех сил стараясь не вызывать подозрения, что, возможно, лишь привлекало ко мне внимание. На Виа Маргутта я украдкой бросил взгляд через плечо, увидел позади нескольких итальянцев в штатском, которые вполне дружелюбно смотрели мне вслед, и бросился бежать.

Зайдя в какой-то магазин, я проторчал там около часа, делая вид, что рассматриваю товары. Потом вышел и направился на квартиру тетки Джульетты.

С тех пор я считаю Виа Маргутта счастливой улицей для себя. Думаю, именно поэтому со временем сюда и переехал.

Этот случай был для меня шоком. Оказывается, жизнь, полная трагических случайностей, могла оборваться в любой момент. Джульетта хотела, чтобы я на ней женился. В отличие от нее, я не чувствовал в этом настоящей потребности, но я любил ее, и к тому же будущее, казавшееся прежде бесконечным, неожиданно перестало казаться таковым.

Мы поженились 30 октября 1943 года. На открытке о бракосочетании, которую я нарисовал для Джульетты, наш будущий младенец спускается к нам с небес.

Церемония происходила на квартире тетки. Нам повезло, что в доме жил священник, который и совершил обряд. На нем присутствовали только несколько родственников и близкие друзья. Наши родители, жившие в других городах, ничего не знали — телефоны работали тогда из рук вон плохо. Из-за войны трудно было связаться с кем-то, жившим не в Риме.

Наш друг Альберто Сорди не мог присутствовать на церемонии, потому что играл в спектакле в театре неподалеку, и мы сами после венчания направились к нему. Мы вошли в зал, когда он находился на сцене. Увидев нас, он прибавил свет и объявил публике: «Мой дорогой друг только что женился. Не сомневаюсь, в будущем ему не раз будут устраивать овации, но давайте начнем прямо сегодня». Луч высветил нас с Джульеттой. Мне никогда не удавалось вовремя спрятаться.

Джульетта забеременела раньше чем мне того хотелось, но она была на седьмом небе, и поэтому я тоже радовался. Я стремился к тому, чтобы Джульетта была счастлива, и раз для нее рождение ребенка счастье, значит, это счастье и для меня. Такая перемена в нашей жизни немного страшила, но мы оба с нетерпением ждали рождения малыша.

А потом случилась ужасная вещь. Джульетта упала с лестницы и потеряла ребенка. Она не хотела знать, кто он — мальчик или девочка. Может, боялась, что тогда он станет для нее еще реальнее? Мне сказали, что был мальчик. Мы хотели назвать его Федерико. Джульетта очень переживала из-за выкидыша, но она всегда была стойкой. И она была так молода.

Исцелить ее боль мог только другой ребенок, и его надо было поскорее завести.

Не помню, чтобы мы сознательно это планировали, но Джульетта опять забеременела. Когда Джульетта сказала мне об этом, мы оба были счастливы.

Мы не думали о войне, хотя положение на фронте было все хуже, или о том, как я буду добывать деньги для нас троих. Мы думали только о нашем малыше. Мы с Джульеттой верили, что хорошо знаем друг друга. Думаю, так и было. Тогда мы знали друг друга лучше, чем двадцать лет спустя. В воюющей Италии мы по-прежнему оставались почти детьми.

Родился мальчик. Мы назвали его Федерико. Наш сын прожил только две недели.

Джульетте сказали, что она не сможет больше иметь детей. Наш сын оставался с нами достаточно долго, для того чтобы мы узнали его и поверили в его существование. От этого Джульетте было еще тяжелее: она всегда мечтала быть матерью. Трудно представить, что она испытала, когда ей сказали, что теперь это невозможно.

Будь в больнице лучше уход... Находишь под рукой нужные лекарства...

Не будь войны, малыша Федерико могли бы спасти. Возможно, могли помочь и Джульетте, и она смогла бы иметь еще детей.

Ушедший ребенок связал нас в каком-то смысле крепче, чем сделали бы это живые дети. Мы старались не говорить о нашей потере. Было слишком больно. Но его присутствие, или, точнее, его отсутствие, мы постоянно ощущали.

Мы не говорили об этом, потому что тогда было бы еще тяжелее. Общая трагедия, особенно пережитая в молодости, устанавливает между людьми прочную связь. Если бездетная пара не распадается, это означает, что связь действительно прочна. У супругов есть только они сами.

Самое драгоценное на этом свете — это настоящий контакт с другим человеком.

Я всегда уклонялся от разговоров о малыше Федерико и о другом, нерожденном ребенке, чтобы не слышать, как люди говорят: «Мне очень жаль». А что еще могут они сказать? Сочувствие тягостно. Оно заставляет вновь переживать боль.

Даже в те времена, когда в Риме стало совершаться много преступлений, я продолжал всюду чувствовать себя в безопасности: ведь люди всегда с таким теплом приветствовали меня — на улице, в кафе. Когда я гулял по ночному Риму, город казался всего лишь продолжением моего жилища. А затем в начале 80-х все изменилось.

Женщин стали предупреждать, чтобы они не носили сумочки через плечо, а сумки других фасонов держали покрепче в руках. А еще лучше, говорили им, вообще не брать с собой сумку. Со страниц газет женщинам советовали носить с собой только бумажные пакеты с небольшим количеством денег, пудреницей и помадой: пусть со стороны кажется, что они всего лишь несут домой немного апельсинов. Для верности рекомендовали действительно положить сверху парочку фруктов. Эти советы были не очень-то практичны: ведь воришки тоже могли их прочитать и начать охотиться за женщинами с бумажными пакетами, особенно если сверху лежат апельсины.

Я попросил Джульетту не ходить по улицам с болтающейся на плече сумкой. Сколько я на нее ни сердился, она все твердила, что это единственная сумка, в которую все влезает, и без нее не обойтись. Однажды Джульетта отправилась к ювелиру починить свои кольца и мои лучшие запонки. Мы спустились с ней по Виа Маргутта; Джульетта все время болтала со своим обычным бесхитростным воодушевлением, поглядывая на меня снизу вверх, и тут мимо нас промчался мотоцикл «Ламбретта». На нем сидели двое парней, и один из них, подавшись вперед, сорвал сумочку с плеча Джульетты. Через мгновение они уже неслись дальше. Джульетта вскрикнула, а я бросился вдогонку за мотоциклом и, наверное, в тот момент был похож на кенгуру. Я, кто больше всего на свете ненавидит привлекать к себе внимание, орал на всю улицу: «Держите вора!» Воришки, которым это было не в новинку, стали, подражая мне, тоже вопить: «Держите вора!», делая вид, что кого-то преследуют.

Увидев полицейского, я, немного отдышавшись, рассказал, что случилось. Хотя он тоже был на мотоцикле, однако не стал преследовать мошенников.

— У моей жены украли сумку, — сказал я, пораженный его безучастностью.

— А что я могу сделать? — отозвался он без всякого интереса. — Знаете, сколько сумок воруют в Риме каждый день?

Назавтра мы чувствовали себя не в своей тарелке — одураченными и оскорбленными — и вспоминали Кабирию, у которой в фильме дважды отнимали сумку.

Возвращаясь на следующий день домой, я заметил у подъезда какого-то типа — такие встречаются в фильмах Антониони. Прислонившись к стене, он делал вид, что читает газету, но я обратил внимание, что держит он ее вверх ногами. Я насторожился.

— Федерико, — произнес он так, словно мы давно знакомы. — Я слышал, у Джульетты пропала сумка.

— Откуда вам это известно? — спросил я.

Тип произнес загадочную фразу, прозвучавшую в тот момент довольно зловеще:

— Джульетте не следует обращаться в полицию.

— Почему? — смело спросил я.

Он посмотрел мне прямо в глаза и сказал:

— Вы хотите вернуть ее?

Я сказал, что хотим.

— Тогда дайте мне номер вашего телефона.

Наш адрес, можно сказать, знал весь Рим. Но номер телефона мы почти никому не давали. Когда у меня его просили, я говорил: «У нас меняют номер», или «Наш телефон сломался», или просто: «У нас нет телефона». Я задумался.

Но мне очень хотелось, чтобы Джульетте вернули сумку. Кроме того, сама ситуация была интересная!

И я дал номер телефона.

На следующий день нам позвонили. К телефону подошел я. Мужской голос попросил Джульетту. Она взяла трубку. Незнакомец сказал, что один парень принес для нее какой-то сверток в бар в Трастевере. Я поехал туда, и бармен вручил мне сумку Джульетты. Я предложил ему деньги, но он отказался.

Сумку я привез домой. Джульетта была рада. Ничего не пропало. Джульетта всегда с сентиментальной нежностью относилась к своим кольцам. И эту сумочку она особенно любила. Мы думали, что на этом история кончилась.

Но на следующий день Джульетта получила письмо. Сюжет, достойный Диккенса. В конверте лежала короткая записка: «Прости нас, Джельсомина».

### **От «забавных рожц» к неореализму**

В июне 1944 года американцы оккупировали Рим. Не хватало всего — еды, власти, черный рынок процветал. Кинопроизводство было разрушено. Студии «Чинечитта» разбомбили, и люди, лишившиеся крова в бомбежках, жили там вместе с другими

перемещенными лицами и итальянцами — бывшими военнопленными, которые теперь возвращались домой. Никакой работы в кино, на радио и даже в журналах не было. И я вернулся к старому промыслу, вспомнив то время, когда рисовал карикатуры для фойе в «Фулгоре», чтобы бесплатно смотреть кино.

Вместе с несколькими друзьями мы открыли в Риме ателье «Забавная рожица». Помещение мы сняли на Виа Национале — мы хотели, чтобы ателье располагалось на людной улице. В основном мы делали карикатурные портреты джи-ай<sup>10</sup>. Место было вполне безопасно: как раз напротив находилась американская военная полиция. Малейшее нарушение порядка, и они тут же выезжали.



Как мне кажется, ателье «Забавная рожица» напоминало салуны на Западе Америки — во всяком случае, так я представлял себе эти заведения по голливудским фильмам. Ателье скоро стало популярным у джи-ай. Я прицепил у входа вывеску на английском языке. Она гласила: «Не проходите мимо! Здесь вас ждут самые острые и забавные карикатуристы! Садитесь в кресло, если духу хватит, и трепещите!»

Джи-ай меня поняли.

К нам приходили преимущественно американские солдаты, у них-то я и научился языку. Вот почему я говорю на особом варианте английского — языке «джи-ай».

У нас были увеличенные и наклеенные на картон фотографии римских достопримечательностей — фонтана Треви, Колизея, Пантеона. В них мы проделали отверстия для лиц, прорезали кружки и в шуточных картинках, вроде той, на которой рыбак ловит русалку. Солдат мог здесь предстать рыбаком.

Джи-ай получал рисунок или фотографию, которые мог отослать родным или любимой девушке. На них он предстал Нероном, играющим на лире в охваченном огнем Риме, или Спартаксом — гладиатором, сражающимся с львами внутри Колизея, Бен-Гуром на колеснице или Тиберием в окружении сладострастных рабынь. Все подписи были на американском английском, в той степени, в какой мы им владели.

Наш бизнес был довольно выгоден: ведь американцы пребывали в эйфории. Они выжили. Уцелели в страшной битве, вышли из нее без единой царапины и теперь, ощущая себя богачами, были очень щедры.

Думаю, когда я возглавлял ателье, у меня было больше власти, чем когда-либо в дальнейшей жизни. Дела шли успешно, а джи-ай были именно такими, какими мы знали их по американскому кино. Они расплачивались за рисунки, оставляли щедрые чаевые и еще дарили тушенку, консервированные овощи и сигареты.

Сигареты стали для нас открытием. Мы никогда таких не курили. Если бы мы попробовали американские сигареты в этих красивых пачках до войны, то поняли бы, что никому не победить Америку.

Однажды, когда я рисовал очередную карикатуру, в ателье вошел мужчина, который выглядел таким худым и изможденным, словно был перемещенным лицом или недавним военнопленным. Несмотря на надвинутую на лоб шляпу и поднятый воротник, почти полностью закрывавшие лицо, я сразу же узнал его. Это был Роберто Росселлини.

Я понимал, что Росселлини пришел не для того, чтобы его нарисовали. Он дал мне понять, что хочет поговорить, и сел рядом, дожидаясь, когда я закончу.

Я даже и вообразить не мог, что приход Росселлини изменит всю мою жизнь и что он предложит мне то, чего я больше всего хотел, пока еще даже не сознавая этого. А что если бы меня в это время не было в ателье? Надеюсь, он подождал бы или пришел в другой раз. Надеюсь...

Росселлини предложил мне участвовать в написании сценария для фильма, который впоследствии получил название «Рим — открытый город». Он пересказал мне сценарий Серджо Амидеи<sup>11</sup> о священнике, казненном немцами. Фильм спонсировала богатая графиня. Женщины любили Росселлини. Я пытался понять причину этого: меня всегда интересовала природа искусства быть любимым. Тогда я не понимал, в чем таится его особая привлекательность, но теперь, кажется, понимаю. Просто и они привлекали его. Женщинам нравятся мужчины, которым они интересны. Ему казалось, что это он плетет паутину, однако именно он и попадался. Любовные романы и кино, кино и любовные романы — это составляло его жизнь.

Росселлини сам дорабатывал сценарий, но, по его словам, ему требовалась моя помощь. Я был очень польщен. Потом он прибавил: «Кстати...» Такое продолжение обычно настораживает. Это послесловие, произнесенное уже в дверях — в тот момент, когда и говорят самые важные слова, — заключало просьбу уговорить моего друга Альдо Фабрици<sup>12</sup> сыграть роль священника. Тогда жизнь не очень отличалась от теперешней. Требовалось кассовое имя. Было немного обидно, что меня не хотят самого по себе. Проглотив обиду, я непринужденно произнес: «Никаких проблем».

Однако проблема как раз была. Фабрици не понравился сюжет фильма. Он предпочитал оставаться комедийным артистом, а тут в основе лежала мрачная и тяжелая история, какую, по его мнению, вряд ли захотят смотреть итальянцы, обремененные собственными мучительными проблемами, похожими на те, что собрался показать на экране Росселлини. А что если немцы вернуться? Да и деньги были небольшие.

Знакомство с Альдо Фабрици было одним из самых важных в моей жизни. Если бы этого человека не было, его стоило бы выдумать. Мы познакомились случайно в кафе, куда приходили каждый сам по себе. Это было ближайшее кафе к нам обоим. Там мы заметили друг друга и заговорили.

Мы часто совершали совместные вечерние прогулки, которые оба любили. С Фабрици было приятно общаться. Он обладал ярким комическим дарованием и объездил всю Италию, участвуя в водевилях. От него я узнал о живой театральной традиции в провинции, и он же помог мне получить работу в качестве одного из сценаристов фильма «Проходите вперед, там свободно». Хотя в титрах мое имя не значится, но оно есть в регистрационных документах, и таким образом я совершенно неожиданно обрел статус сценариста. Я принимал участие в работе над фильмами с 1939 года, но до сих пор только в качестве гэгмена. Надеюсь, все эти фильмы потеряны.

Я передал Росселлини сокращенную версию разговора с Фабрици. «Он хочет больше денег», — сказал я. Это была чистая правда. Росселлини продал кое-что из своей старинной мебели, чтобы расплатиться с Фабрици, так что я помог осуществиться его замыслу, хотя это вовсе не означает, что он не ценил меня как сценариста. Так я примкнул к неореализму.

Росселлини открыл мне, что режиссером может быть обыкновенный человек. Это несколько не умаляет личность самого Росселлини, которая была уникальна. Я говорю это к тому, что если есть на свете дело, которым мечтаешь заняться, стоит взглянуть на тех, кто делает то же самое. И когда увидишь, что они самые обычные люди, поймешь, что и тебе это может быть доступно. Росселлини дал мне почувствовать одно свое качество — любовь к кинорежиссуре, и это помогло мне осознать собственную любовь к тому же.

Я и раньше бывал на съемках — сначала в качестве интервьюера, потом сценариста, — но не сразу понял, что съемочная площадка — это место, где меня ждут самореализация и огромное счастье. Теннесси Уильямс называл такое место «домом сердца». Подлинную цель жизни я открыл только в 40-е годы, когда стал сотрудничать с Росселлини.

Я очень рано понял, что отличаюсь от других людей. Чтобы не выглядеть сумасшедшим в глазах большинства, мне надо было стать режиссером. Прелесть этой профессии в том, что тебе позволено воплощать в жизнь твои фантазии.

Наши фантазии — вот наша настоящая жизнь. Мои же фантазии и навязчивые идеи — не только моя реальность, но и материал, из которого сделаны мои фильмы.

Меня часто называют сумасшедшим. Сумасшествие — патологическое состояние, поэтому я не считаю такие высказывания оскорбительными для себя. Безумцы — личности, и каждый одержим чем-то своим. Мне кажется, что здравомыслие — это умение выносить невыносимое, жить без эксцессов.

Меня всегда завораживала идея сумасшедшего дома. Я бывал там и понял: в безумии всегда присутствует индивидуальность, что необычайно редко встречается в так называемом нормальном мире. Тот коллективный конформизм, который зовется здравомыслием, убивает индивидуальность.

Снять фильм о безумии мне мешало — вплоть до «Голосов Луны» — мое знание предмета: я всерьез изучал психические расстройства, что делало материал слишком реальным. Я становился грустным и впадал в депрессию. Фантазия тут не помогала. Меня интересовали эксцентрические личности, а также те умственно отсталые люди, которые легко и счастливо приспособляются к жизни, но таких среди настоящих безумцев я не находил.

У меня была возможность наблюдать за обитателями сумасшедшего дома.

Я видел людей, которым безумие не принесло никакого счастья: они оставались навсегда привязаны к своим кошмарам. Все оказалось совсем не таким, как я воображал. Они были пленниками большого мозга, и это много мучительнее, чем томиться в стенах клиники. Месяцы работы над подобной темой измучили меня: все получалось не так. Такой фильм скорее мог бы снять Бергман или Антониони.



Окончательно прекратить работу заставил меня один случай, один маленький человечек. Известно, что мы легче переносим самые страшные обобщения, вроде «тысячи людей погибли на войне», чем потерю одного конкретного человека, которого знали живым.

Меня привели в небольшую плохо освещенную комнату. Сначала я никого не видел. Но в комнате находился ребенок, маленькая девочка. Мне сказали, что у нее синдром Дауна. Она была глухой и слепой. Девочка лежала, как маленькая кучка тряпья, но, почувствовав мое присутствие, жалобно заскулила, как щенок. Прикоснувшись к ней, я понял, что она хочет нежности, тепла, заботы. Я держал ее и думал о нашем нерожденном ребенке, которого потеряла Джульетта. А что если?..

С тех пор воспоминание об этой маленькой девочке преследует меня. Я не мог не думать о том, что ее ждет, но никогда не пытался это выяснить, потому что в глубине души знал ответ.

Только спустя много лет у меня появились силы коснуться этой темы и то только потому, что я подавал ее как поэтическое безумие, а не как подлинное сумасшествие.

Сценарий фильма «Рим — открытый город» был написан за неделю. Росселлини пригласил меня поработать и в качестве ассистента режиссера. Думаю, я это заслужил, но не каждый получает то, что заслуживает. Однако Робертино никогда не был скрягой.

В детстве Роберто и его брат Ренцо, дети известного подрядчика, построившего несколько крупных кинотеатров в Риме, имели свободный доступ в лучшие кинотеатры города. Робертино умудрялся проводить с собой еще толпу ребят.

«Рим — открытый город» и «Пайза» были сняты после освобождения Италии американскими войсками. Если учесть, что на «Рим — открытый город» потрачено менее двадцати тысяч долларов, можно представить, какое мы получали жалованье. Лично я даже не помню, сколько мне платили. Но я не роптал, ведь я делал то, что хотел, с людьми, с которыми мне нравилось работать.

Обе картины сняты в документальной манере, подчас нарочито грубовато. Этот стиль окрестили неореализмом. Он возник по необходимости: в Италии не хватало фильмов да и всего остального тоже. Напряжение в сети все время колебалось — в том случае, если электричество вообще включали. Неореализм был мелодрамой, подаваемой, как правда: события, подобные тем, что происходили в фильмах, совсем недавно разворачивались прямо на улицах.

Неореализм был органичным явлением в Италии 1945 года. Ничего другого тогда просто не могло быть. «Чинечитта» лежала в развалинах, и если вам повезло и вы получили возможность снимать фильм, то съемки приходилось делать на природе, при естественном освещении. Этот стиль был продиктован необходимостью. Неореалист был на самом деле просто практичный человек, который хотел работать.

Мир устроен так, что в твою жизнь подчас входят люди, коренным образом ее меняющие. Когда мы заканчивали работу над фильмом «Рим — открытый город», один американский солдат споткнулся о протянутый нами по улице кабель. Пойдя вдоль кабеля, американец нашел нас и сказал, что он кинопродюсер. Его слова не вызвали у нас никаких сомнений. Мы показали ему фильм. Молодому солдату, чье имя было Родни Гейджер, он понравился. Фильм замечательный, сказал он и обещал показать его в Америке.

Росселлини, очень доверчивый по природе, дал ему копию фильма. В то время я тоже был легко-верен.

На самом деле незнакомец не был продюсером, однако наша доверчивость принесла неплохие плоды.

Гейджер отвез копию в Нью-Йорк и показал в компании «Майер-Берстин», которая занималась распространением иностранных фильмов. Несмотря на плохое качество копии, «Рим — открытый город» тут же купили.

Я всегда любил цирк и видел сходство между ним и кино. В детстве самым большим моим желанием было стать директором цирка. В обоих видах искусства мне нравится возможность использовать импровизацию и фантазировать.

В основе «Чуда» лежит история, которую я помню с детства. Тогда Росселлини только что закончил экранизацию «Человеческого голоса» Кокто и должен был в пару ему снять еще один короткометражный фильм. Не думаю, что съемочная группа пришла бы в восторг, узнав, что я сам сочинил эту историю, вернее, пересказал то, что на самом деле произошло в Гамбеттола (Романья), где в детстве я проводил каникулы у бабушки.

Я сказал, что сюжет принадлежит известному русскому писателю (фамилию я придумал сам) и в его основе лежат подлинные события, произошедшие в России. Придуманную фамилию я сейчас уже не помню, но тогда никто не признался, что она ничего никому не говорит. Тогда Россия казалась страной таинственной и романтической: и я легко завоевал внимание группы.

История всем понравилась: ее тут же решили снимать. Но она слишком уж понравилась. Меня просили еще раз назвать фамилию писателя, а я уже ее забыл. Все хотели знать, что этот автор еще написал: где есть один хороший рассказ, там должен быть и другой. В конце концов пришлось признаться, что я сам ее придумал, но это, к счастью, никого не разочаровало.

Главным действующим лицом «Чуда» был персонаж, который, возможно, цыган, а возможно, и нет. Гамбеттола — деревня, затерянная в лесах, и я любил ее, потому что там жила бабушка, которая была мне дороже всех на свете. В то время это был самый главный для меня человек. Я не мыслил жизни без нее, чувствуя, что она меня понимает и будет любить несмотря ни на что. В Гамбеттола во время летних каникул я пережил много счастливых деньков. Там я привык говорить с животными. С лошадьми, козами, собаками, совами, летучими мышами. Я ждал, что они ответят, но так и не дождался.

Летом в лесах вокруг деревни объявлялись цыгане. Среди них был один высокий и красивый мужчина с темными курчавыми волосами, не только на голове, но и на груди. На поясе у него болтались ножи. Когда он шел по деревне, все свиньи визжали в предчувствии недоброго. И женщины тоже. Они и боялись его, и одновременно тянулись к нему.

Цыган был дьявольски привлекателен. Все в деревне думали, что он воплощенное зло, сущий дьявол. Меня предупредили, чтобы я держался от него подальше: с ним шутки плохи. Мне представлялось, как он протыкает меня одним из своих длинных ножей, крутит над головой, а потом жаривает на обед. Однажды в колбасе, которую дала бабушка, я нашел черный волос и решил, что он с головы ребенка, угодившего в лапы страшного цыгана.

В деревне жила одна слабоумная женщина. Далеко не молодая, она, однако, страстно влюбилась в этого необычного, сексуально привлекательного мужчину. Ее стоило пожалеть, но жители деревни предпочли относиться к ней с презрением, в лучшем случае — с равнодушием. Женщина родила от цыгана сына. Она всех уверяла, что между ними ничего не было, и сын — Божий дар. Но ей никто не верил.

Приехав года через два к бабушке, я увидел маленького мальчика, который играл один на улице. Он был довольно крупный для своего возраста, красивый, с длинными ресницами и умными глазками. Деревенские жители называли его сыном дьявола.

Сюжет увлек Росселлини, и он загорелся снять фильм, дав мне роль молодого человека, которого слабоумная деревенская женщина (ее могла бы играть Анна Маньяни) считает святым Иосифом. Росселлини считал, что молодой человек должен и выглядеть, как святой, и потому лучше, если у него будут светлые волосы. У меня же в то время была копна густых черных волос. По мнению Росселлини, выход был один — покраситься. Когда он спросил меня, хочу ли я сыграть роль молодого цыгана, я не колебался ни секунды. Однако на предложение стать блондином согласился не сразу.

Росселлини договорился, что меня покрасят в женском салоне красоты, и это было скверное начало. Порешили, что после окончания процедуры, когда я обрету золотистый цвет волос, мы с ним встретимся в кафе неподалеку.

Росселлини ждал и ждал, а я все не появлялся. В конце концов, почувствовав отвращение и к кофе, и к несколько раз прочитанным газетам, он покинул кафе и пошел в салон узнать, что со мной случилось. Он нашел меня в полной растерянности: мои волосы обрели какой-то невообразимый оттенок рыжего цвета. Скрыть, что они крашенные, было теперь невозможно, и когда я все-таки решился выйти из парикмахерской, ребята на улице насмешливо кричали мне вслед: «Это ты, Рита?» — имея в виду Риту Хейуорт.

Я опрометью бросился назад в салон под улюлюканье и крики: «Рита, дорогая, разве ты не выйдешь к нам?»

Как впоследствии выяснилось, и темные, и светлые волосы одинаково хорошо смотрятся на пленке. Росселлини еще не раз дразнил меня, называя Ритой; я не находил в этом ничего смешного, что его особенно веселило. За участие в «Чуде» Робертино сделал мне сюрприз, вручив ключи от моей первой машины — маленького «фиата».

Маньяни я впервые увидел, когда писал для «Кампо дей фиори» в 1943 году.

Я заметил ее, но она не обратила на меня никакого внимания. Тогда я был худой, и меня не так просто было разглядеть. Люди смотрели мимо или сквозь меня. Тогда она была увлечена Росселлини, а я был никем. Впрочем, рядом с Росселлини каждый был никем.

У Маньяни была репутация женщины с невероятной потребностью в сексе, ей приписывалось множество любовных походов. Не знаю, правда ли это. Никогда не видел, чтобы она кому-то открыто себя предлагала. Она часто говорила о сексе, говорила довольно грубо, но ей это шло, и ее мужское чувство юмора никого не шокировало. Мне это казалось забавным и безвкусным. Если кто-то намеренно старается тебя шокировать, это не так уж и шокирует. Она начинала с того, что пела непристойные песенки, и была по природе настоящей артисткой, готовой на все, чтобы привлечь внимание зрителей. У нее был один танцевальный номер, который исполнялся

только в узкой компании: она изображала мужчину в состоянии эрекции и использовала при этом любой подходящий предмет, который прятала под платьем или в брюках.

Со мной Анна Маньяни всегда держалась естественно, хотя иногда могла разыграть небольшой спектакль. Это означало, что она узнала о затеваемой мною новой картине и таким образом показывала, что доступна, — конечно, только для роли в фильме. Говорили, что когда она говорит о сексе, то недвусмысленно предлагает себя. Говорили также, что она ведет себя, как мужчина, и всегда берет инициативу в свои руки, получая то, что хочет. Говорили, что она знает, как делать такие предложения, и не боится получить отказ, к чему должен быть готов любой мужчина. Все что могу сказать: лично я никаких предложений от нее не получал. Может быть, она понимала, что в то время ни для одной женщины в мире, кроме Джульетты, в моей жизни не было места.

Мне нравится защищать женщину, покровительствовать ей. А с Маньяни я никогда не чувствовал себя настолько сильным, чтобы оказывать ей покровительство, разве только в конце жизни, когда она была очень больна.

Она была необыкновенная. Когда она умерла, все бродячие кошки в Риме оплакивали ее. Она была их лучшим другом. Поздно вечером она приносила им пищу из лучших римских ресторанов.

Последний раз я снял ее в «Риме». Я знал, что она больна. Но мы об этом не говорили. Она была настоящая актриса и получала радость от работы. Когда ее не стало, я иногда подкармливал кошек на Виа Маргутта, приговаривая: «За Маньяни». Конечно, это было уже новое поколение кошек, которые не знали ни кошек Маньяни, ни самой Маньяни, но это не важно.

В 1949 году Росселлини дал мне прочитать сценарий на двадцати восьми страницах. Его написали два священника, которые понятия не имели о драматургии и тем более о кинодраматургии, зато знали много об истории христианства. Сценарий был о святом Франциске Ассизском и его последователях. Роберто сказал, что хотел бы сделать короткометражный фильм, но сценарий нуждается в серьезной переделке. Было ясно, что работа предстоит большая. Согласен ли я этим заняться? Хотел бы я ассистировать ему на этом фильме? Да, сказал я.

И он вернул мне сценарий, с тем чтобы я его переписал. Он должен был называться «Цветы святого Франциска».

Почему Росселлини выбрал такую тему? Его взгляд на религию ясно просматривается в таких фильмах, как «Рим — открытый город», «Пайза», «Чудо». Он искренне уважал верующих людей, хотя сомневался в благости организованной религии. Особенно восхищала его пламенная религиозность ранних христиан, что, возможно, и было причиной, по которой он хотел снять этот фильм. Может быть, он также пытался смягчить католических святош, возмущенных его открытой связью с Ингрид Бергман.

Сценарий был статичный, характеры неубедительные, тема слишком далекая от современного зрителя, но я, несмотря на свою молодость, понимал, что есть определенное преимущество в том, чтобы работать с настолько плохим сценарием. Ведь его можно только улучшить.

Я уговорил Альдо Фабрици сыграть в фильме небольшую роль тирана, варвара-завоевателя, которую я написал специально для него. Я усердно работал над этой сценой,

изо всех сил стараясь сделать ее как можно лучше, чтобы не утратить дружбу Альдо. Остальные исполнители были непрофессионалами и подчас, должен признать, работали действительно непрофессионально. Это был довольно непривычный неореализм.

Я хорошо помню решающий момент в моей карьере, во всей моей жизни. Росселлини работал в небольшой темной комнате, внимательно вглядываясь в изображение на экране монтажного стола. Он не слышал, как я вошел. Его напряжение достигло такой степени, что он жил в фильме.

Звук был отключен. Кинообразы молча возникали на экране. Как прекрасно, подумал я, видеть свой фильм без звука, когда все сводится к изобразительному ряду. Росселлини почувствовал мое присутствие и, не говоря ни слова, кивком подозвал меня, приглашая приблизиться и разделить с ним эти минуты. Думаю, что это был как раз тот момент, который определил всю мою дальнейшую жизнь.

### **Гусь и режиссер**

После второй мировой войны я решил зарабатывать на жизнь писательским трудом, а Джульетта получала роли на радио и в театре. Сценариями в то время нельзя было много заработать, так что приходилось крутиться. Я писал не только для Росселлини, но и для Пьетро Джерми и Альберто Латтуады, с которым меня познакомил Альдо Фабрици.

Первой картиной, на которой я работал вместе с Латтуадой, было «Преступление Джованни Эпископо» по Г. Д'Аннунцио. Латтуаде понравилось то, что я сделал, и он предложил продолжить сотрудничество. И даже подарил мне идею. Из нее вырос фильм «Без жалости» — первая картина, где снялась Джульетта. Она тогда не была звездой, однако получила за эту роль «Серебряную ленту» в Венеции.

Латтуада хотел основать собственную производственную компанию, куда пригласил и нас с Джульеттой. Мы стремились освободиться от продюсеров, и теперь у нас появился шанс. Так был создан «Капитолиум фильм». Нашей первой (и последней) картиной стали «Огни варьете».

Предполагалось, что в «Огнях варьете» я выступлю не только в роли сценариста: Латтуада предложил мне сотрудничество и в режиссуре. Это был великодушный жест со стороны такого известного кинорежиссера, как он, хотя я чувствовал, что заслужил это право. Меня много раз спрашивали, кто на самом деле режиссер этого фильма. Как считать, чей это фильм? Его или мой? Латтуада считает его своим, а я своим. И мы оба правы. И оба им гордимся.

Сценарий был в основном написан мной. В него вошли многие мои наблюдения и мысли об итальянском варьете. Я всегда любил этот театр, любил провинциальных артистов. Мне также поручили отбор актеров и репетиции. У Латтуады был большой опыт по части режиссуры, и тут главным был он. Латтуада всегда все планировал заранее. А я нет.

Я больше полагаюсь на спонтанность в работе. Но, несмотря на разницу наших темпераментов, думаю, мы с ним сняли хороший фильм, хотя никто из нас так и не пошел его смотреть.

Мне очень симпатичны персонажи «Огней варьете», ведь они хотят быть эстрадными актерами. Я чувствую внутреннюю связь с каждым, у кого есть желание устроить представление. Актеры из маленькой труппы мечтают о славе, но у них нет для этого

возможностей. Это символизирует дрессированный гусь. Он играет свою роль от души. Персонажи были похожи на нас — создателей фильма. Мы считали, что у нас есть художественные способности. И они тоже так считали. Но наши деловые качества оказались не лучше, чем у них. Мы потеряли все.

Я приступил к съемкам «Белого шейха» с большим волнением, хотя после «Огней варьете» уже не сомневался в том, что могу самостоятельно снять фильм.

Я с трудом засыпал и по несколько раз просыпался среди ночи. По мере приближения съемок я совсем перестал спать.

Нельзя было допустить, чтобы остальные знали, что я не верю в себя. Я должен быть лидером — непогрешимым или почти непогрешимым, — тогда они смогут следовать за мной. Ни с кем, даже с Джульеттой, я не мог поделиться своими сомнениями, хотя от нее мне не удавалось полностью скрыть свою нервозность. Когда я уходил из дому в первый день съемок, она, стоя в дверях, поцеловала меня на прощание. И это был не обычный поцелуй, нет, такой пылкий поцелуй дарят, когда провожают на опасное дело, не зная, вернешься ли ты оттуда.

Меня охватила паника. Казалось, я лечу в пропасть.

Помимо неизбежных трудностей, связанных с постановкой первого фильма, я сам себе добавил хлопот. Я настоял на том, чтобы Альберто Сорди играл роль Белого шейха, а Леопольдо Триесте — мужа. Сорди считали характерным актером без того обаяния, которое влечет зрителей в кинотеатр, а Триесте вообще был писатель, так что публика не знала его совсем. Тогда никому и в голову не могло прийти, что Сорди станет звездой. Остальные актеры, в том числе и Джульетта, тоже считались не кассовыми, но я проявил твердость и добился их участия, несмотря на весьма шаткое собственное положение. Я должен был делать то, во что верил. Так я поступал и впредь.

В то время Сорди был уже достаточно умелым артистом, выступавшим в шоу перед фильмами в римских кинотеатрах. Работая на публике, актер развивает в себе чувство аудитории, особую чуткость, которую приносит и в кино. Способность тронуть души людей, для которых, собственно, и снимается фильм, — настоящее искусство. Эта способность Сорди проявилась на съемочной площадке: он трогал за живое всех нас, его снимавших.

Когда что-то сильно волнует меня, я должен все делать по-своему. Правда, начав работать, я говорю себе: «Феллини, нужно идти на компромиссы. Делай то, что ты хочешь, но позволь и другим раскрыться. Будь разумен и рассудителен. Реши, что для тебя главное, и здесь не уступай. А что касается прочего, не самого основного, будь щедр. Ты должен уразуметь — это их хлеб».

Затем на общем собрании группы кто-нибудь говорит: «Думаю, у этого персонажа не должен быть в кармане платок», и я вдруг вновь становлюсь упрямым, как малый ребенок. Мать не раз говорила мне, что я почти не изменился с детства.

Замысел «Белого шейха» требует некоторых пояснений. В то время в Италии появилась мода в комиксах для взрослых вместо карикатур использовать фотографии. Этот жанр назывался fumetti<sup>13</sup>.

Идею снять художественный фильм о fumetti подсказал Антониони, сам поставивший за несколько лет до этого отличную короткометражку на эту тему. Но от полнометражного фильма о fumetti он отказался. И Латтуада тоже.

Так как мы с Туллио Пинелли уже начали работать над сценарием, я обратился к нескольким продюсерам, предлагая себя в качестве режиссера. В конце концов Луиджи Ровере, продюсер Пьетро Джерми, решил дать мне шанс. Ему понравились «Огни варьете», и он верил, что из меня получится второй Джерми.

Мы с Пинелли придумали исходную ситуацию сценария: обычные люди оказываются связанными с персонажами fumetti и с живыми моделями, которые их играют. Пинелли предложил сделать главными героями провинциальных молодоженов, приехавших в Рим провести медовый месяц. Я моментально загорелся и сразу представил себе весь фильм. Новобрачная тайно мечтает о герое из fumetti, пока муж готовит встречу молодой жены со своими родственниками, а затем — аудиенцию у папы. Буржуазные провинциалы в Риме — эта тема была мне по душе. Я легко идентифицировал себя с ними, зная, что некоторые люди так и воспринимают меня — как провинциала. И до какой-то степени они правы.

Итак, основываясь на собственных впечатлениях, я приступил к созданию истории о путешествии молодоженов в Рим — ведь и я точно так же приехал сюда в один прекрасный день, который никогда не забуду. Жена видит Рим впервые. У мужа здесь живут родственники, с которыми он хочет ее познакомить. Аудиенция у папы устроена дядей мужа, человеком влиятельным. Я вспомнил, что о такой аудиенции, приезжая в Рим, всякий раз мечтала моя мать, и подарил ее мечту своим персонажам. Все перипетии этой истории сводятся к одному дню. (Ограничения, особенно в кино, часто активнее стимулируют воображение, чем полная свобода, хотя многие думают иначе.)

В течение двадцати четырех часов в браке супругов происходит первый кризис. Ванде, новобрачной, нравится быть замужем, но она грезит о более романтическом герое, чем ее муж. Леопольдо Триесте нашел нужные комедийные краски, чтобы сыграть Айвена, которого она ценит, но не любит. Айвен — надежный, преуспевающий и уважаемый человек, но далеко не герой. У него есть одна смешная черта: он никогда не расстается с шляпой. В начале фильма, когда супруги выходят из поезда, оказываются на платформе Римского вокзала, муж полностью теряет контроль над собой и ситуацией, решив, что в суматохе потерял шляпу. В течение всего фильма каждый раз, находясь без этого внешнего признака респектабельности представителя среднего класса, он теряет уверенность в себе. Даже наедине с женой в гостиничном номере он должен постоянно знать, где его шляпа, иначе он не чувствует себя комфортно.

Мысль о зависимости Айвена от шляпы пришла мне в голову, когда Леопольдо стал расспрашивать меня о характере своего персонажа. Так как он сам писатель, то его интерес отличался от интереса актера. В то время он носил очень красивую шляпу. Обратив на нее внимание, я сказал: «Айвен принадлежит к людям, которые даже в ванную комнату на всякий случай берут шляпу, чтобы, не дай бог, их не застали врасплох». Эта символическая деталь определила характер Айвена.

Ванда, как многие итальянки того времени, — тайная поклонница fumetti. От любви и брака она ждет того же, о чем читает в романтических историях. Неудивительно, что она тайно влюблена в одного из натурщиков fumetti — Белого шейха. Этого героя, романтического любовника в стиле Рудольфо Валентино, изумительно сыграл Альберто Сорди, чей выдающийся талант до того времени никто не заметил. Отправляясь в Рим,

Ванда в глубине души надеется на встречу с Белым шейхом. Ведь в ответ на ее восторженные послания шейх прислал письмо, в котором приглашал навестить его, если она когда-нибудь окажется в Риме. Ванда отнеслась к приглашению серьезно, не поняв, что это всего лишь дань вежливости.

Она приезжает на пляж, где снимают Белого шейха. И здесь выясняется, что, как и ее Айвен, этот ослепительный мужчина всего лишь придаток к головному убору. Стоит Белому шейху снять чалму, и он тут же превращается в пустышку.

Шляпа вообще может многое рассказать о характере персонажа. Когда Мastroяни играл в «8 1/2» режиссера, он носил такую же шляпу, что и я. Я ношу шляпы. Хотя делаю это исключительно для того, чтобы скрыть реденеющие волосы. Марчелло и сам стал носить шляпу, после того как я убедил его, что в фильме «Джинджер и Фред» у его героя не должна быть такая густая шевелюра, как у него самого. Грумеры лишили его этой красоты, и потом, до тех пор пока волосы не приняли прежний вид, мне кажется, Марчелло и спать ложился в шляпе.



Мимолетное появление на экране Джульетты в роли Кабирии, добродушной маленькой проститутки, которая старается утешить Айвена, когда он думает, что потерял жену, оказалось очень важным для артистической карьеры Джульетты. И для моей, режиссерской, тоже. Джульетта была так великолепна, что продюсер Лоренцо Пегораро, который хотел делать со мной «Дорогу», больше не просил меня взять на роль Джельсомины «более молодую и привлекательную актрису». И, конечно же, эта сцена вдохновила меня на «Ночи Кабирии». Можно сказать, что Кабирия была бедной, погибшей сестрой Джельсомины.

«Белый шейх» стал моей первой картиной, в которой зазвучала музыка Нино Рота. Наши долгие и безоблачные отношения начались за стенами «Чинечитта», когда мы еще ничего не слышали друг о друге. Однажды я обратил внимание на забавного низенького человечка, который дожидался трамвая не там, где надо. Казалось, он пребывал в прекрасном расположении духа и забыл обо всем на свете. Что-то заставило меня встать там же, рядом с ним, и ждать, что будет. Я не сомневался, что трамвай остановится, где положено, и нам придется бежать за ним, а незнакомец был, похоже, твердо уверен, что трамвай остановится рядом. Думаю, мы часто заставляем свершаться то, во что верим. К моему величайшему удивлению, трамвай встал как вкопанный прямо перед нами, и мы спокойно вошли в него. Мы с Нино работали вместе до самой его смерти в 1979 году. Такого, как он, больше не будет.

Я показал отснятый материал «Белого шейха» Росселлини еще до окончания монтажа. Робертино одобрил фильм. Его мнение для меня много значило. Вскоре после этого я, помнится, сказал Росселлини, что надеюсь когда-нибудь отплатить ему добром за такое великодушие. А он ответил, что лучшей благодарностью для него будет, если я, в свою очередь, вдохну веру в кого-нибудь еще, если я вспомню его и помогу талантливому молодому человеку, когда придет время и я стану одним из лучших итальянских режиссеров.

Работая над фильмом «Пайза», я понял, что хочу быть кинорежиссером.



Я еще подумал тогда, что, возможно, именно в кино, а не в журналистике мое будущее. Снимая «Белого шейха», я знал, что я уже кинорежиссер.

*Продолжение следует*

*Перевод с английского В. Бернацкой*

*Рисунки Федерико Феллини*

Фрагменты. Публикуется по: Charlotte Chandler, I, Fellini. Русский перевод книги выходит в издательстве «Вагриус».

<sup>1</sup> Персонаж комиксов и мультфильмов, пучеглазый морячок; съедая банку консервированного шпината, он превращался в силача.

<sup>2</sup> Рубен Голдберг (1883—1970) — карикатурист. Известен своими карикатурами, в которых выдуманные им сложные изобретения выполняют примитивные и никому не нужные операции.

<sup>3</sup> Персонаж комиксов художника Ф. Оппера (1900—1932) — незадачливый американец, бродяга и пьяница.

<sup>4</sup> Лаурел и Харди — комическая пара немого кино.

<sup>5</sup> Том Микс (1880—1940) — звезда немых голливудских вестернов.

<sup>6</sup> Ветчина, окорок (итал.).

<sup>7</sup> Роман с прототипами (фр.).

<sup>8</sup> Фред Макмарри (1908—1991) — американский комедийный актер.

<sup>9</sup> Кекс (итал.).

<sup>10</sup> Солдат, сокращенное от “government issue” (казенное имущество); слово вошло в обиход во время второй мировой войны.

<sup>11</sup> Серджио Амидеи (1904—1981) — итальянский сценарист.

<sup>12</sup> Альдо Фабрици (1905—1990) — итальянский актер, сценарист, режиссер. Международную известность получил, сыграв священника-антифашиста дона Пьетро в фильме «Рим — открытый город».

<sup>13</sup> Роман в картинках с продолжением.

## **Снимать фильмы — все равно что заниматься любовью**

Много говорилось об автобиографической природе моих картин, о моем желании рассказать о себе все. На самом деле я использую опыт как каркас, а вовсе не веду подробный репортаж о своей жизни. Я использую материал из собственной биографии, потому что уверен: приводя подлинные факты, я меньше раскрываюсь, чем если бы заговорил о своем подсознании, фантазиях, мечтах и вымыслах. Вот где вся наша поднаготная. Вот где тайна. Тело легко скрыть под одеждой, но не так-то просто скрыть душу. Сними я фильм о собаке или о стуле, он все равно был бы в какой-то степени автобиографическим. Чтобы по-настоящему меня узнать, надо хорошо знать мои фильмы, потому что они зарождаются в самой глубине моего существа, в них я полностью раскрыт — даже перед собой. В них я обретаю идеи для будущих картин и открываю мысли, о которых даже не знал, что они у меня есть.



«Сладкая жизнь»

То, что порождает мое воображение, есть откровение, глубокая истина моего внутреннего «я». Возможно, это мой способ психотерапии. Когда я снимаю фильмы, то словно беру у себя интервью.

Меня критиковали за то, что я снимаю фильмы для собственного удовольствия. Эта критика основательна, потому что справедлива. Только так я и могу работать. Если вы снимаете картину, чтобы доставить удовольствие кому-то другому, то не доставите его никому. У меня нет сомнений: в первую очередь, вы должны удовлетворить себя. Создавая нечто, что доставляет вам удовольствие, вы выкладываетесь полностью —

лучше вам ничего не сделать. А если это доставляет удовольствие еще и другим, то можно работать дальше. Тогда я

счастлив. Если же то, что я делаю, меня не радует, это приносит муки и не дает двигаться дальше.

Стивену Спилбергу невероятно повезло: он любит то, что нравится очень многим людям. Он может быть искренним и одновременно преуспевающим. Художник должен самовыражаться, делая то, что он любит, в собственном, одному ему присущем стиле, и не идти на компромиссы. Те же, кто только и пытается угодить публике, никогда не станут подлинными творцами. Маленькая уступка здесь, маленькая уступка там — вот личность и утрачена. Раз — и нету.

Когда в работе наступают трудности — не ладится режиссура, нет денег, — я говорю себе: радуйся, что твой труд нелегкий. Ведь, на мой взгляд, *каждый* должен хотеть быть режиссером, и будь это легко, конкуренция была бы огромна. Я говорю это себе, но не убеждаю. Я ленив — особенно в том, что мне не нравится делать. Хотелось бы иметь покровителя — как в добрые старые времена, — который сказал бы мне: «Делай, что хочешь и как можно лучше». Ведь деньги даются на определенных условиях, и поэтому я солидарен с Пиноккио, когда тот не хочет быть куклой, а хочет быть «живым мальчиком», то есть самим собой.

День, когда я не работаю, я воспринимаю как потерянный. В этом смысле снимать кино для меня — все равно что любить.

Самые счастливые моменты моей жизни связаны со съемками. Хотя они забирают меня всего, поглощают все мое время, мысли, энергию, я чувствую себя во время съемок свободнее, чем в отпуске. Я и физически чувствую себя лучше, даже если совсем не сплю. И удовольствие, испытываемое в такие активные дни, куда сильнее, чем в обычные, потому что утончается восприятие. Еда становится вкуснее. Физическая близость острее.

Для кинорежиссера очень важно быть энергичным, предельно энергичным. Я же вовсе не считал себя таким. Считал, что энергии-то мне и недостает да и лени хватает. Хотя, правда, у меня никогда не было большой потребности в сне, спал я всегда мало — только несколько часов ночью, днем никогда. Может, потому, что мой мозг постоянно работал.

Во сне ко мне приходят лучшие мысли — возможно, оттого что выражаются они скорее в образах, чем в словах. Проснувшись, я тороплюсь побыстрее зарисовать их, пока они не поблекли или не исчезли совсем. Потом они могут вернуться, но не всегда в первоначальном виде.

То, что я не нуждаюсь в продолжительном сне, становится преимуществом, когда я работаю над фильмом. Я могу встать как угодно рано — не важно, когда я лег. При этом я стараюсь не упустить из вида, что не все устроены подобным образом и работающим вместе со мной людям все-таки нужно иметь для отдыха свободное время.

Думаю, каждого творческого человека посещает мысль о возможном творческом бессилии, мысль, что однажды колодец может пересохнуть. Это беспокоит Гвидо в «8 1/2». Сам я до сих пор не испытывал этого страха. Иногда я даже не успеваю обработать свои идеи. Но я могу вообразить подобное. Это похоже на сексуальную импотенцию. Я не ощущаю приближения этого состояния, но если буду жить достаточно долго, оно

придет. Надеюсь, у меня хватит смирения сойти со сцены. Пока же есть энергия, энтузиазм и желание работать в полную силу.

Из-за того что многие идеи пришли ко мне из снов и я не знаю, как и почему они явились, мои творческие силы зависят от чего-то, над чем у меня нет власти. Тайнственный дар — великое сокровище, однако всегда есть опасность: как он пришел непостижимым путем, так может и уйти.

Мне снились однажды съемки: я кричал, отдавая распоряжения, но звука не было. Я продолжал кричать, но никто не шел ко мне. И в то же время все — актеры, технический персонал — ждали моих указаний. Даже слоны застыли в ожидании с воздетыми хоботами — в моем сне съемочная площадка больше напоминала цирковую арену. Меня так и не услышали. И тут я проснулся.

Когда я смотрю фильм, снятый другим режиссером, меня больше всего интересует сама история. Мне хочется погрузиться в нее. Самому пережить все перипетии. Мне неинтересно, как при этом ведет себя кинокамера. Если я задумываюсь над этим, значит, что-то не так, хотя сам я, работая над картиной, постоянно заглядываю в объектив. И чувствую необходимость проиграть сам все роли. Даже нимфоманок — и неплохо получается. Процесс съемок для меня — это жизнь. Думаю, другой личной жизни у меня нет.

Говоря о моих фильмах, часто произносят слово «импровизация», что кажется мне оскорбительным. Некоторые критикуют меня за то, что я импровизирую, другие, напротив, хвалят. Да, я открыт для идей. Признаюсь, что многое меняю в процессе работы, и в этом мне нельзя препятствовать. Однако я провожу большую подготовительную работу, готовлюсь тщательнее, чем нужно, потому что тогда у меня есть большая свобода маневра. Напряжение снято: ведь даже если не произойдет выброс адреналина, я готов к работе. Не будет вдохновения — есть задел. Но пока еще кровь играет.

Мои картины не собираются, как швейцарские часы: я не работаю с такой точностью. Мои сценарии не похожи на сценарии Хичкока.



В сценариях Хичкока учитывается не только каждое слово, но и каждый жест. Режиссер ясно видит снимаемый фильм еще до его завершения. Я же вижу свой фильм только после окончания съемок. Мне известно, что Хичкок так же, как и я, начинает работу с рисунков, но они играют у него совсем другую роль. Они у него скорее архитектурные чертежи. Я же в своих создаю и исследую характеры: ведь в основе моих фильмов именно они. Во время работы в моей голове прокручивается множество фильмов, но тот, который получается в результате, не похож ни на один из них. В какой-то момент каждый мой фильм начинает жить собственной жизнью, и я уже не могу на него повлиять. Если бы я снимал «Сладкую жизнь» или «8 1/2» в другой период своей жизни, это были бы уже новые фильмы.

На съемочную площадку я прихожу с подробными записями, точно зная, чего хочу. А потом все меняю.

Примером того, как я по наитию изменил тщательно написанный сценарий, может служить «Джульетта и духи». В результате переделок характер Линкс-Айза, частного детектива, нанятого Джульеттой, стал сильно отличаться от того, что был выписан в сценарии. В данном случае причина была в актере.

Я часто занимал его в небольших ролях — в «Мошенничестве», в «Сладкой жизни», но особенно хорош он был в «Цветах святого Франциска». Там он сыграл священника, который спасает брата Юнипера от рук варваров. Вспомнив, что актеру оказалась удивительно близка роль священника, проявившего деятельное сострадание к ближнему, я решил изменить Линкс-Айза, превратив его в некое подобие духовного лица. В фильме он даже иногда носит сутану, в ней видит его в своих фантазиях Джульетта. Но, конечно, дело тут не только в актере: сходство иных с сыщиками — не только моя выдумка. В детстве я не любил ходить на исповедь. Не хотел, чтобы *кто-то* знал обо мне все. Ничего особенного я рассказать не мог, разве только выдумать, что я подчас и делал, особенно если видел, что исповедник уснул. До этого момента моя исповедь была мало интересна нам обоим. Убедившись, что священник крепко спит, я признавался, что по дороге в церковь зарубил топором школьного дружка, а потом смотрел, как кровь текла рекой. Исповедник мерно похрапывал.

Я никогда не пытался переломить актера, заставить его играть то, что мне надо, — это невозможно. Проще переписать роль.

Хотя я много раз меняю сценарий, но я и помыслить не могу, чтобы прийти на съемки вообще без него. Даже если это всего лишь костыли, они необходимы. Тотальная комедия масок вызвала бы у меня панику. Но создание произведения искусства не может быть похоже на заседание какого-нибудь комитета. Соответственно, и режиссерский план не может напоминать повестку дня. Для меня такой подход еще более чужд, чем комедия масок. Продюсеры никогда не могли вынудить меня делать то, что я считал неправильным. Их власть надо мной — власть ограничений: они не дают мне столько денег, сколько надо.

Подбор актеров для меня не сводится к выбору типажей. Мне нужно больше: полное физическое воплощение моих фантазий. Совершенно не важно при этом, профессионал передо мной или нет, не имеет также значения, знает ли он итальянский. При необходимости исполнители могут просто считать на своем родном языке. Об остальном мы позаботимся при дубляже. Моя работа состоит в том, чтобы раскрыть их. Я стараюсь помочь им расслабиться, сбросить систему запретов, а если они профессиональные актеры, заставить забыть о технике.

Когда мне нужно найти артиста на роль императора, я ищу того, кто похож на тот образ, что живет в моем сознании. Мне все равно, *ощущает* себя актер императором или нет. Если повезет, мне удастся вовлечь актеров в атмосферу, в которой они будут держаться естественно — будут смеяться, плакать и выражать непосредственно все свои чувства. Каждому помогут именно его эмоции, его радости и печали. Моя цель — раскрыть характер, а не сузить его. Каждый должен найти свою правду, но в саморазоблачениях надо быть разборчивым. Никому не удалось превзойти по части знания правды о своем персонаже и магии ее передачи Аниту Экберг в «Сладкой жизни», или Мastroяни в «8 1/2», или Джульетту в «Дороге» и «Ночах Кабирии».

Вдохновению предшествуют записи и рисунки. Эта первая ступень начинается с появления в моем офисе на «Чинечитта» куска картона, на который я наклеиваю лица — фотографии лиц, — чтобы они подхлестнули мое воображение.

Сначала лица. Стоит им оказаться на куске картона, как каждое начинает взывать: «Я здесь!» — стремясь привлечь мое внимание и оттеснить других.

Я ищу свой фильм, и это первая важная часть ритуала. У меня нет беспокойства: ведь я здесь, и я знаю, что фильм будет. В дверь постучат. Замысел — это дверь во внутренний двор.

Вспоминая дни, проведенные в «Фулгоре», я понимаю, что меня зачаровывали не только фильмы, но и афиши у кинотеатра. Иногда на них были замечательные рисунки, которые я старательно копировал. Были на них и кадры из фильмов, и портреты звезд. Особенно привлекали меня фотографии. Я всматривался в лица актеров и придумывал сюжеты, в которых они могли бы блистать. Из моей фантазии рождался фильм, в котором играл, к примеру, Гари Купер. В юном возрасте я, сам не понимая, что делаю, упражнялся в кастинге.

В детстве, мастера кукол, я приделывал к каждой по две или даже по три головы. Лица были иногда разные, иногда почти одинаковые, но они отличались выражением, улыбкой или, к примеру, носом: лица и тогда уже были очень важны для меня.

Когда я работаю над фильмом, меня, можно сказать, осаждает множество идей, совсем не относящихся к делу. Если бы они касались того фильма, который находится в работе, это было бы естественно, но все эти мучающие меня идеи совсем из других сюжетов. Они отнимают у меня время и внимание, мешают сосредоточиться на главном. Это особая энергия — творческая, она выпущена на свободу, а дух творчества не знает дисциплины.

И в жизни, и в кинорежиссуре важно сохранять чистоту помыслов. Коготок увяз — всей птичке пропасть.

Считается, что успех приводит в дом друзей. На самом деле я окружен людьми, которым от меня что-то надо: одни хотят сниматься, другие — получить интервью. Толпа заставляет чувствовать себя еще более одиноким.

Сомнений нет: успех принес мне некоторые радости. В молодости я думал, что успех — это чудо, что он распахнет предо мной двери мира, заставит родителей гордиться сыном и покажет учителям, как они были не правы, считая, в своем большинстве, что я ни на что не гожусь и никогда ничем не прославлюсь.

Слава. А за что, собственно? Мои рисунки были недостаточно хороши.

И куклы для театра не сулили славу. Возможно, как журналист я добился бы некоторой известности, раскапывая всякие интересные материалы. Славы я жаждал всей душой, хотя и не представлял, в какой области, одно я знал точно: мне надо попасть в Рим. Для меня слава означала появление на экране кинотеатра «Фулгор», а как это могло случиться? Я не был Гари Купером.

Я допускал, что слава имеет отношение к деньгам. Сами по себе деньги всегда мало меня интересовали, разве только в том случае, когда недоставало чего-то необходимого. Одобрение художнику важнее пищи. В дни юности деньги были нужны мне на кофе, сэндвич и на оплату комнаты в частном доме, ближе к центру, по возможности. Потом мне стали требоваться миллионы — на съемки фильмов.

Только став известным, я понял, что слава вовсе не приносит денег. Теперь каждый таксист узнавал меня, и приходилось больше давать на чай, иначе они растрезвонили бы по всему городу, что Феллини — скряга.

Считается, что я должен поддерживать определенный уровень жизни. Лично мне все равно, что обо мне думают люди, но, к сожалению, если ты не производишь впечатление процветающего человека, тебя воспринимают как неудачника и ты вряд ли можешь рассчитывать получить деньги для следующей картины.

Существует тенденция смешивать реального человека и его работу. Творчество человека — его продолженное «я», определение не мое, но оно мне нравится. Актера путают с персонажами, которых он играет, а в режиссере видят отражение его фильмов. А раз я ставлю фильмы, которые производят впечатление роскошных и требующих больших затрат, люди думают, что я богат. Мне же иногда, когда я понимаю, что от меня ждут приглашения на деловой обед в «Гранд-отеле», приходится отсиживаться дома. Никаких твердых договоренностей, все вилами на воде писано, а я уже должен раскошелиться.

Твоя слава, похоже, дает другим права, которые иначе они себе никогда бы не присвоили, — рыться в твоём мусоре, подслушивать твои личные разговоры. Она дает им лицензию на вымысел. Я предупредил Джульетту, что мы никогда, абсолютно никогда не должны ссориться на людях. По этому поводу мы основательно поспорили в переполненном ресторане.

Стоит мне показаться на людях с какой-нибудь женщиной, выпить с ней по бокалу вина или по чашечке кофе, как это уже подается как последняя новость, а мы с Джульеттой должны публично объявлять, что вовсе не собираемся разводиться. Джульетта в замешательстве и, что еще хуже, раздумывает, не правда ли все это: она часто верит тому, что читает в прессе.

Во время съемок «Мошенничества» прошел слух, что у Джульетты роман с американским актером Ричардом Бейзхартом. Я сказал Джульетте, что считаю этот слух ерундой. И засмеялся. Она же с раздражением отозвалась: «Почему ты смеешься? Не веришь, что такое возможно? Неужели ты совсем не ревнуешь?» Я сказал: «Конечно, нет». И тогда она *по-настоящему* рассердилась.

Успех уводит от подлинной жизни. Лишает контактов, которые как раз и привели тебя к славе. Твое творчество — продукт твоего собственного воображения. Но воображение не рождается на пустом месте. Оно оттачивается, обретает индивидуальность от общения с другими людьми. Затем приходит успех, и чем он больше, тем больше у тебя шансов попасть в изоляцию. Аура успеха кольцом отгораживает тебя от простых смертных — тех, кто и подарил тебе вдохновение. То, что ты создал, чтобы обрести независимость, становится тюрьмой. Ты все больше и больше выделяешься из массы и наконец остаешься совсем один. С вершины своей башни ты все видишь в искаженном свете, но ты привыкаешь к этому и начинаешь думать, что и другие видят то же самое. Отрезанная от того, что ее питало, та твоя часть, которая и делала тебя художником, понемногу чахнет и погибает в башне, куда ты сам себя заточил.

Таксисты всегда спрашивают меня: «Фефе, почему ты делаешь такие непонятные фильмы?»

Фефе — так называют меня самые близкие люди, но об этом часто пишут в газетах, и таксисты любят обращаться ко мне именно так.

Я отвечаю, что всегда говорю правду, а правда никогда не бывает понятной, ложь же понятна всем.

Больше я ничего не прибавляю, но мои слова не софизм. Это правда. Честный человек противоречив, его противоречивость труднее понять. Я никогда не стремился объяснить в своих фильмах все, разложить все аккуратно по полочкам так, чтобы ничего не оставалось неясным.

Мне кажется, каждому может повезти, если создать атмосферу стихийности. Нужно жить сферически — в разных направлениях. Принимать себя таким каков ты есть, без всяких комплексов. Я думаю, если попытаться понять, почему один человек счастлив, а другой нет, выяснится, что тот, кто счастлив, не очень-то полагается на рассудок. Он верит. Не боится доверять своей интуиции и действует в соответствии с ней. Вера в явления, вещи, вера в жизнь — это своего рода религиозное чувство.

В мою работу я вношу ту часть себя, что лишена осознания ответственности, более инфантильную часть. И делаю это свободно. Другая же моя часть, интеллектуальная и рациональная, возражает против этого, осуждает мои поступки. Если я действую, не сопровождая свои действия анализом — просто по наитию, то могу не сомневаться, что прав, даже если мой разум и противится этому. Возможно, это потому что чувство, интуиция и есть я, а остальное — голоса людей, говорящих мне, что *надо* делать.

Работать — то же самое, что заниматься любовью, если, конечно, вам так повезло, что вы делаете то, что стали бы делать без всякого вознаграждения и еще сами бы приплачивали. Да, это сродни любви, потому что это всепоглощающее чувство. Вы тонете в нем.

Каждая картина, над которой я работаю, похожа на ревнивую любовницу. «Люби меня! Меня! — твердит она. — Не вспоминай прошлое. Все остальные фильмы никогда не существовали в твоей жизни. Они не могли значить для тебя то, что значу я. Неверности я не потерплю. Ты должен быть только со мной. Я единственная». Так и есть. Сейчас эта картина — моя подлинная страсть, но когда-нибудь работа над ней подойдет к концу. Я выложусь целиком, и роман закончится. Фильм перейдет в область воспоминаний, а я стану искать и найду новую любовницу — следующую картину. И в моей жизни будет место только для нее.

Каждый фильм не раз будет расставаться с тобой. Совсем как в настоящем любовном романе. В какой-то момент он начинает с тобой прощаться, и как изобретателен он бывает в этом, ах, чего только не придумывает, чтобы затянуть расставание.

После монтажа начинается дубляж. Затем озвучание, так что расставание проходит постепенно. После звукозаписи — первый просмотр, первый показ.

У тебя никогда не возникнет ощущения, что ты расстался с фильмом внезапно. Когда ты окончательно от него отошел, ты уже практически снимаешь новый. Это идеально. Как в любовном романе, когда оба полностью насладились друг другом и в конце не возникает противостояния с трагическими обертонами.

**С улиц Римини на Виа Венето**

В школьные годы я и мои сверстники, глядя вслед женщинам, гадали, есть на них бюстгалтеры или нет. Обычно мы располагались на велосипедной стоянке во второй половине дня; женщины после работы разбирали велосипеды, и, когда они садились на них спиной к нам, обзор был прекрасный.

Я уехал из Римини в семнадцать лет. И не был близко знаком с молодыми ребятами, которые постоянно болтались по улицам города, «сердцеедами», теми, что изображены в «Маменькиных сынках», но я наблюдал за ними. Жизнь в Римини текла вяло, провинциально, тупо, бессмысленно, в ней не было никакого творческого стимула. Каждый вечер становился точной копией предыдущего.

У этих шалопаев (таков точный смысл названия фильма<sup>1</sup>) еще молоко на губах не обсохло, а они уже умудряются влипнуть в разные неприятности. Фаусто способен сделать девушке ребенка, но он не готов к тому, чтобы стать отцом. Альберто формулирует: «Все мы ничтожества», но не делает абсолютно ничего, чтобы кем-то стать, и охотно принимает жертву сестры, с тем чтобы ничего в его жизни не менялось. Рикардо хочет стать оперным певцом, но совсем не занимается, Леопольдо — писателем, но приятелям ничего не стоит отвлечь его от работы. Только Моральдо, занимающий позицию наблюдателя, пытается сопротивляться этому вялому существованию. Он делает единственно возможный для себя выбор: покидает город, а в его ушах все еще звучит вопрос, на который он не может дать ответ: «Разве ты не был здесь счастлив?» Утренний поезд словно проносится через спальни оставляемых им позади людей. Уехав, он перестанет быть частью их жизни, так же как и они — его. Они продолжают спать, а Моральдо пробуждается к новой жизни.

После того как «Маменькины сынки» получили «Серебряного льва» в Венеции, работа в кино стала для меня реальностью: еще одна неудача — после провала «Огней варьете» и «Белого шейха» — положила бы конец моей карьере кинорежиссера.

В 1953 году мне предложили поставить одну часть фильма Чезаре Дзаваттини «Любовь в городе». Я был знаком с Дзаваттини еще со времен работы над «Марком Аврелием». Теперь он стал продюсером. По словам Дзаваттини, он хотел, чтобы фильм был выдержан в жанре репортажа, модного в то время в американском кино. Фильмы, снятые в такой манере и стилизованные под документ, являлись на самом деле чистым вымыслом. В них часто использовался прием закадрового голоса — рассказчик, который выступал в роли авторитетного комментатора кинохроники. В то время кинохронику в кинотеатрах смотрели так же внимательно, как теперь теленовости.

Неореалистическая пресса раскритиковала «Маменькиных сынков». Меня обвинили в «сентиментальности», и мне это не понравилось. Приняв предложение Дзаваттини, я решил снять короткометражный фильм в самой что ни есть неореалистической манере по сценарию, в котором рассказанная история не могла ни при каких обстоятельствах быть правдой, даже «правдой по-неореалистически». Я думал: «Как повели бы себя Джеймс Уэйл или Тод Браунинг, если бы им пришлось ставить «Франкенштейна» или «Дракулу» в стиле неореализма?» Так появилась короткометражка «Брачное агентство».

Мы с Пинелли получали огромное удовольствие, выдумывая, а потом внося изменения в снимающиеся эпизоды. Мы стремились изложить неправдоподобную историю незатейливым, почти прозаическим образом.

В этом фильме я создал мимолетный портрет девушки, которая так стремится выйти замуж, что готова рискнуть и стать женой оборотня или, по меньшей мере, человека,



который считает себя им. Своим стремлением вырваться из тесноты и скученности отчего дома девушка вызывает острую жалость, особенно своей убежденностью, что сумеет приспособиться даже к экстравагантности человека-волка: ведь она из всех сил старается «любить» всех людей, независимо от их проблем и недостатков.

Мои «неореалистические» намерения ясны уже в начале фильма. Дети ведут репортера по коридорам убогого многоквартирного дома, где снимает помещение и брачная контора; через открытые двери квартир можно видеть сцены из личной жизни жильцов дома, происходящей, по сути, на людях. Позже, чтобы история выглядела более реалистично, я рассказал журналистам, что брачное агентство расположено в моем доме.

Репортер скрывает истинную цель своего посещения от служащей агентства, сообщая зрителю извиняющимся тоном (в американской манере «голоса за кадром»), что не сумел придумать ничего лучше, как сообщить агенту, что его другу оборотню нужна жена. Женщина выслушивает просьбу со спокойно деловым видом, словно подобное случается каждый день, и начинает рыться в картотеке, подыскивая подходящую пару для оборотня.

Когда фильм вышел на экраны, критики дружно причислили его к неореалистическому направлению.

Не помню точно, при каких обстоятельствах забрезжил замысел «Дороги», но для меня он обрел реальность с того момента, когда я начертил на бумаге круг, изображавший голову Джельсомины. Из всех моих героинь, которых играет Джульетта, именно Джельсомина в большей степени отображает истинный характер Джульетты. Создавая этот образ, я исходил из сущности самой Джульетты, какой я ее знал. Тогда я находился под влиянием ее детских фотографий, так что в Джельсомине есть черты десятилетней Джульетты. Я не мог забыть ее сдержанную улыбку. Я настаивал, чтобы она не играла, а была собой — той Джульеттой, какой я ее видел.



Джульетта Мазина, Энтони Куин, Альдо Сельвани в фильме «Дорога».

Джельсомина олицетворяет обманутую невинность, поэтому Джульетта была идеальной актрисой на эту роль: все той же, что и на детских снимках, замкнутой девочкой, вздравшей с благоговейным страхом на таинства жизни. Она была готова к встрече с чем-то чудесным и потому оставалась молодой, чистой, доверчивой. Джульетта всегда ждала какого-нибудь приятного сюрприза, а когда сюрприз оказывался вовсе не из приятных, в ней срабатывал некий внутренний механизм, не дававший ей погрузиться в страдания, отдаться им, испытать шок. Боль можно было причинить ее телу, но не душе.

Это Джульетта познакомила меня с Энтони Куином. Она играла с ним в одном фильме и рассказала ему о замысле «Дороги». В том же фильме снимался и Ричард Бейсхарт, с которым Джульетта меня тоже познакомила.

Росселлини и Ингрид Бергман загорелись желанием уговорить Куина сняться в моем фильме, и с этой целью Ингрид пригласила его на великолепный обед, после которого показали «Маменькиных сынков», чтобы он знал, с кем имеет дело. Что-то на Куина определенно произвело впечатление: то ли обед, то ли мой фильм. Робертино умел убеждать и всегда получал что хотел, однако, по его словам, и обед, и показ фильма были

идеей Ингрид. Тогда я подумал, что он лукавит, но позже, думая об этом случае, вспомнил, что Ингрид очень любила Джульетту.

Французские критики высоко оценили «Дорогу». Фильм имел коммерческий успех в Италии, Франции и в других странах. Были проданы миллионы пластинок с музыкой Нино Рота. Собирались даже продавать шоколадки «Джельсомина». Женщины, писавшие Джульетте о том, как скверно обращаются с ними мужья, создали Клуб поклонников Джельсомины. Большинство писем пришло с юга Италии.

Я не участвовал в окончательных финансовых расчетах (так всегда было и впредь) по обычной причине — я снимал кино. Я принес богатство другим людям, но сам оказался богаче всех, и мое богатство измерялось не деньгами.

Я гордился собой.

Те же чувства испытывала и Джульетта. Ее Джельсомину сравнивали с лучшими ролями Чаплина, Жака Тати.

Не могу сказать, что меня радует, когда критики продолжают хвалить «Дорогу», снятую мной в далеком прошлом, не говоря слова доброго о моих последних работах. Сам я не люблю говорить о «Дороге», потому что она говорит сама за себя. Мир принял этот фильм, и я не испытываю к нему тех обязательств, которые испытываю по отношению к моим непризнанным фильмам. «Голоса Луны» никому не нравятся, поэтому им требуется больше любви от меня. Что касается «Голосов Луны» мне безразлично мнение большинства, только бы не говорили, что это последний фильм Феллини.

От «Дороги» была и реальная польза. Мы с Джульеттой выехали из тетиной квартиры, купив собственную в Париоли, живописном пригороде Рима.

Будучи номинированной на «Оскар», «Дорога» предоставила мне возможность впервые побывать в сказочной Америке, о которой я грезил в детстве. Америка была для меня страной, где можно стать президентом, не зная латинского или греческого языков. Когда я ехал в Америку, у меня не было ощущения, что я еду в незнакомую страну. Я хорошо ее знал по фильмам, которые шли на экранах «Фулгора». В Голливуд поехали Джульетта, Дино де Лаурентис и я. «Дорога» получила «Оскар». Мы стали знаменитостями.

Покидая Америку, я чувствовал, что знаю ее меньше, чем до путешествия. В ней было столько всего, что я понимал: никогда-то мне всего не узнать. То, что я любил всем сердцем, осталось в прошлой Америке, которая больше не существовала. Я знал, что чистое, открытое, доверчивое детство Америки закончилось.

Ни один мой фильм не принимали хуже «Мошенничества» (это слово имеет изначально значение «большой пустой бидон»). Фильм — о мелких жуликах, у которых достаточно ума, чтобы обеспечить себя честным путем, но они получают удовольствие, дурача других и сделав мошенничество источником своего существования. Возможно, такая тема заинтересовала меня, потому что режиссер должен быть волшебником и мастером иллюзии, хотя в его намерения не входит обманывать людей.

Поставить «Мошенничество» сразу после «Дороги» меня побудили многочисленные встречи с разными жуликами, хотя сам я никогда не оказывался их жертвой. В Римини, помнится, был один аферист, который специализировался на том, что надувал туристов. Местные жители им восхищались, потому что он был забавным весельчаком и особенно

блистал остроумием, если его хорошенько подпоить. Он «продавал» иностранным туристам недвижимость. Например, земли, принадлежащие церкви. Особенно клевали на это скандинавы и немцы, приезжавшие в Римини летом. Они относились к нам, итальянцам, как к дикарям с островов южных морей или персонажам из романов Джека Лондона. Наше простодушие наводило их на мысль, что тут можно купить землю по бросовым ценам. Про этого мошенника говорили, что он умудрился продать одному туристу отрезок пляжа, принадлежащий «Гранд-отелю», хотя я подозреваю, что он сам пустил этот слух, чтобы ему поставили больше выпивки. Возможно, он продал нам эту историю точно так же, как продавал туристам чужую землю.

А может, вся эта история с продажей земли была выдумкой и надули именно нас. Или мошенник сам верил в то, чего не было, и, следовательно, дурачил сам себя.

Когда я, обосновавшись в Риме, начал работать репортером в газете, ко мне обратился один такой аферист с предложением продать по дешевке бриллианты тем кинозвездам, у которых я брал интервью. Я не знал, что эти бриллианты поддельные. Меня спасло неверие в собственные деловые способности — в то время я был болезненно робок и застенчив, — и я отказался от этого предложения. Другому репортеру, моему коллеге, повезло меньше. Он продал один из «бриллиантов», потерял работу и чуть не угодил в тюрьму.

После успеха «Маменькиных сынков» и особенно «Дороги» меня засыпали предложениями снимать фильмы на темы, оказавшиеся столь прибыльными. Но я уже сказал все, что хотел, о Джельсомине и Дзампано, а что случится с Моральдо в большом городе, я для себя еще не определил, поэтому принял решение снимать что-то совсем другое. В «Дороге» появлялся в эпизоде один жулик: он продавал дешевые тряпки, выдавая их за дорогую шерсть, он-то и напомнил мне о том, кто пытался втравить меня в историю с «бриллиантами». Я несколько раз встречался с этим мошенником в кафе, стремясь узнать от него (я это всегда делаю) как можно больше о человеческой природе, о темной ее стороне.

Он назвался Лупаччо<sup>2</sup>, и в нем действительно было нечто волчье. Никакого сожаления или чувства вины по поводу своего занятия — напротив, он им гордился.

Я поощрял его откровения, делая вид, что одобряю его поступки, но он не очень-то и нуждался в моем одобрении. Мне вспомнились слова У. К. Филдса: «Невозможно надуть честного человека». Сидевший передо мной аферист верил, что в каждом человеке живет жулик, и именно это делает его легкой добычей для ловкого мошенника. Этот тип считал себя своего рода *артистом*. Легче всего клюют на наживку те, кто хочет получить все даром, говорил он мне.

Мои беседы с Лупаччо вдохновили меня на создание совместно с Пинелли и Флапано сценария о мошенниках. Однако продюсерам подобный замысел пришелся не по душе, хотя они и умоляли меня приступить к съемкам следующей картины — *любой*, при условии, что она будет о Джельсомине. Они полагали, что никто не станет платить деньги, чтобы посмотреть фильм, который я собирался снимать, а тем более вкладывать средства в это предприятие. Чем больше они сопротивлялись моему замыслу, тем упорнее я настаивал на том, что фильм ожидает большой успех. Чем больше претензий вызывал мой проект, тем с большей энергией я его защищал. Если расхваливают мой замысел, я начинаю сомневаться, прав ли я: возможно, меня хвалят лишь из вежливости. Критика, напротив, заставляет меня грудью бросаться на защиту моей идеи, и тут мое упрямство граничит с глупостью. Такова моя натура.

Наконец мне удалось убедить Гоффридо Ломбардо из «Титанус-Фильмс» дать мне деньги при условии, что он сохранит преимущественное право и на мой следующий фильм тоже. Это обещание он вытянул из меня. В нем он видел своего рода премию или гарантию, но после коммерческого провала «Мошенничества» поспешил под благовидным предлогом отказаться быть продюсером «Ночей Кабирии».

Первоначальный сценарий «Мошенничества» был чем-то вроде плутовской комедии, несколько напоминающей фильма Любича: три мошенника, путешествуя по провинции, надувают сельских жителей, которые не обращаются с жалобой к властям, стесняясь собственных доверчивости и алчности. Идеальная ситуация для мошенников. Главное — найти людей, которые не захотят, чтобы кто-то узнал, что их одурачили: тогда никто не заявит в полицию.

Дальнейшие расспросы и изыскания в этой области показали мне, что в действиях подобных жуликов мало юмора. Они даже не тянут на антигероев и похожи скорее на грязных и подлых неудачников. Я разочаровался в персонажах, в сценарии и решил, что не стану снимать фильм о людях, которые мне не нравятся, — откажусь от проекта. Но тут случилось нечто, что заставило меня изменить решение.

На главную роль претендовали многие актеры — от Пьера Френе до Хамфри Богарта, но никто из них не соответствовал моему представлению об Августо, который должен был напоминать Лупаччо. Лично я никогда не был в восторге ни от игры Хамфри Богарта, ни от его внешности. Он выглядел так, что казалось: серьезное лицо, сердитый вид он сохраняет, даже когда занимается любовью. Я представлял себе, что и тогда он не снимает с себя полушинель.

Но вот, проходя поздним вечером по Пьяцца Маццини, я увидел моего Лупаччо.

Потрепанные, разорванные афиши всегда привлекают мое внимание. Они бесконечно интереснее тех, которые только что повесили, потому что рассказывают свою собственную историю, а не только ту, что должны рассказать, и тем самым добавляют к плоской однодневке глубину и время. Афиша, на которую я в тот вечер обратил внимание, провисела на стене какого-то дома так долго, что от нее остались только клочки: половина лица и начало названия фильма: «Вся...» Крутой подбородок, хищный циничный взгляд, совсем как у Лупаччо, — человек с волчьей натурой. Как раз тот актер, который был мне нужен: Бродерик Крауфорд, игравший главную роль в фильме «Вся королевская рать».

Я хотел, чтобы он сыграл человека, которому изрядно наскучила роль мелкого жулика: он устал от жизни и мечтает о переменах, но исправляться не желает. Он собирается завязать после последней большой аферы, когда сможет жить так, как прочие удачливые мошенники, и у него появится возможность дать хорошее образование дочери. Глубокая привязанность к этой привлекательной девушке привносит в его характер нотку человечности, чего не хватало Лупаччо и прочим мошенникам, с которыми я встречался. У его простодушного подельника Пикассо тоже есть отдушина — жена и ребенок, которых он содержит своим промыслом. Если бы не эти дополнительные обстоятельства, такие люди были бы абсолютно непривлекательны, лишены юмора и не заслуживали бы фильма о себе.

Мне повезло, что Ричард Бейзхарт все еще находился в Риме после съемок «Дороги». Он идеально подходил для роли симпатичного жулика, который едва ли осознает

нравственный аспект того, что делает. У него есть совесть — просто она глубоко запрятана.

Франко Фабрици, блистательно исполнивший бабника Фаусто в «Маменькиных сынках», должен был сыграть похожий характер в «Мошенничестве».

Прочитав сценарий, Джульетта заявила, что непременно должна получить роль Ирис, многострадальной жены Пикассо. Раньше ей не приходилось играть таких женщин. Откровенно говоря, я видел другую актрису в этой роли и не понимал, чем она может быть интересна Джульетте; мне казалось, что она далеко не такая яркая, как те роли, которые ей тогда предлагали. Но она упорствовала. Мне кажется, на самом деле ей просто хотелось более эффектно выглядеть и показать зрителям, что она не актриса одной роли и может быть не только Джельсоминой. Я оценил и то, что она предпочла играть у меня небольшую роль, хотя другие режиссеры предлагали ей главные.

Я снял несколько финалов фильма, окончательно остановившись на наименее гнетущем — на поэтической сцене смерти Августо. Я сознательно сохранил некоторую недоговоренность относительно его поступков, предложив зрителю решать самому. Почему он обманывает своих поделщиков? Хочет ли он вернуть украденные деньги больной девушке, которая отчаянно нуждается в них? Или отдать своей дочери на учебу? А может, просто оставит себе? Я верю в важность того, чтобы не все в фильме было разложено по полочкам: зрители должны после него задуматься. Если они не хотят знать, что дальше случилось с персонажами после окончания фильма — не обязательно «Мошенничества», — значит, я потерпел неудачу как режиссер.

Как оказалось, фильм, так, во всяком случае, считал мой продюсер, был непонятен для большинства зрителей, и он же настаивал на сокращении первоначальной версии, которая шла два с половиной часа. Мне было сказано, что это необходимо: тогда у фильма больше шансов получить награду на Венецианском фестивале этого года. Для меня такой довод — не аргумент, но, похоже, продюсеры любят кинофестивали: вечеринки, девочки. После того как на фестивале «Мошенничество» обошли молчанием, меня заставили еще больше его сократить, доведя продолжительность картины до 112 минут, а затем и до 104. Для более поздней американской версии сократили еще, впрочем, в Америке фильм был показан уже после успеха «Ночей Кабирии», «Сладкой жизни» и «8 1/2».

Из «Мошенничества» было вырезано много значительных эпизодов, а с ними ушли и важные ответвления от основной истории, много говорившие о персонажах. Мне не удалось спасти мои любимые сцены, потому что приходилось следить за главной линией, чтобы не потерять сюжет. Одна из сцен, которую я пытался сохранить, но не смог: Ирис, прогнавшая Пикассо, встречается с Августо и стыдит его за то, что он втянул мужа в свои грязные делишки. Августо защищается, убеждает Ирис принять мужа обратно. Если Пикассо привыкнет к свободе, предупреждает он женщину, то никогда не вернется к ней и ребенку, потому что «свобода слишком прекрасна». Августо считает, что Ирис никогда не бросила бы Пикассо, если бы тот был более удачлив. Он утверждает, что у мужчины, имеющего деньги, есть всё, а тот, у кого их нет, — ничтожество. По мере того как он превозносит деньги, Ирис все активнее сопротивляется его аргументам.

Эта сцена была одной из ключевых в фильме, но затем она исчезла вслед за остальными. Оборвались сюжетные линии и развитие характеров, оборвались резко, без каких-либо предпосылок, что побудило некоторых критиков приписать мне некие художественные задачи, которые я никогда перед собой не ставил. Я знал, что никогда не смогу смотреть

«Мошенничество» в его окончательном виде. К тому же мне было очень тяжело выбросить в корзину прекрасно сыгранные Джульеттой сцены. Она была так великолепна — особенно в вырезанных кусках. Я надеялся, что она поймет, ведь она моя жена. Но она не поняла, потому что она еще и актриса. Верю, что позже мне удалось возместить нанесенный ей ущерб — в «Ночах Кабирии», моем следующем фильме.

Тема одиночества и наблюдение за человеком, ведущим изолированное существование, всегда занимали меня. Еще ребенком я обращал внимание на тех, кто по той или иной причине не вписывался в привычное окружение. И в жизни, и в творчестве меня интересовали люди, шагающие не в ногу с остальными. Интересно, что обычно такие люди либо слишком умны, либо слишком глупы. Разница между ними в том, что умные сами изолируют себя от остальных, а тех, что поглупее, выбрасывает общество. В «Ночах Кабирии» я заговорил о гордости одной из отверженных.

Краткий эпизод с Кабирией в конце «Белого шейха» выявил яркое дарование Джульетты. Показав себя замечательной драматической актрисой в фильмах «Без жалости» и «Огни варьете», она на этот раз обнаружила способности трагикомического мима в традиции Чаплина, Китона и Тото. В «Дороге» она закрепила и усилила это впечатление. Джельсомина выросла из беглой портретной зарисовки Кабирии, но я чувствовал, что у этого образа есть внутренний потенциал и на характере Кабирии может держаться целый фильм при условии, что ее будет играть Джульетта.

Во время съемок «Мошенничества» я встретил живую Кабрию. Она жила в жалкой лачуге рядом с развалинами Римского акведука. Сначала ее возмутило неожиданное вмешательство в ее дневную жизнь. Когда я предложил ей коробку с ланчем из нашего грузовичка с провизией, она подошла поближе, как бездомная кошка или как сирота, беспризорный, голодный ребенок; этот голод был сильнее страха перед тем, что последует, если принять пищу. Ее звали Ванда. Это имя стоило бы придумать, если бы она уже не носила его. Спустя несколько дней она рассказала мне, в своей косноязычной манере, некоторые случаи из своей жизни проститутки в Риме.

Гоффредо Ломбардо имел преимущественное право как продюсер на мою следующую картину. Его испугал сюжет о проститутке, и он под благовидным предлогом отошел от этой затеи. Он был не одинок. Еще нескольким продюсерам не понравился сюжет, особенно после коммерческого провала «Мошенничества». Существует анекдот, который часто цитируют, о диалоге между мной и неким продюсером, когда я предложил ему сценарий «Ночей Кабирии». Иногда тот же анекдот рассказывают о каком-нибудь другом моем фильме.

Продюсер: «Нам надо серьезно поговорить. Ты снимал фильмы о гомосексуалистах (думаю, он имел в виду персонаж, которого играл Сорди в «Маменькиных сынках», хотя акцент на этом не делался), о сумасшедших (фильм по этому сценарию никогда не был поставлен), о жуликах. И вот теперь — проститутки. О ком же будет твой следующий фильм?» Согласно анекдоту, я сердито ответил: «Мой следующий фильм будет о продюсерах».

Не представляю, откуда пошел этот анекдот, если только я сам его не выдумал, хотя вряд ли. Не помню, чтобы такое говорил, но хотел бы. Чаще случается, что нужные слова приходят мне в голову слишком поздно, когда поезд ушел, а звонить на следующий день, имея наготове остроумный ответ, несколько неловко.

Наконец Дино де Лаурентис решил и заключил со мной контракт на пять фильмов, что позволило приступить к съемкам «Ночей Кабирии». Джульетта считала, что мне следует требовать больше денег, но я хотел просто снимать как можно больше фильмов.

Всю жизнь я не изменял этому принципу. Джульетта всегда лучше меня предвидела будущее. Возможно, потребуй я больше денег, продюсеры решили бы, что я дороже стою, и тогда я получил бы возможность и больше работать. Кто знает? Я и сейчас не стремлюсь иметь много денег, но по-прежнему хочу снимать много фильмов.



В новую картину вошли некоторые мои прежние идеи, вроде того эпизода, где Кабрию сталкивает в Тибр ее сожитель. О подобном случае писали в газетах, но тогда проститутку не удалось спасти. Начало фильма, когда Кабирия с любовником затевает шумную возню на природе, было снято с одного дубля, одним движением камеры. В роли сожителя Кабирии снялся Франко Фабрици, хотя его лицо здесь почти не видно. В «Маменькиных сынках» и в «Мошенничестве» он играл более важные роли, но тут он сам мне сказал, что ему доставит удовольствие появиться в моем фильме в любом качестве. В данном случае я выбрал актера не из-за внешности.

Нет никакой связи между «Ночами Кабирии» и «Кабрией», итальянским фильмом эпохи немого кино, поставленным по рассказу Габриэля Д'Аннунцио. Если искать влияние, то это скорее «Огни большого города» Чаплина, один из моих любимых фильмов. Созданная Джульеттой Кабирия вызывает в моей памяти, как и в памяти других людей, образ чаплиновского бродяжки, на которого она похожа еще больше, чем Джельсомина. Ее гротескный танец в ночном клубе сделан в чаплиновской манере, а знакомство с кинозвездой сродни знакомству бродяжки с миллионером, который узнает Чарли, только когда пьян.

Я расстаюсь с Кабирией, когда она смотрит в камеру с зарождающейся новой надеждой, так же и Чаплин расстается со своим бродяжкой в «Огнях большого города». Кабирия может вновь обрести надежду: в ее душе живет неистребимый оптимизм, а требования к жизни невысоки. Французские критики называли ее женским воплощением Шарло — так они любовно зовут Чаплина. Джульетта была счастлива это услышать. И я тоже.

Мы специально отправились с Джульеттой на барахолку, чтобы подобрать одежду для гардероба Кабирии. Так как в этом фильме Джульетте не было суждено носить красивые вещи, я отвез ее после барахолки в дорогой бутик, где она купила себе новое платье.



Джульетта Мазина в фильме «Ночи Кабирии».

Связь между Кабирией и Джельсоминой можно определить так: Кабирия — падшая сестра Джельсомины. Труднее увидеть общее между «Ночами Кабирии» и фильмом «Джульетта и духи». И тут, и там главный персонаж — зрелая женщина, которая пытается выправить с помощью религии, мистики,

любви свою покотившуюся под откос жизнь. На самом деле обе ищут любви, но нет никакой гарантии, что они ее найдут.

Так случилось, что сохранился кусок пленки, где снят «мужчина с мешком». Этот эпизод видели только зрители в Канне, но он не пропал, и его можно вставить в будущие версии вместе с другими, которые меня заставили вырезать. Однако теперь, по прошествии многих лет, я не знаю, как к этому относиться. На мой взгляд, эпизод очень хорош, но с ним или без него фильм уже состоялся, и я могу считать, что мне еще повезло: лишь этот эпизод церковь сочла неприемлемым для итальянских зрителей. Мужчина носит в мешке еду, которую раздает римским нищим. У этого персонажа есть прототип, и я его видел. Среди церковников нашлись люди, которые говорили, что кормить голодных и бездомных — миссия Христа и что, сняв этот эпизод, я показал, что церковь не справляется с возложенной на нее задачей. На это я мог бы возразить, что «мужчина с мешком» — католик, добрый католик, но я не знал, кому адресовать эти слова.

Насколько я помню, термин *auteur* по отношению к кинорежиссеру впервые употребил французский критик Андре Базен, говоря о моем творчестве в рецензии на «Кабирию».

Природа характера Кабирии благородна и удивительна. Она не торгуется, готова отдать себя нищему из нищих и верит всему, что ей говорят. Она жаждет перемен, но судьба определила ей жребий неудачника. И все же она — тот неудачник, который не теряет надежды и продолжает искать счастье.

Кабирия — жертва, какой может стать каждый в тот или иной момент жизни. Однако Кабирии не повезло больше, чем многим из нас. И все же она не сдается. Фильм тем не менее не утверждает своей финальной сценой, что теперь за Кабирию можно не беспокоиться, лично я не перестаю за нее волноваться.

«Сладкая жизнь» — первый фильм, на котором я работал с Марчелло Мастоаянни. Я был с ним, конечно, знаком, к этому времени он был уже известным в Италии актером театра и кино. Джульетта знала его лучше. Они вместе учились в Римском университете и играли в студенческом театре. Иногда мы встречались в ресторанах. Он всегда много ел. Я обратил на это внимание, потому что чувствую естественную симпатию к людям с хорошим аппетитом. Всегда понятно, видишь ты перед собой просто обжору или человека, который получает от еды истинное наслаждение. Так что впервые я обратил внимание на Марчелло, почувствовав в нем настоящего гурмана.

Меня часто спрашивают, не является ли Марчелло моим *alter ego*. Нет, для меня Марчелло — актер, который может выполнить с безукоризненной точностью все, что мне надо, как акробат в цирке. Он великолепный друг; такие друзья встречаются в английской литературе, где во имя благородных побуждений мужчины, которые стали как братья, могут отдать друг за друга жизнь. Вот такая дружба и у нас или еще какая-нибудь, представьте себе сами, потому что вам придется это представить: ведь, когда мы не работаем вместе, мы почти никогда, практически никогда не видимся. Возможно, по этой причине у нас идеальная дружба и каждый может думать, что другой всегда к его услугам. Наша дружба никогда не подвергалась проверке. Я верю в него больше, чем в себя, потому что знаю: на меня не очень-то можно положиться. Возможно, у Марчелло больше доверия ко мне: ведь он знает себя лучше. Между нами никогда нет фальши. Мы играем, но не притворяемся. В правдивой игре тоже есть своя правда.



Нам не нужно объясняться друг с другом. Мы слышим то, что не договаривается до конца. Иногда между нами такое понимание, что трудно отличить то, что мы произносим, от того, что думаем.

После того как я бросил курить, меня всегда раздражает, когда кто-нибудь курит рядом, а Марчелло курит *постоянно*. Думаю, он выкуривает не меньше трех пачек в день и очень этим гордится. Бросать он и не собирается. Но когда я прошу его перестать курить, он сразу же гасит сигарету. Правда, тут же машинально закуривает следующую.

Он очень естественный. Играя, он никогда не волнуется. А нервничает только в тех случаях, когда его зовут на телевидение, где ему приходится *рассказывать* о своей игре. Иногда мне кажется, что он меньше волнуется перед камерой, чем в обычной жизни.

Итак, я знал, что он талантлив, и знал, что хочу с ним работать. Мне казалось, что он идеально подходит для «Сладкой жизни».

Труднее было найти продюсера. Я сменил не меньше двенадцати, прежде чем нашел того, кто был мне нужен, того, кто действительно хотел делать фильм и сделал его.

Как только я понял, что могу снимать «Сладкую жизнь», я тут же позвонил Марчелло. Я всегда сам звоню людям — так лучше. Не люблю вести дела через адвокатов и агентов. Я пригласил Марчелло встретиться в моем доме во Фреджене. Он приехал не один, как я ожидал, а со своим адвокатом.

Когда я объяснил, почему выбрал на эту роль именно его, думаю, он испытал шок, потому что я был неделикатен. Теперь он уверяет, что я сказал следующее: «Я приглашаю вас, потому что мне нужно лицо обычное, лишенное характеристики и особого выражения, рядовое лицо — такое, как ваше!» Я сказал, что думал. И не собирался его обижать.

Тогда же я сказал ему, что не взял на эту роль известного американского актера, которого продюсеры изо всех сил мне навязывали. Когда Марчелло услышал, что я отказался снимать такую знаменитость, как Пол Ньюмен, он был поражен. Я восхищаюсь Полом Ньюменом, особенно его игрой в последние десять лет. Он вырос в большого актера. Но «Сладкая жизнь» — это история о молодом провинциальном журналисте, который взирает на каждую звезду с безграничным восхищением. Я не мог пригласить на эту роль артиста с международной известностью. Поэтому я и сказал Марчелло: «Ты нужен мне, потому что у тебя обычное, ничем не примечательное лицо».

Для Марчелло это могло быть и комплиментом. Роберт Редфорд снял очень удачный фильм «Обыкновенные люди», значит, в том, чтобы быть нормальным человеком, есть нечто притягательное. Нормальным в кинозвездном варианте, я хочу сказать. Марчелло к тому же представляет тип идеального мужчины. Такого мужчину не может не захотеть женщина. Этому можно позавидовать.

Мои объяснения ему совсем не понравились, однако он согласился почитать сценарий. Он хотел, чтобы я рассказал ему, каким вижу его героя. Я сказал, что лучше покажу. Я дал ему толстую рукопись, все страницы которой, кроме первой, были чистыми. На первой же нарисовал человека, которого ему предстояло сыграть, каким я его видел. Он был один в лодке посреди океана, член его свисал до самого дна, а вокруг плавали обворожительные сирены. Взглянув на рисунок, Марчелло сказал: «Интересная роль. Я буду ее играть».

Мне очень хорошо работается с Марчелло, особенно в тех случаях, когда его персонаж находится в двусмысленном положении. Он и в фильме, и в то же время вне его. Во всех картинах, что я снял с Марчелло, его роли — как эхо друг друга. Предполагается, что его герои — интеллектуалы. В кино, на сцене и даже в книге трудно изобразить интеллектуала, потому что это человек, у которого есть внутренняя жизнь. Он много думает, но мало действует. У Марчелло все это есть. Он убеждает тем, что не реагирует на события, а как бы наблюдает за ними. Иногда, естественно, он совершает какие-то поступки. Он существует в двусмысленном положении человека, не столько живущего своей жизнью, сколько наблюдающего за ней со стороны. В случае с Марчелло проблема недостоверности вообще не возникает. Он очень убедителен. Его особый талант — чуткость в сочетании с напористостью. Он, действительно, помогает режиссеру, делая это тонко и изысканно. Хотя талант его природный, он много работает. Как-то я прочитал в газете замечательно умный ответ Марчелло в одном из интервью. Журналист спросил его: «Скажите, Мастроянни, правда ли, что, снимаясь в фильме, вы не читаете сценарий?» «Да, — ответил Марчелло. — Я знаю, что собирается снять Федерико. Я имею представление о сюжете в целом, однако предпочитаю не знать всего, потому что мне нужно сохранять любопытство на протяжении всех съемок, день за днем, проявлять ту же заинтересованность, которая есть и у моего героя. Я не хочу знать слишком много». Такое отношение представляется мне очень разумным — играть в фильме, будучи отстраненным и доступным одновременно, как ребенок. В детстве мы играли в гангстеров и полицейских. Кто-то говорил: «Я гангстер, ты полицейский. Начинаем!» Все происходит естественно. Самое главное — досконально знать характер персонажа. Самому стать им. Тогда ты, полицейский или гангстер, говоришь что хочешь, потому что твоя реакция естественна. Персонаж берет актера за руку и ведет за собой. Вот такой я представляю себе роль режиссера: помогать не актеру найти характер, а характеру найти актера.

Во время съемок у нас с Марчелло не бывает разногласий. Я изо всех сил стараюсь, чтобы он сбросил вес, стал более одухотворенным и обаятельным. Если он играет человека, которого мучают внутренние сомнения, я хочу видеть на его лице отражение этих мук, а не выражение довольного жизнью кота, только что полакомившегося рыбкой и сметаной. В начале съемок я прошу его сесть на диету. Мне не важно, что это за диета, главное, чтобы от нее был толк.

Когда я увидел в газете снимок Аниты Экберг, мне показалось, что один из моих рисунков ожил. Я себе не представлял, кого взять на роль Сильвии, а тут на фотографии была именно она — сама судьба посылала мне ее. Теперь я знал, кто необходим мне в фильме, и попросил ассистента договориться о встрече. Агент Аниты ответил, что она всегда сначала смотрит сценарий. Я подумал, что агент говорит от своего имени: это он вначале смотрит сценарий. Ассистент сказал, что сценария нет. И Экберг согласилась.

При встрече оказалось, что она еще больше похожа на свою героиню, чем на фотографии.

— вы моя ожившая фантазия, — сказал я ей.

— Я не буду с вами спать, — ответила она.

Ее подозрения были понятны. Она думала, что все мужчины хотят затащить ее в постель, потому что именно так и было. Она не доверяла мне еще и потому, что не видела сценарий и не могла подержать его в руках.

Я сказал Марчелло, что нашел нашу Сильвию и она «просто невероятна». Ему не терпелось поскорее с ней увидеться. Я пригласил обоих на обед, но между ними не возникло мгновенной симпатии. Большинство женщин считает Мастоянни привлекательным и сексуальным, но Экберг думала иначе или не показывала виду. Она была очень холодна с ним. Между ними не установилось взаимопонимания. Он не пытался вставить в разговор те немногие английские фразы, которые знал. Анита не проявляла желания говорить на своем плохом итальянском.

Они не сошлись в жизни, потому что Анита привыкла, что мужчины преследуют ее. Сама она никого не добивалась. А Марчелло привык, что его преследуют женщины. Кроме того, он любит худощавых.

Фильм перевернул жизнь Аниты Экберг. С тех пор она никогда не уезжала далеко от фонтана Треви. Она нашла свое место, и Рим стал ее домом.

Для «Сладкой жизни» я сделал несколько рисунков Уолтера Сантессо, игравшего фотокорреспондента Папараццо, таким, как я его видел: абсолютно голым, только камера и туфли, без которых не обойтись, когда надо бегать и нажимать на спуск.

Чтобы лучше представить своих персонажей, я всегда их рисую. Перенося их на бумагу, я больше о них узнаю. Они открывают мне свои маленькие секреты. На рисунках они начинают жить своей жизнью. А затем, когда я нахожу актеров, эти рисунки начинают двигаться в моих фильмах.

Когда в 1959 году я давал имя персонажу моего фильма, я не имел представления, что «папараццо» или «папарацци» станет нарицательным именем во многих языках. Имя было взято из оперного либретто, где был герой по имени Папараццо. Кто-то упомянул его в моем присутствии, и мне показалось, что оно подходит для бездушного фоторепортера, который больше камера, чем человек. Камера живет за него. Он видит мир только через объектив, поэтому когда он последний раз появляется в фильме, я даю крупным планом камеру, которую он держит в руках.

Название фильма истолковали неправильно. Его восприняли более иронично, чем было задумано. Я имел в виду не столько «сладкую жизнь», сколько «сладость жизни». Странно, потому что обычно проблема прямо противоположная. Я говорю что-нибудь с ироничным подтекстом, а меня понимают буквально. И после приписывают мне слова, которые я вовсе не намеревался произносить. Вечно меня преследуют подобные «мои» афоризмы.

Когда меня спрашивают, о чем «Сладкая жизнь», мне нравится отвечать, что фильм — о Риме, об интимном Риме, а не о Вечном городе. Действие «Сладкой жизни» могло происходить не только в Риме, а, скажем, в Нью-Йорке, Токио, Бангкоке, Содоме или Гоморре — где угодно, просто Рим то место, которое я хорошо знаю.

Сочетание знания места и полного отсутствия этого знания — самое лучшее, чтобы по-настоящему понять город. На собственном опыте испытал, что лучше всего постигаешь Рим через две пары глаз, одна из которых знакома с ним исключительно хорошо, знает в нем каждый закоулок, каждую лазейку, а вторая видит город впервые, смотрит на все широко раскрытыми глазами.

Новичок многое узнает от своего спутника, но поразительно, как много нового замечает теперь и старожил. Свежий взгляд будоражит его, в нем просыпается прежняя острота восприятия, и он видит то, мимо чего проходит каждый день, не обращая внимания.

Я люблю свою мать, но для нас обоих лучше, когда я в Риме, а она в Римини.

В моих словах нет сарказма. Просто, когда мы вместе, у нас никогда не получается хорошего общения. С отцом общения почти не было, с матерью, напротив, слишком много. Но с нею оно всегда одностороннее. У нее всегда было убеждение, что она лучше знает, что мне надо, и мое мнение ее не интересовало.

Мы не спорили, я вообще не люблю спорить, но она всегда хотела, чтобы я был другим. При этом я знаю, что она мной гордится, хотя не получает большого удовольствия от моих фильмов. Думаю, ей нравится быть «матерью Феллини», хотя она не может уразуметь, почему я не ставлю фильмы, понятные ей.

Какая-то женщина из Римини сказала матери, что, по ее мнению, мои фильмы вульгарны, и мать тут же ей поверила, хотя не думаю, что матушка видела все мои фильмы. Думаю, ее больше повергло в смущение то, что она сама вообразила, чем то, что способен вообразить я. Ее религиозные чувства в совокупности с ощущением греховности всего, что относится к полу, возводят половой акт в нечто находящееся за пределами воображения обычного человека.

Вульгарность — во взгляде самого смотрящего, это его способ видеть вещи. Многие из тех, кто считает отвратительным некоторые интимные функции организма, нисколько не возмущаются, когда на экране во всех подробностях изображают жестокое убийство, и смеются над бедами Лаурела или Харди. Недавно я прочитал, что племена Новой Гвинеи, или Борнео, или еще какого-то места, считают неприличным совершать акт дефекации в одиночестве. Они с удовольствием взирают на весь цикл пищеварения с начала до конца, и дефекация для них — всего лишь часть этого процесса. Это их точка зрения.

Полагаю, если задуматься, что ради наших желудков убивают животных, то самый цивилизованный прием пищи может показаться вульгарным. Лично я не хочу знать, как погибает цыпленок. Сам я, естественно, не могу придушить ни одного. Я не хочу представлять себе задыхающуюся на воздухе рыбу. И омаров, когда их варят живыми! Это слишком ужасно. А кто знает, что ощущают фрукты и овощи...

В «Риме» есть эпизод, когда ребенок писает в проходе переполненного театра-варьете. На протесты публики мать говорит: «Но он же еще ребенок!»

Я присутствовал при таком случае в 1939 году. Тогда находящиеся в зале люди не видели в нем ничего смешного, а вот зрители «Рима» всегда смеются. Думаю, все дело в их эстетической отдаленности от той лужицы.

У меня сложилось представление, что мужчины, в своей массе, считают секс отличным развлечением, а женщины относятся к нему гораздо серьезнее. И этому есть причины. Ведь женщины носят детей, а это уже не развлечение. Разница в восприятии сексуального, возможно, проистекает также из того факта, что женщина на протяжении всей истории воспринималась многими либо как воплощение добродетели, либо как олицетворение плотского греха. Мужчина может вести половую жизнь вне брака и, даже если понесет за это физическое наказание, морально осужден не будет, в то время как женщина будет

наказана именно морально, и большинство станет называть ее шлюхой. Это особенно свойственно нам, католикам, хотя лично я не склонен поддаваться системе двойных стандартов. Во всяком случае, стараюсь не поддаваться.

В «Сладкой жизни» Марчелло смотрит сквозь пальцы на флирт отца с хористкой, даже поощряет его, в то время как отец считает своим долгом время от времени выговаривать сыну за то, что он живет с женщиной, которая не является его женой. В Италии смирительная рубашка лицемерия порядком изношена.

Я думаю, что изначально люди не были мужчинами или женщинами, а были андрогинами, как ангелы или некоторые рептилии. Различие наступило позже, когда Ева была символически сотворена из части Адама, хотя могло быть и наоборот. Теперь наша проблема — воссоединиться, и мужчина постоянно ищет свою вторую половину — ту, что взяли у него вечность назад. Если повезет, он найдет свое зеркальное отражение. Он не может обрести цельность и стать подлинно свободным, пока не найдет свою женщину. То, что я сейчас скажу, можно расценить как мужской шовинизм, но я верю, что это забота мужчины, а не женщины. А найдя, он должен сделать ее другом, а не просто объектом похоти или, напротив, святыней для поклонения. Они должны быть равны. Иначе мужчина так и не достигнет цельности и не обретет прежний образ.

Это трудная проблема для главных героев «Сладкой жизни» и «8 1/2». И Марчелло, и Гвидо постоянно окружены женщинами, но свою так и не находят. Дополнительная трудность: каждая женщина верит, что он ее мужчина. Жизнь предоставляет мужчине больше времени на поиски — женщине надо принять решение быстрее. У мужчины больше возможностей для обретения полового опыта, и до женитьбы он приобретает его в достаточной мере. Все это несправедливо, но эта несправедливость заключена в самой человеческой природе.

Одна и та же актриса играет у меня шлюху в «Сладкой жизни» и добродетельную женщину в «8 1/2», находясь в определенных отношениях с разными воплощениями одной и той же сущности — Марчелло и Гвидо, которые, в свою очередь, происходят от Моральдо из «Маменькиных сынков». Анук Эме — актриса, которая может воплотить на экране обе крайности, дав в то же время намек на истинную сущность, которая находится между ними. Для Аниты Экберг это была бы непосильная задача: она слишком ярко воплощает определенную сторону женской природы, хотя и создала в «Сладкой жизни» еще одну ипостась женского начала — девочки, живущей во взрослой женщине. В каждом из нас есть ребенок, но ребенок Аниты ближе к поверхности. А насколько она распутна — пусть каждый решает сам. Что плохого, если женщина так щедро одарена природой? Да ничего. Конечно, я не стал бы снимать в этой роли Анук Эме, хотя обе актрисы могут сыграть шлюху. Фантастическая грудь Экберг вызывает также представление о материнской груди. Мне была нужна женщина — чуть ли не шарж на Венеру, — которая внесла бы юмор в отношения полов, что в свое время великолепно сделала Мэй Уэст. Судя по ее картинам, Мэй Уэст прекрасно понимала комическую основу отношений между мужчиной и женщиной. Она принадлежит к тем людям, с которыми я мечтал бы познакомиться.

В сцене аристократической вечеринки я снял настоящих аристократов в настоящем замке — тут-то я попил их голубой кровушки, фигурально выражаясь.

Я не знал точно, какую актрису мне хочется видеть в сцене стриптиза, но одно знал точно: она должна выглядеть, как леди. Должна быть женщиной, которая никогда раньше не снимала одежду в подобной ситуации, которая никогда не участвовала в оргиях

и одновременно была бы достаточно привлекательной, чтобы на нее, раздетую, было приятно смотреть. Многие женщины хотели бы раздеться на экране или хотя бы показаться мне en déshabillé. Но именно то, что им нравилась такая идея, что они мечтали ее воплотить, сразу их компрометировало в моих глазах. Мне был нужен шок, а для этого стриптиз должна была исполнить настоящая леди.

Иногда я учусь у актеров. Кому-то удается убедить меня, что он лучше понимает характер своего персонажа, и тогда мне приходится признать, что я не прав. Надю я представлял в шикарном черном платье для коктейля, не слишком обтягивающем, но позволяющем оценить то, что находится под ним. На эту роль я выбрал Надю Грей не только потому, что у нее отличная фигура и подходящий возраст, но, главным образом, потому, что она утонченно чувственна, а не открыто сексуальна. За этой загадочной, провоцирующей восточноевропейской улыбкой скрывается некая тайна.

По моему замыслу, у Нади под черным платьем белый бюстгальтер и белые трусики. Мне казалось, что такой контраст будет ошеломляющим и сексуальным, но Надя Грей не согласилась со мной. Она сказала, что ни одна женщина, которая хоть что-то смыслит в одежде, не наденет белое белье под темное платье. Это может быть заметно. И уж, конечно, не снимет черное платье, обнаружив белое белье. Этого она точно не сделает. Такой выбор будет в противоречии с характером ее персонажа. Надя была убедительна, и я ей поверил. Она склонила меня на свою сторону. И стала играть роль в черном белье.

Она также не согласилась, чтобы Марчелло ездил на ней, как на лошади, осыпая перьями из подушки. Я именно так представлял эту сцену, но Надя очень деликатно дала мне понять, что женщина, которую она играет, не станет так вести себя, и поэтому в этой сцене снялась другая актриса.

Впрочем, была одна вещь, на которой я настоял. Мне хотелось, чтобы она закончила танец, лежа на полу, без бюстгальтера, но завернутая в мех, который отбрасывает при появлении бывшего мужа. Так как бюстгальтер нужно было снять не в кульминационный момент стриптиза, я предложил Наде вытащить его из-под одежды. Она не поняла, утверждая, что это невозможно. Однако я по собственному опыту знал, что это очень даже возможно. Я показал ей, как это делается, и она, будучи способной ученицей, тут же все усвоила. Можно было подумать, что она именно так всю жизнь снимает бюстгальтер.

Если вам нужно снять эротическую сцену, лучше всего быть в возбужденно-неудовлетворенном состоянии. Тогда вы наполните своих героев собственным желанием, собственной неудовлетворенностью, и это увеличит сексуальную мощь их желаний, которые они так страстно хотят удовлетворить.

«Сладкая жизнь» — первый итальянский фильм, который длится три с половиной часа. Мне говорили, что зрители столько не выдержат. Сказать по правде, я не ожидал, что в Италии найдется так много людей, которые сочтут мой фильм порочным. Я открыто заявил, что мне до этого нет никакого дела, но, должен признаться, пережил некоторый шок, увидев на дверях церкви лист бумаги, а на нем свое имя в черной рамке. Я что, умер и не знаю об этом? Позже я хотел использовать это в фильме о Масторне, который умер, но не осознает этого, болтаясь между двумя мирами. На листе было написано: «Помолимся за спасение души Федерико Феллини, великого грешника». Это был удар ниже пояса. Я поежился.



Надя Грей в фильме «Сладкая жизнь».

Я никогда не делал ничего, чтобы специально шокировать зрителей, а просто правдиво рассказывал какую-то историю. Я не лгу о своих героях, не возвожу на них напраслину. Они такие же живые, как и люди вокруг нас.

«Сладкая жизнь» помогла мне познакомиться с Жоржем Сименоном, который в детстве и юности был моим любимым писателем. Его книги настолько замечательны, что мне не приходило в голову, что они тоже написаны человеком. Много лет спустя, познакомившись с ним в Канне, я испытал глубокое волнение. Он сказал, что переживает те же чувства. Сименон был председателем жюри Каннского кинофестиваля, удостоившего «Сладкую жизнь» первой премии — «Золотой пальмовой ветви». Для меня было бы большим событием познакомиться с ним в любое время, но познакомиться при *таких* обстоятельствах — об этом можно только мечтать. Джульетта была так счастлива, что поцеловала его, и он поднялся на сцену с пятном от ее помады на щеке.

Кто-то мне сказал, что один популярный и престижный американский словарь включает *dolce vita* в число английских идиом с 1961 года, когда вышла на экраны «Сладкая жизнь». Сам фильм не упоминается, но указывается итальянское происхождение словосочетания и дается его толкование: «жизнь праздная и эгоистическая».

«Папараццо» тоже оказался в этом словаре, что меня позабавило. После моей фамилии в биографическом разделе шло и определение «феллиниевский», что показалось мне удивительным. Думаю, однако, что американские продюсеры не пользуются этим словарем. Да и итальянские, очевидно, тоже не расположены читать словари.

Снимая фильм, я понял, что в целях достоверности надо несколько изменить Виа Венето: мне была нужна возвышенная реальность, и я должен был контролировать обстановку на этой улице. Анджело Риццоли, продюсер, согласился выполнить мои требования при условии, что я откажусь от моих процентов с прибыли, что было указано в контракте. Если б этот пункт остался, я стал бы богачом. Но я сделал выбор. Мне пришлось — ради фильма. Ни секунды не колеблясь, я отказался от огромного денежного вознаграждения за «Сладкую жизнь». Хуже того, повторись все снова теперь, когда я знаю, от чего отказался, я поступил бы точно так же.

За постановку фильма я получил пятьдесят тысяч долларов. Вот и всё.

Мой фильм принес миллионы долларов. Многие люди разбогатели, но меня среди них не было. Анджело Риццоли сделал мне подарок — золотые часы.

<sup>1</sup> Vitelloni (итал.) — телята; великовозрастные шалопаи.  
<sup>2</sup> Lupus (итал.) — волк.

## Юнг как старший брат

После «Сладкой жизни», если бы я захотел, мог бы начать делать большие деньги или снимать много фильмов. Но я по-прежнему на компромиссы идти не собирался. Меня не волновало, что продюсеры, если я не шел навстречу их пожеланиям, платили мало лично мне; самое страшное, что я с трудом доставал деньги, чтобы снимать то, что мне хотелось. Продюсеры не хотели «феллиниевский» фильм, им нужно было только, чтобы фильм снял Феллини. Они не говорили мне «нет». Но не говорили и «да». Надежда оставалась. Я был очень терпелив.

Я хотел снять мой фильм, а не их.

Тогда я еще не знал, какой коммерческий успех ожидает «Сладкую жизнь», как не знал и того, что ни один мой фильм не повторит ее успех. По-настоящему я думал только о съемках следующего фильма. Раньше у меня всегда были трудности с поисками продюсера и никогда не было так, чтобы несколько продюсеров соперничали за право финансировать фильм Феллини. А с одним предложением хороший торг не получится. Один покупатель ставит тебя в невыгодное положение. Джульетта никогда не могла понять, почему мне так мало платят.

Журналисты постоянно задавали мне один и тот же вопрос: что я собираюсь снимать после «Сладкой жизни»? Ко мне поступали разные предложения. Непривычное и приятное ощущение: не быть просителем, а видеть, что тебя добиваются. О сладость ухаживания! Как быстро привыкаешь к тому, что ты всем нужен. К хорошему вообще легко привыкаешь.

Я никогда не мог понять американских продюсеров. Наведываясь в Рим, они поселяются в «Гранд-отеле», куда приезжают заключать сделки. Они все время сидят в нижнем белье в роскошном номере и делают международные звонки. Зачем так далеко ехать, чтобы звонить на родину? На столе у них всегда бутылка с минералкой. Когда к ним приходишь, они не выказывают никакого смущения, что принимают тебя почти голые и не предпринимают никаких попыток что-нибудь надеть. Думаю, они хотят, чтобы ты чувствовал себя непринужденно. Пока ты находишься в их номере, они почти все время говорят по телефону с кем-то еще — с коллегами из Штатов или из Японии. Возможно, таким образом они хотят убедить тебя в своей значительности, а может, убедить самих себя? Они что есть силы орут в трубку, ибо не доверяют итальянской телефонной связи, как не доверяют и итальянской воде. Во время беседы стараются говорить на посторонние темы — о чем угодно, только не о том, зачем ты пришел. Затем, уже перед самым твоим уходом, с тобой неожиданно заговаривают о главном. Почему американские дельцы тратят уйму времени на разговоры ни о чем, травят анекдоты,



Федерико Феллини



упорно избегая говорить о предмете, из-за которого ты, собственно, с ними и встречаешься, и упоминают о нем в последнюю минуту? Может, они чего-то боятся?

Если говоришь им «нет», они думают, что ты торгуешься. Им и в голову не приходит, что ты действительно отказываешься. Затем заманивают тебя на телевидение, чтобы ты продавал свое творчество, как «мыло». В частности, мне предлагали показать на всю Америку, как следует правильно готовить спагетти. Я никогда не готовлю спагетти, даже дома. У меня не хватает терпения дождаться, пока вода закипит. По сути, я сказал «нет». Но на самом деле я просто не могу повторить при женщинах, детях и в печати, что — дословно — ответил на это предложение.

Американская киноакадемия номинировала меня на «Оскар» как лучшего режиссера — за «Сладкую жизнь». Впервые иностранный режиссер удостоился такой чести.

«Сладкая жизнь» предоставила мне еще одну возможность, о которой я мечтал еще со времен первого фильма, когда сотрудничал с Латтуадой. Мне предложили стать совладельцем компании «Федериц». В ее названии даже частично присутствует мое имя. Мне предлагали владеть 25 процентами компании. Тогда я еще не подозревал, что это означает 100 процентов ответственности и 25 процентов прибыли, которой не было. Но даже если б я это понимал, то все равно бы согласился.

Власть. Я думал: теперь она у меня есть. Я думал, что получил возможность финансировать свои картины. И смогу помочь молодым режиссерам воплотить их идеи. Возможно, даже смогу влиять на итальянское кино.

Предложение создать компанию исходило от Риццоли, сделавшего состояние на «Сладкой жизни». Он действительно надеялся, что я сниму «Сладкую жизнь-2» и дам возможность молодым режиссерам снять множество маленьких «Сладких жизней». Он сказал, что я могу делать все, что захочу, но он лукавил. У меня была лишь видимость власти.

С просьбой о финансировании фильма ко мне обратился мой брат Рикардо. Пришлось отказать ему, и хотя он больше никогда не поднимал эту тему, не думаю, что он простил меня.

Хуже того, Джульетта хотела, чтобы я снял фильм о Матери Кабрини, в котором она намеревалась сыграть главную роль. Это была ее мечта. Ей не терпелось поскорее приступить к работе. Какой же у нее был несчастный взгляд, когда я сказал: «нет»! Никогда не забуду!

Офис «Федерица» я представлял себе в виде творческой мастерской или салона, где мы пили бы кофе и обменивались мыслями. Я сам нашел его на Виа делла Кроче. Там было все необходимое, включая соседство с великолепной кондитерской. Я приобрел для офиса старинный стол, на котором мог раскладывать фотографии, подбирая актеров. Дизайнер, работавший со мной над «Сладкой жизнью», оформил кабинеты: мы взяли кое-что из мебели, которая «снималась» в нашем фильме. С точки зрения экономии это была удачная мысль, а главное, наши кушетки были удобные. В обстановке присутствовал стиль «Гранд-отеля», которым я всегда восхищался. Мой собственный кабинет был на отшибе, чтобы я всегда мог уединиться. Для меня это важно.

Все это напоминало средневековый двор с деспотическим монархом. Но я собирался быть щедрым монархом: ведь теперь мне не придется кланчить деньги — я сам буду распределять их между режиссерами.

Они не замедлили явиться, мои друзья режиссеры, каждый со своим проектом. Пришли и те, кто только претендовал на то, чтобы зваться моим другом. Нашлись друзья, о существовании которых я даже не догадывался. Они помнили, как мы были близки. Я утопал в море бумаг и перестал подходить к телефону. Ни один из предложенных проектов мне не нравился. Все это мешало моей собственной работе, которая требовала свободы.

«Сладкая жизнь» изменила требования, предъявляемые ко мне продюсерами. Пусть качество будет хуже — главное, чтобы в титрах значилось имя Феллини. Я тоже стал относиться к себе по-другому. Согревающее душу чувство успеха. Я хотел его повторить и знал, что ключ к успеху — постоянный труд.

Тем временем из-за своей продюсерской деятельности я терял друзей. Каждый раз, когда я говорил «нет», у меня становилось на одного друга меньше. Эта закономерность не нарушилась ни разу. Я не очень переживал: это было чем-то вроде проверки. Другое дело — Джульетта. Она была в бешенстве. Это было действительно ужасно. Но я не мог снимать то, что мне не нравилось. Я чувствовал ответственность за деньги продюсеров и не хотел их потерять. Они выбрали не самого лучшего игрока, чтобы увеличить свои капиталы.

Словом, как пришло — так и ушло. Риццоли был разочарован, потому что я так и не нашел сценарий, в который стоило бы вложить деньги. А когда я принял предложение стать режиссером одной из четырех новелл в фильме «Боккаччо-70», продюсером которого был Карло Понти, Риццоли счел это предательством. Правда, он стал сопродюсером, однако потерял веру в то, что я могу делать что-то кроме собственных фильмов. Думаю, он уже не верил, что я могу быть продюсером даже своих картин. Когда мою компанию закрыли, не скрою, я был разочарован, но в глубине души почувствовал облегчение, хотя никому, даже Джульетте, об этом не говорил.

Теперь я мог сосредоточиться на том, что мне действительно хотелось делать. В голове уже зарождался фильм «8 1/2».

Джульетта не могла понять, почему я не выделил деньги на картину о Матери Кабрини, прежде чем потерял компанию «Федериц». Я не хотел снимать фильм на эту тему и знал, что подобный проект никто не сочтет коммерческим, как бы я его ни защищал. Я пытался ее в этом убедить, но мои аргументы казались ей недостаточно вескими. Нам оставалось только прийти к взаимному согласию и договориться больше никогда не говорить на эту тему.

Таким образом, «Сладкая жизнь» подарила мне то, что я считал великолепным шансом, о котором можно только мечтать. Как будто мне разрешили загадать три желания, хотя все они сводились к одному — иметь возможность работать, не тратить время на выклянчивание денег и самому решать, как и что снимать. Помогать другим режиссерам, влиять на итальянское кино и делать это не в ущерб своим творческим планам означало хотеть невозможного.

Все кончилось хуже некуда. Я потерял друзей. Потерял время. За эти месяцы я мог снять целый фильм. «Федериц» осложнил мою семейную жизнь. По вечерам вкуснейшие спагетти Джульетты и разговоры о Матери Кабрини. Это вредило пищеварению.

Если человек стремится быть так называемым «творцом», ему надо уметь проталкивать собственные проекты, но творческая личность и хороший бизнесмен редко совмещаются

в одном лице. Бизнесмену нужны деньги не только на еду, они нужны ему в количестве, значительно превосходящем его потребности. Художнику же больше всего нужно одобрение. Опыт с компанией «Федериц» показал, что миссия продюсера — не то, что я хочу: мне нужна только художественная независимость.

Когда Карло Понти предложил мне стать режиссером одной из новелл фильма, в создании которого принимали участие Росселлини, Антониони, Витторио де Сика, Лукино Висконти, Марио Моничелли, это было большим искушением: я мог вернуться к тому, что было делом моей жизни. Поэтому я согласился. Тема фильма — отношение каждого режиссера к давлению цензуры.

Я еще не оправился от одной публикации в иезуитской прессе, где меня предлагали упечь в тюрьму за «Сладкую жизнь».

Фильм «Боккаччо-70» вышел на экраны в 1961 году и не имел заметного сходства с «Декамероном». В своем сюжете я исследовал влияние итальянского религиозного воспитания, а также некоторых других факторов на судьбу забитого маленького человека. Доктор Антонио даже самому себе не признается в страсти, которую испытывает к женщине — ее играла Анита Экберг, — скрывая желание под броней фарисейской ярости, якобы вызванной шокирующей эротичностью роскошной дамы. На самом деле она — воплощение его преувеличенного представления о женской сексуальности, он сражен наповал изображением ее неправдоподобно огромных грудей на щите, рекламирующем молоко.

Когда Антонио кажется, что женщина с рекламы оживает и начинает его домогаться, он инстинктивно защищается, протыкая копьем правую грудь красавицы. Сделав это, он убивает в себе все, кроме болезненно подавленного либидо, которое вопиет: «Анита!» Теперь он должен жить без нее, и это становится для него величайшим наказанием, ибо свое желание он не убил.

В этом кратком сюжете я стремился показать, как подавленные инстинкты могут вырваться на свободу и обрести форму огромной разрушительной силы, которая в конце концов губит героя.

Я часто думаю, где теперь тот рекламный щит. Надо бы поехать как-нибудь в «Чинечитта» и поискать его. Великолепный был щит.

Лично я не верю, что когда-нибудь пойму женщину. Я даже надеюсь, что нет. Полное знание убьет тот священный трепет, который возникает между мужчиной и женщиной, если он возникает.

Мне интереснее создавать женские характеры — возможно, потому что женщины более интригующие создания, чем мужчины; более эротичные, ускользающие, они в большей степени возбуждают мое творческое воображение. Героини моих картин — сексуально привлекательные женщины, потому что я уверен: на них приятно смотреть не только мужчинам, но и женщинам.

Мне кажется, что творческая личность — медиум, то есть она одержима разными индивидуальностями. Как режиссер я имею возможность проживать много жизней. Можно стать кафкианским жуком, хотя сам писатель никогда им не был. Кафка — особый случай, показывающий, что творческое воображение человека может оказаться слишком велико для него. Миру повезло, но не самому Кафке. Его творчество, на мой взгляд,

полностью автобиографично. Мне хочется как-нибудь вставить эпизод с вампиром в какой-нибудь фильм, хотя сам я не то что пить кровь, но даже смотреть на нее не могу. Я подумывал об этом, когда работал над «Искушениями доктора Антонио». Но вампиры — слишком сильный элемент для этого конкретного фильма.

Я никогда не чувствовал потребность консультироваться с психиатром, но у меня был друг, доктор Эрнст Бернхард, известный последователь Юнга, который познакомил меня с его учением. Он посоветовал мне записывать сны и схожие со снами состояния. Они играют важную роль в моих фильмах.

Знакомство с работами Юнга помогло мне почувствовать себя увереннее: я стал смелее предпочитать вымысел реализму. Я даже совершил путешествие в Швейцарию, чтобы увидеть места, где жил Юнг, и заодно поесть шоколаду. Эти впечатления, включая и впечатления от шоколада, я сохранил на всю жизнь.

Чтение Юнга было важно, очень важно, но не потому, что оно внесло изменения в мое творчество, а потому, что помогло понять, что я делаю. Юнг подтвердил то, что я всегда чувствовал: связь с собственным воображением — дар, который нужно раскрыть. Он выразил в словах то, что я знал на уровне эмоций. Я познакомился с доктором Бернхардом в то время, когда работал над «8 1/2». Думаю, мой тогдашний интерес к психотерапии отразился в «8 1/2» и, конечно, в «Джульетте и духах».

Казалось, все написанное Юнгом предназначено специально для меня. Помнится, в детстве я мечтал, чтобы у меня был старший брат, который ввел бы меня за руку в большой мир. Я был довольно наивен и некоторое время надеялся, что мать пойдет в больницу и приведет мне оттуда старшего брата. Но когда она и в самом деле легла в больницу, то по возвращении принесла домой всего лишь крошечную девочку, за которой, как мне тогда казалось, и ходить-то не стоило. Мой младший брат Рикардо в детстве еще меньше разбирался в жизни, чем я. Мне нужен был кто-то постарше, кто мог отвечать на мои вопросы или хотя бы их формулировать. В юности я дружил обычно с теми, кто был старше меня. Казалось, Юнг — как раз тот человек, которого я ждал всю жизнь.

Для Юнга символ представляет невыразимое, а для Фрейда — скрытое, потому что постыдное. Мне кажется, разница между Юнгом и Фрейдом в том, что Фрейд — выразитель рационального мышления, а Юнг — творческого.

Важным результатом чтения Юнга стало то, что я сумел применить уясненное к своей жизни, и это помогло мне избавиться от комплексов неполноценности и вины, приобретенных в детстве, от воспоминаний о недовольстве родителей и учителей, насмешках детей, которые всегда видят в непохожих на них сверстниках белых ворон. У меня были друзья, и все же я был одинок, потому что внутренняя жизнь была для меня всегда более важной, гораздо более важной, чем внешняя. Для других же детей игра в снежки была подлиннее мечты и вымысла. Я был одиноким ребенком, одиноким среди людей, а это означает, что я был так одинок, как только возможно.

Я создал свою собственную семью на съемочной площадке, объединившись с людьми, чьи чувства и интересы были похожи на мои. Меня привлекала возможность основательно покопаться в своем внутреннем мире — это одна из причин, почему меня так интересовал Карлос Кастанеда и его сочинения.

Наши сны и ночные кошмары — те же самые, что и у людей, живших три тысячи лет назад. В наших домах мы наслаждаемся, испытывая те же страхи, что и первобытные люди в пещерах. Я говорю «наслаждаемся», потому что верю: страху сопутствует и толика удовольствия. Иначе почему все так любят «американские горки»? Страх придает жизни остроту, но только в небольших дозах. Признаваться в том, что испытываешь страх, испокон веку считалось немужественным. Однако страх и трусость не одно и то же. Высшее мужество — когда человеку удается победить свой страх. Чувства страха лишены либо сумасшедшие, либо наемники, либо люди, в которых оба эти свойства объединены. Эти «бесстрашные» люди безответственны и ненадежны, и их следовало бы держать в изоляции, чтобы не подвергать опасности остальных.

Не знаю уж, повлияло ли знакомство с Юнгом на мою работу, но на меня самого точно повлияло. С другой стороны, то, что оказывает воздействие на меня, ведь это часть меня самого, не может не влиять на мою работу. Юнг разделял со мною преклонение перед воображением. В снах он видел архетипические образы, явившиеся результатом коллективного опыта человечества. Мне с трудом верилось, что кто-то сумел так великолепно оформить в слова мои чувства по поводу творческих снов. Юнг размышлял о совпадениях, предзнаменованиях, которые всегда играли важную роль в моей жизни.

Фильм «Джульетта и духи» давал возможность не только смелого исследования психологии, как ее понимал Юнг, но также и астрологии, спиритизма и прочих разновидностей мистицизма.

Когда Луиза Райнер была в Риме, кто-то представил меня ей. Мне было известно, что в 30-е годы она получила подряд два «Оскара»<sup>1</sup>. Тогда я еще не знал, что она была женой Клиффорда Одетса<sup>2</sup>. Увидев ее, я сразу понял, как она могла бы быть блистательна в «Сладкой жизни». Крошечная женщина, очень стройная, на голове маленькое кепи в стиле 20-х, из-под которого выбиваются легкие завитки волос; большие глаза, пронзительный взгляд. Просто великолепна.

Я тут же предложил ей роль в фильме. Она попросила рассказать сюжет, описать характер ее героини, других персонажей. Я этого обычно не делаю. Однако не мог же я быть грубым, тем более с такой великой актрисой. Я начал рассказывать, но дело кончилось тем, что она сама стала описывать свою героиню. Она не сказала мне «да», но из нашего разговора я понял, что она согласна играть предложенную роль. Мы встретились еще раз, и она заговорила меня до одури. Ее переполняли идеи. Она напомнила мне меня самого. Слишком напомнила. Наконец пришлось ее перебить, сказав, что мне надо уходить. Луиза собиралась в Нью-Йорк и обещала написать мне оттуда, прислав свои соображения по поводу роли. Я отнесся к этому несерьезно: люди всегда обещают написать и никогда не пишут. Но она написала. И не одно письмо.

Ее роль была небольшая. Небольшая, но интересная. Луиза стала ее переписывать. Роль разрасталась. Потом Луиза стала переписывать сценарий. Она очень интересовалась психиатрией и звонила мне из Нью-Йорка, чтобы обсудить психологическую природу и проблемы ее персонажа. По ее словам, ей нравился Рим и она была готова приехать и пожить здесь подольше.

Ради Луизы Райнер я согласился — хотя и неохотно — на некоторые изменения. Обычно мне это не свойственно. Даже Джульетта знает, как трудно убедить меня внести в сценарий изменения, касающиеся какого-то персонажа.

Каждый раз, когда я сдавался и уступал, она просила большего.

Не могу сказать, что я был очень расстроен, когда сообщил мисс Райнер «печальную» новость: ее роль вырезали из окончательной версии сценария.

Вот как случилось, что Луиза Райнер не появилась в «Сладкой жизни».

Но она вызвала к жизни персонаж в «8 1/2», который сыграла Мадлен Лебо, французская подруга Хамфри Богарта из «Касабланки».

Иногда меня спрашивают, почему я часто даю своим героям имена играющих их актеров. Не знаю. Возможно, просто из-за лени. Началось все с имен моего брата Рикардо, Альберто Сорди и Леопольдо Триесте в «Маменькиных сынках», и это вошло в привычку. Я плохо запоминаю имена, но никогда не забываю лица. У меня отличная память, но только зрительная. Иногда актер выбран до того, как персонажу дали имя, и мне уже трудно перестроиться. Так было с Надей Грей, а персонаж Аниты Экберг, напротив, уже имел имя. В «8 1/2» я не назвал главного героя Марчелло только потому, что не хотел, чтобы его путали с Марчелло из «Сладкой жизни». Кроме того, Гвидо появился ранее в моем непоставленном сценарии «Поездка с Анитой». В то время я видел в роли Аниты Софи Лорен, а не Аниту Экберг. Имя пришло случайно. Но я верю, что случайности — не просто случайности. Они — то, чего мы не понимаем. Нечто из мистической области бесконечных возможностей.

Когда я писал сценарий «Поездка с Анитой», я не только не был знаком с Анитой Экберг, но даже не знал о ее существовании. Много лет мне приходится это доказывать. В тот раз я выбрал имя наугад. Мне всегда говорили, что использование в работе подлинных имен актеров вызывает разные трудности.

Но здесь проблемой стала вымышленная Анита. Прежде всего для Джульетты. Я сказал ей, что не знаком ни с кем, кто носил бы это имя. «Тогда как ее зовут на самом деле?» — спросила она.

Когда выяснилось, что Софи Лорен не сможет играть эту роль, Карло Понти утратил интерес к проекту, но я мог найти на роль продюсера кого-то другого. Однако я не стал этого делать — возможно, частично из-за автобиографического характера сюжета. Я вдруг осознал, что появлюсь перед всеми в нижнем белье, и почувствовал по этому поводу смущение; кроме того, мне не хотелось причинять боль Джульетте.

«Поездка с Анитой» — рассказ о женатом человеке, который под предлогом поездки к больному отцу совершает путешествие в родной город с любовницей. Во время его пребывания там отец умирает, и герой испытывает острое чувство вины, потому что никогда не пытался установить с отцом подлинную связь, а теперь уже слишком поздно. Такое могло случиться.

Мой собственный отец умер незадолго до этого, и я жалел, что не успел сказать ему, что более не осуждаю его измены матери. В детстве я был на ее стороне. Став взрослым, я понял и позицию отца. В сценарии переданы мои чувства при виде мертвого отца. Затем, во сне, я увидел себя, того, каким я был прежде, и лежащим в гробу вместо отца.

Анита в сценарии любит есть, кататься голой по траве, глубоко чувствует и не боится показывать свои чувства. В ней есть все то, чего хочет и... боится мужчина. К концу путешествия отношения Аниты и Гвидо прекращаются.

В какой-то момент сценарий перестал меня интересовать. Он слишком измотал меня. Я продал его, и по нему поставили фильм с Голди Хоун. Сценарий приобрел Альберто Гримальди; Марио Моничелли стал режиссером, а Джанкарло Джаннини, не похожий на меня ни внешне, ни как-то еще, сыграл Гвидо. В Италии фильм шел под названием «Поездка с Анитой», а в английском варианте его окрестили «Любовники и лжецы», что трудно принять как название, потому что оно подходит дюжине фильмов и одновременно ни одному. Я не видел картину, но деньги за сценарий получил.

Мысленно мы всегда можем прикинуть, каков будет результат нашего труда. Начало — тяжелое дело. Что бы вы ни хотели сделать в жизни, вы должны прежде всего начать это делать. Отправная точка в путешествии, которое я совершаю с каждым новым фильмом, — нечто, что действительно произошло в моей жизни и что, я верю, не чуждо и зрителям. Они должны сказать: «И со мною такое раз случилось или с кем-то, кого я знаю», или: «Хотелось бы, чтобы такое приключилось со мной», или «Я рад, что не переживал такое». Зрители должны идентифицировать себя с героями, симпатизировать им, переживать за них.

Фильм в его окончательном варианте — совсем не тот, который я начинал снимать, и это очень важно. На съемках я очень гибок и податлив. Сценарий — отправная точка, и он дает чувство безопасности. Через несколько недель фильм обретает собственную жизнь. В процессе производства он растет и углубляется, как отношения между людьми.

Самое трудное — найти правильный проект. Чтобы отправиться в долгое путешествие, нужно иметь разумное обоснование. Для меня это контракт. Требуется определенное сочетание цели и поощрения. Контракт мне нужен для самодисциплины, и еще для меня очень важна студия. Студия дает защиту и осуществляет контроль.

Когда я приступал к работе над «8 1/2», со мной что-то произошло. Я всегда боялся, что такое случится, но когда случилось, мне было так плохо, что я и вообразить не мог. Я переживал творческий кризис, подобно тому, наверное, какой бывает у писателя. У меня был продюсер, был контракт. Я работал на «Чинечитта», и все было готово для начала съемок. Ждали только меня, и никто не знал, что фильм, который я собирался снимать, ускользнул от меня. Уже были готовы декорации, а я никак не мог обрести нужное эмоциональное состояние.

Меня расспрашивали о картине. Сейчас я уже не отвечаю на подобные вопросы, потому что разговоры о неснятом фильме ослабляют и разрушают замысел. Вся энергия уходит на объяснения. Кроме того, я должен иметь право вносить изменения. Иногда журналистам и прочим заинтересованным лицам я повторяю одну и ту же ложь о содержании картины, чтобы прекратить дальнейшие расспросы и уберечь замысел. Ведь скажи я правду, а фильм в процессе съемок так изменится, что они заявят: «Феллини солгал». Но на этот раз все было иначе. Я запинался и нес всякую ахинею, когда Матростьяни задавал мне вопросы о своей роли. Он такой доверчивый. Да и все мне верили.

Я сел за стол и начал писать Анджело Риццоли письмо, в котором признавался в том, что происходит. Я писал: «Пожалуйста, отнеситесь с пониманием к моему состоянию. Я в крайнем замешательстве и не могу работать».

Не успел я отправить письмо, как один из рабочих ателье пришел за мной. «Мы ждем вас к себе», — сказал он. Рабочие и электрики отмечали день рождения одного из них. У меня не было настроения веселиться, но отказаться я не мог.

Разлили «спуманте» в бумажные стаканчики и один дали мне. Настал черед тоста, и все подняли стаканчики. Я думал, выпьют за именинника, но вместо этого предложили тост за меня и мой будущий «шедевр». Они не имели понятия, что я собираюсь ставить, но безгранично доверяли мне. В свой кабинет я вернулся ошеломленный.

Я только что был готов лишить всех этих людей работы. Они называли меня Волшебником. Где мое «волшебство»?

«Так что же мне делать?» — спрашивал я себя.

Ответ не приходил. Я прислушивался к шуму фонтана и плеску воды, пытаюсь услышать свой внутренний голос. Вдруг изнутри послышался слабый голосок.

И тут я понял. Я расскажу историю о писателе, который не знает, о чем писать.

И я разорвал письмо к Риццоли.

Позже я изменил профессию Гвидо, сделав его режиссером, который не знает, что снимать. На экране трудно представить писателя, показать его работу так, чтобы было интересно. Слишком мало в его труде действия. А мир кинорежиссера открывал поистине безграничные возможности.

Отношения Гвидо и Луизы должны открыть зрителю, что было раньше между ними и что стало теперь. Между ними по-прежнему тесная связь, хотя и не та, что была в период ухаживания или во время медового месяца. Трудно показать, на чем зиждется связь между мужем и женой, которые поженились по любви и страсти, но уже долго живут в браке. На место того, что было, приходит дружба, но она не вытесняет все остальные чувства. Это дружба на всю жизнь, но вот когда предательство омрачает ее...

Марчелло и Анук Эме — замечательные артисты, они могут сыграть и то, что не чувствуют. Я, однако, не возражал, когда видел, что они находят друг друга слишком уж привлекательными. Думаю, кое-что можно заметить и на экране. Мастроянни и Анита Экберг не нравились друг другу в жизни, и, конечно, между ними ничего не было, однако в «Сладкой жизни» ощущение обратное.

Продюсер попросил меня снять что-нибудь для анонса. Для этого я собрал двести статистов и снял их, марширующих, перед семью камерами. Отснятый материал был настолько хорош, что я изменил первоначальный финал, в котором Гвидо и Луиза, сидя в вагоне-ресторане, пытаются наладить отношения.

Мне хотелось увидеть «Девять», бродвейский мюзикл, созданный по мотивам «8 1/2», но я никогда не оказывался в Нью-Йорке в нужное время. Однако больше всего мне хотелось бы поставить на Бродвее спектакль «Джульетта и духи». И вернуться при этом к моей первоначальной версии, реализовав некоторые идеи, которые не нашли применения в фильме. Джульетте фильм нравился, но не очень нравилась ее роль. У нее было свое представление, свои мысли по поводу роли, и мне хотелось бы теперь их реализовать, и не только, чтобы порадовать Джульетту, мне кажется, она была права.

Пока я снимал «8 1/2», я был счастлив, но как только съемки закончились, начался, как обычно, кризис. На съемках я полностью контролирую себя, а вот в обычной жизни — нет.



Я решил, что мне следует попробовать ЛСД — мне было любопытно, какие ощущения может вызывать у меня этот наркотик, но сделать это я собирался в соответствующей обстановке и под контролем. Так как в моей семье многие страдали от сердечных заболеваний, я сначала проверил состояние своего сердца. Сделал кардиограмму. Мне предложили провести намеченный эксперимент в присутствии кардиолога. Правда, непонятно, чем бы он смог помочь в случае сердечного приступа. Я пригласил для участия в эксперименте и стенографистку, желая запечатлеть каждое мгновение. Находились люди, которые говорили, что Феллини из всего делает «постановку».



«Джульетта и духи»

Должен признаться, что попробовать ЛСД меня подтолкнули книги Карлоса Кастанеды. Мне хотелось с ним познакомиться, и я даже думал, что мы могли бы провести совместный наркотический сеанс. Это дало бы нам общий опыт. Я считал, что творческий человек должен знать, что испытывают люди, принимающие наркотики. Однако я боялся эксперимента. Мне всегда хотелось сохранять полный контроль над собой, а тут речь могла идти, напротив, о полной его утрате. А что, если нарушится тонкое равновесие организма? Я никогда не стремился к изменениям в своем сознании. Не утрачу ли я свои фантазии? Но я уже объявил, что хочу этого. Все было готово к эксперименту, и я не собирался выставлять себя трусом.

После окончания опыта я ничего не помнил и не понимал, отчего вокруг ЛСД кипят такие страсти. Конечно, у Кастанеды больше возможностей достать наркотики самого высшего качества. Я же не чувствовал никаких перемен: ни восторга, ни экстаза... ничего. Только легкую головную боль. И усталость.

Мне говорили, что все эти часы под воздействием ЛСД я непрерывно говорил и ходил по комнате. Неудивительно, что я устал. Потом мне объяснили: я человек, чей мозг постоянно работает, поэтому под воздействием наркотика тело переключило на себя активность мозга. Я счел то воскресенье погубленным.

Увидев, что я рисую на листке бумаги кружок, Джульетта затаила дыхание: она поняла, что дело пошло. Ей не нужно особенно вглядываться, чтобы догадаться: этот кружок — ее лицо. Она уверена, что я начну с нее, потому что знаю ее лучше других. Джульетта сразу затихает, когда видит, как на бумаге возникает ее головка. Она понимает, что рождается роль. Так было положено начало фильму «Джульетта и духи».

### **Мой ангел-хранитель мог быть только женщиной**

Я много работал с Джульеттой — и на съемочной площадке, и дома. Однажды она, не выдержав, спросила меня: «Почему ты так требователен ко мне? А остальными всегда доволен?»

Фильм «Джульетта и духи» создавался специально для Джульетты: она хотела снова играть, а я хотел сделать с ней картину. У меня было много идей, и трудно сказать, почему я предпочел ту, которая впоследствии выросла в фильм. Думаю, эта идея больше других боролась за право родиться.

В одной из отвергнутых версий Джульетта была самой богатой женщиной в мире, в другой — монахиней, но эта история была слишком уж простая, и в ней был очень силен

религиозный мотив, хотя именно она больше всего нравилась Джульетте. Я же предпочитал вариант о знаменитом медиуме, но это было бы то, что в Америке называют биографическим фильмом, и я чувствовал, что руки мои связаны.

В результате я выдумал новую историю, в которой частично использовал отдельные эпизоды из отвергнутых сюжетов, и Джульетте она тоже понравилась. Впервые я спрашивал ее, что бы она сказала и как бы поступила в тот или иной момент, и учел в работе некоторые ее предложения.

В характеры Джельсомины и Кабирии я привнес то, что знал о самой Джульетте, а она украсила эти образы с помощью своего непревзойденного дара в искусстве пантомимы и имитации. В те времена она была очень послушна, соглашалась со всем, что я говорил, и смотрела на меня снизу вверх. На съемках «Джульетты и духов» все было иначе. Она соглашалась со мной только для вида, на людях. Возвращаясь вечером домой, она выкладывала мне все, что накопилось у нее за день, особенно, если была в чем-то не согласна со мной. Это относилось только к ее роли. Ее не все устраивало в характере героини, а я от ее критики становился еще упрямее, защищая свое создание. Мне хотелось сохранить мою трактовку этого характера. А она боролась за свою. Теперь я думаю, что во многом она была права и мне стоило бы прислушаться к ее советам.

Джульетта из фильма — итальянская женщина, которая в силу религиозного воспитания и того, что ей внушали с детства об институте брака, считает, что замужество — гарантия счастья. И каждый раз, убеждаясь в противном, не может ни понять это, ни принять. Она предпочитает ускользнуть от правды в мир воспоминаний и грез. Такая женщина, когда от нее уходит муж, остается ни с чем: теперь спутник ее жизни — телевизор.

Именно по поводу будущего героини мы не могли прийти к согласию.

Я считал (и сейчас до какой-то степени считаю), что когда от Джульетты уходит муж, перед ней открывается масса возможностей. Весь мир к ее услугам. Она свободна и может обрести свой путь. Теперь она может утверждаться не только в своем внутреннем мире, но и в самой действительности.

Джульетта была другого мнения... «Ну что она может теперь изменить? — сказала она. — Слишком поздно. Поезд ушел. У женщин это иначе, чем у мужчин». По мнению Джульетты, ее героиня находилась не на пути обретения личности, а на пути полной потери себя. Она утверждала, что я навязываю женскому характеру несвойственные ему мужские мысли, оценки, идеи и идеалы. Все время, что мы работали над фильмом, Джульетта выражала недовольство моей концепцией, но только дома и никогда на съемочной площадке. Когда же работа закончилась, фильм вышел на экраны и не имел большого успеха, она мне ничего не сказала, не укоряла меня фразами вроде: «Говорила же я тебе...»

Я думаю, дело еще и в том, что, посмотрев отснятый материал, Джульетта не нашла себя эффектной: ей не понравилось, как она выглядит на экране. Чем моложе актриса, тем сильнее мечтает она сыграть столетнюю старуху. А достигнув среднего возраста, хочет выглядеть моложе.

Во многом привлекательность женщины зависит от того, насколько она сама ощущает себя привлекательной. Но мужчина должен помочь женщине чувствовать себя красивой.

На съемках «Джульетты и духов» я сказал Сандре Мило: «Ты должна не сомневаться в своем очаровании. Встань перед большим зеркалом совершенно голая и громко скажи себе: „Я красавица. Я самая красивая женщина в мире“». Она была в некоторой растерянности, потому что сразу после этих слов я попросил ее выщипать брови. Я заверил ее, что они быстро вырастут и станут еще красивее, но это ее не успокоило. Она сказала, что будет страшной войны. Однако мою просьбу все же выполнила. К счастью, брови действительно быстро выросли вновь.

Всю жизнь я ощущал присутствие некоего ангелоподобного существа, которое, казалось, грозило мне пальцем. Я знал, что это ангел из моего детства. Этот ангел-хранитель был всегда неподалеку. Я могу представить его себе только в женском облике. Ангел-женщина никогда не была мною довольна, как и все женщины в моей жизни. Часто «она» приближалась так близко, что я мог видеть, как мне грозят пальчиком: я не соответствовал «ее» идеалам, но я никогда не мог хорошо рассмотреть «ее» лицо...

Властность — одно из важнейших свойств, которыми должен обладать кинорежиссер, и именно его-то у меня и не было. Я был очень застенчив в молодости и даже вообразить не мог, что мне когда-нибудь придется уверенно и властно с кем-то говорить, особенно с красивой женщиной. Я и сейчас застенчив, но не на съемочной площадке.

С женщинами я всегда был робок. Мне не нужна женщина, у которой были великолепные любовники: она будет меня постоянно с ними сравнивать — пусть только мысленно. Я вряд ли составлю им конкуренцию. Мне больше по душе застенчивые женщины. Правда, когда два застенчивых человека сходятся, возникают неудобства.

Я могу иногда обратиться к одной из женщин на съемочной площадке с вопросом: «Ты занималась любовью этой ночью?» Смутившись, она обычно отвечает «нет», хотя, возможно, это неправда. А я говорю что-нибудь вроде: «Значит, то была ночь, потраченная впустую». Если кто-то посмелее отвечает «да», я могу спросить: «Ну и как, оргазм был хорош?»

Женщины обычно западают на Марчелло. «Ну и счастливичик ты», — сказал я ему. А он ответил: «Они бросаются на тебя, но ты их не ловишь. Ты просто их не видишь, и они падают у твоих ног».

Мне нравится в женщине чистота. Она нравится мне и в себе, и когда я чувствую, что не должен быть настороже, я не скрываю ее. Мне нравится чистота в каждом, в ком она есть.

Я всегда побаивался женщин. Говорят, я часто принижаю их в своих фильмах. Совсем напротив. Я возношу их, как богинь, на пьедестал, откуда они сами иногда падают. Мое отношение закономерно: я по-прежнему смотрю на женщин глазами подростка, только что достигшего половой зрелости. Кто-то написал, что я вижу их «глазами юноши». Неправда. Полностью не согласен. В своем понимании женщин и в отношениях с ними я так и остался в подростковом возрасте. Я отношусь к ним восторженно.

Мужчина часто наделяет женщину почти божественными качествами: ведь если он этого не сделает, то неотступная погоня за ней превратит его в дурака даже в собственных глазах. Женщины бесконечно сложнее мужчин, и секс для них вещь намного более сложная. Я постоянно показываю, как просты мужчины. И те никогда не обижаются на меня за это. Женщины гораздо чувствительнее. Они часто обижаются на то, как предстают в моих фильмах.

Мы женаты с Джульеттой почти пятьдесят лет, но я никогда не чувствовал, что вполне ее знаю. Думаю, что понимаю ее как актрису, как партнера по работе. Тут я могу предсказать, что она подумает или сделает. Я могу понять каждую ее гримаску, недовольное выражение или приступ раздражения. Я могу направлять ее игру. Она отличный профессионал, и, более того, у нее необычайно развита интуиция. Джульетта может позволить себе выпустить наружу эмоции, и, если материал глубоко ее затронул, источник, бьющий из недр ее души, никого не оставит равнодушным. То, что она делает, в сценарии не предугадаешь. Как мужчина я иногда чувствую себя словно воск в ее руках. Дома она с легкостью управляет мною. До сих пор Джульетта остается такой же таинственной и непредсказуемой, как и в день нашей первой встречи.

Мужчина, любящий женщин, остается молодым. И наоборот, если мужчина долго остается молодым, значит, он любит женщин. Чувство влюбленности сохраняет молодость. То же можно сказать и про контакт с молодыми. Старый человек, живущий с молодым, продлевает молодость — происходит своеобразный взаимный обмен. Но из молодого выкачивается энергия.

Кинг Видор говорил мне, что завидует режиссеру Джорджу Кьюкору, который в силу своей гомосексуальности всегда оставался равнодушен к прелестям исполнительниц главных ролей. Он не терял выдержку и самообладание. Сам же Видор настолько увлекался многими игравшими в его фильмах актрисами, что ему приходилось бороться с мужским инстинктом, чтобы не отвлекаться от работы и не идти на уступки актрисам, которые при помощи разных обольстительных приемов добивались от него того, чего хотели, причем часто в ущерб фильму, а иногда и самим себе.

Я же обычно настолько поглощен работой, что по большей части почти ничего не замечаю — даже когда мои актрисы играют чуть ли не нагишом. Почти не замечаю.

Меня всегда возбуждало великолепное зрелище: женщина, которая ест с аппетитом. Сексуально возбуждало. Я убежден в существовании четкой закономерности: женщина, которая любит поесть, не может не любить секс. А для мужчины женщина, любящая секс, — существо необычайно притягательное и волнующее. Может быть, именно поэтому меня так интересуют полные женщины. Женщина, постоянно сидящая на диете, рационально относящаяся к питанию, должна быть умеренна и нерасточительна во всем. Женщина, которая на самом деле получает удовольствие от еды, не может притворяться.

Иногда требуется подстегнуть свое воображение — так атлет разминает мышцы перед ответственным соревнованием. Что-то вроде умственной гимнастики.

Тут мне на помощь приходит рисование. Оно помогает мне видеть мир, улучшает наблюдательность — особенно если ты должен воспроизвести нечто, что видел, но чего сейчас перед тобой нет. Рисование выпускает на волю воображение.

Я слышал, Генри Мур говорил, что, рисуя, больше видит и больше замечает. У меня то же самое. Не хочу сравнивать себя с Генри Муром, но я создаю персонаж в процессе рисования. Рисунок — отправная точка для меня. Труднее найти актера, который соответствовал бы рисунку. Я ищу его до тех пор, пока не увижу кого-то, кто заставит меня подумать: «Вот он — мой рисунок!» Это относится ко всем персонажам. Кроме тех, кого играет Джульетта. Я так хорошо чувствую ее типаж, что если когда-нибудь она из него — точнее будет сказать, из типажа, который я для нее создал, — выйдет, я на нее рассержусь. По этой причине я никогда не сержусь на других актеров.

Я знаю, что для многих режиссеров слово важнее рисунка, они литературные режиссеры. Для меня же фильм — дитя живописи.

Художник передает нам свой взгляд на мир. Это личное видение действительности я считаю абсолютной реальностью, которая может быть наиболее верной. То же самое я пытаюсь сделать на экране — моем холсте. Я восхищаюсь Ван Гогом. Черное солнце над пшеничным полем принадлежит ему, потому что только он его видит. Но теперь оно стало и нашим тоже: ведь он дал нам возможность это увидеть.

Я работаю, как художник, и снимаю фильм только для себя. Иначе я не умею. Приходится надеяться, что зрителям интересен мой взгляд на вещи, но съемки — дорогое удовольствие. Чтобы снять фильм, приходится брать деньги у продюсеров, а тот, кто берет деньги у других, обязан доказать, что он не вор.

Иногда, когда я занят подбором актеров, или подготовительными работами перед съемкой, или доработкой сценария, моя рука автоматически, без участия сознания, делает наброски. Чаще всего это пышные женские груди. Или огромные женские зады. Сиськи и попки. В моих блокнотах большинство женщин выглядят так, будто одежда на них трещит по швам, если она вообще есть.

Не знаю уж, что сказал бы психиатр, посмотрев на мои рисунки, но что-нибудь сказал бы обязательно: у них всегда на все есть заготовленные слова, особенно если дело касается секса. Не думаю, что здесь надо глубоко копать, все лежит на поверхности. Женщины стали меня интересовать в очень раннем возрасте, раньше, чем я заговорил. Мне было любопытно, чем они отличаются от меня.

Вместе с друзьями я пользовался любой возможностью, чтобы пойти на пляж и поглазеть на отдыхающих — светловолосых немок и скандинавок, приехавших погреться на нашем южном солнышке. На пляже было чем полюбоваться, но лучше всего, если удавалось подсмотреть в щелочку, как женщина переодевается в специальной кабинке.

Готовясь к съемкам «Джульетты и духов», я посещал спиритические сеансы, встречался с медиумами и гадалками, предсказывающими судьбу по картам «Таро». На некоторых картах были очень красивые рисунки, и я их приобрел.

Я всем говорил, что провожу исследовательскую работу. Выходит, я все-таки считаюсь с общественным мнением, хотя могу утверждать обратное. Мне, действительно, нужно было ознакомиться с разными психическими явлениями ради дела, но одновременно я получал возможность уделить время предмету, который всегда меня интересовал. Таким образом, исследование мое было очень тщательным и не прекратилось с окончанием съемок. Это был все тот же интерес к ведьмам, волшебникам, колдовству, который возник еще в детстве, в Римини, и сохранился на всю жизнь.

Я верю, что есть особенно чувствительные люди, которым доступны измерения, находящиеся за пределами восприятия большинства. Я не отношусь к этим избранным, хотя в детстве переживал необычные ощущения и фантазии. Вечерами, перед сном, я мог в своем сознании перевернуть спальню, сделав пол потолком, что проделывал в комиксе Маленький Немо, и это было настолько убедительно, что я крепко держался за матрас, боясь свалиться с потолка. Мог заставить комнату кружиться, словно дом подхвачен вихрем. Я боялся, что когда-нибудь мне не удастся вернуться в обычное состояние, но даже это меня не останавливало, так хотелось опять пережить эти волнующие моменты.

Я никогда никому про это не рассказывал. Боялся, что меня сочтут сумасшедшим. В детстве я видел, что случается с детьми, у которых «не все дома», и не хотел, чтобы меня тоже куда-нибудь упрятали. Я боялся спрашивать сверстников, проделывают ли они такое. Дети могут быть более жестокими, чем взрослые. И я не хотел, чтобы кто-нибудь назвал меня голым королем.

После «Джульетты и духов» я оценил мой доход за 1965 год (с учетом расходов) в пятнадцать тысяч долл.аров. Эту цифру я внес в налоговую декларацию. Я полагал, что цифра справедлива, учитывая, сколько времени я трачу на разработку проектов, за которые ничего не получаю. Возможно, указанная сумма была не совсем точна, но последующее за этим предписание уплатить почти двести тысяч долл.аров налогов с якобы полученных мной доходов я воспринял как вопиющую несправедливость. После успеха нескольких моих фильмов все, вероятно, думали, что я сильно разбогател, а римская налоговая полиция не сомневалась, что я сделал себе огромное состояние. Они спутали роскошь и изобилие в некоторых моих фильмах с моей личной жизнью. Многие думали, что сказочный особняк в «Джульетте и духах» — мой настоящий дом. В прессе публиковались сведения о миллионах, якобы лежащих на моих счетах в швейцарских банках, цитировались некие анонимные «источники», бросавшие разные безответственные обвинения. Меня считали виновным в сокрытии доходов. Невозможно доказать, что у тебя нет счета в швейцарском банке. По непонятной причине всегда находятся люди, которых радуют твои беды. У лжи ноги длиннее, чем у правды.

Налоги бьют по тем, кто заработал много денег за один год, а в предыдущие не заработал ничего, потому что готовил то, что потом продал людям с деньгами. Такая система учета несправедлива по отношению к творческой личности, у которой из многих лет работы лишь один год может быть финансово успешным. Возможно, всего один за всю жизнь. Я даже не знал, кому адресовать свой протест.



Меня несправедливо наказали, и Джульетту тоже. Она так гордилась нашей первой собственной квартирой, но нам пришлось ее продать и купить поменьше на Виа Маргутта. Все это было унижительно, и слухи разнеслись по всему миру. Джульетта не хотела выходить на улицу. В газетах и журналах писали о том, что Феллини уклоняется от уплаты налогов. Мне тоже не хотелось выходить из дому, но я не мог себе этого позволить. Надо было работать над новым фильмом. Кроме того, надо было делать вид, что эта история затронула меня только с финансовой стороны, и не показывать, что я унижен. Чтобы избежать подобного унижения, некоторые известные кинодеятели сочли более простым отказаться от итальянского гражданства и не платить налоги в Италии. Они поступили по-своему правильно, но я никогда бы так не мог. Никогда.

Я итальянец. Я гражданин Рима — и вдруг отказываюсь от отечества? Ведь не Италия преследует меня, а кто-то из тех, кто работает в налоговой полиции и кому я не нравлюсь. Они видят во мне просто мишень. Может быть, им не по душе мои фильмы и они сказали: «Прищучим Феллини».

Что ж, им это удалось.

«Путешествие Дж.Масторны» должно было стать моим следующим фильмом.

Я долго надеялся, что мне все-таки удастся его снять. Проект знаменит тем, что так и не был осуществлен.

Замысел появился у меня в 1964 году в самолете, когда мы шли на посадку. В Нью-Йорке была зима, и я вдруг представил, как самолет терпит аварию и падает в снег. К счастью, это была всего лишь фантазия, и мы приземлились без приключений.

В конце 1965 года я набросал для Дино де Лаурентиса в общих чертах план нового фильма. Главный герой, Дж.Масторна, — виолончелист. Во время полета самолет, на котором он летит на концерт, совершает вынужденную посадку из-за снежной бури. Самолет садится неподалеку от готического собора, который похож на собор в Кёльне. Масторна едет по городу, напоминая немецкие города, в мотель. Смотрит странное представление в кабаре, а потом — готический фестиваль на улице. Масторна чувствует себя одиноким в толпе, он не может прочесть уличные вывески с надписями на чужом языке. Позже он встречает друга, и какое-то время это его радует. Но потом Масторна вспоминает, что друг, которого он только что видел, уже несколько лет как умер. И тут его озаряет: а что, если самолет разбился? И он уже мертв? Поняв, что он умер, Масторна вовсе не чувствует ужаса. Он не только снова видит своих покойных родителей и бабушку, но также и дедушку, которого никогда не знал, и прадедушку с прабабушкой, которые умерли задолго до его рождения. Все они ему очень нравятся. Невидимый, он навещает жену Луизу. Та счастлива с другим мужчиной и, похоже, совсем забыла о смерти мужа, который вдруг оказывается нечаянным свидетелем ее любовных утех. Масторну это совсем не шокирует. Ему все равно. Он изумлен только тем, что зрелище оставляет его равнодушным.

То, что фильм не был снят, связано в основном с моей болезнью. Может быть, я заболел из-за страха перед поставленной самому себе задачей, может быть, чувствовал, что не готов к ней. Уже были построены декорации, наняты люди, потрачены деньги, а я не мог начать съемки. У меня случился острый приступ неврастения, отягощенный не только необходимостью сделать нечто большее, чем я делал ранее, но и обычными, мучительными спорами с продюсерами.

Все началось в конце 1966 года в нашей квартире на Виа Маргутта. Джульетты не было дома. Помню, мне стало вдруг так плохо, что я повесил записку на дверь, предупреждая Джульетту, чтобы она не входила. Несмотря на ужасное состояние, у меня хватило самообладания: я не потерял голову и подумал о Джульетте — она будет испугана, если найдет меня здесь мертвым, это будет ужасно для нее.

Позже, в больнице, я и вправду думал, что умираю. У меня разрывало от боли грудь, и — что еще хуже — мои видения и фантазии покинули меня. Остался только страх перед действительностью.

Самое страшное в болезни — утрата личности. Здоровые люди не знают, как вести себя в присутствии больного. Ему приносят сладости и фрукты. Присылают цветы, они заполняют всю палату — невозможно дышать. В больнице я наблюдал, как человеку, перенесшему инфаркт, принесли воздушные шары. Эта картина так и стоит у меня перед глазами. Больной лежал, и было непонятно, размышляет ли он, зачем ему все эти шары, или вообще не понимает, что это такое. Просто навесившие его люди не знали, чем облегчить его страдания. А потребность в этом была, и подвернулся продавец воздушных шаров.

Когда пребываешь где-то между сном и реальностью, куда тебя доставила инъекция, монахини, оказывающие тебе помощь, кажутся темными призраками в ночи — то ли это убийцы, то ли летучие мыши, которым нужна твоя кровь, а в лучшем случае — моча на анализ. Я воображал, как мой анализ приходится уносить в контейнерах целой бригаде рабочих. Мир больного упрощается, а его горизонт сужается. Большой мир за стенами больницы становится безразличен, важно только то, что происходит в его палате.

В моем сознании пронеслись фильмы, которые я хотел снять, но так и не собрался. Они были совершенно законченные, и появились на свет без борьбы. Мне они показались прекрасными, лучше, чем все, что я делал раньше. Эти нерожденные дети ждали, чтобы их зачали и произвели на свет. Свободные, эпические пропорции, великолепный цвет. Все было похоже на сон, когда кажется, что спал несколько часов, а на самом деле — всего несколько минут.

Я знал: если выздоровею, то сделаю все, что намеревался и даже больше.

Но стоило мне пойти на поправку, как я вновь оказался на поводу у земных забот.

Если попал в больницу, то, выйдя из нее, никогда уже не будешь прежним. Ты мог даже посмотреть в лицо смерти. Теперь ты боишься ее одновременно и меньше, и больше, ты изменился. Жизнь стала для тебя более ценной, но ты утратил беспечность. Серьезная болезнь, с которой ты справился, унесла с собой толику страха смерти: ведь смерть страшна неизвестностью. А после того как ты был к ней так близко, ее уже не назовешь незнакомкой.

Главное, что вынес я после этого легкого касания смерти, — страстное желание жить.

### **Комиксы, клоуны и классика**

Ограничения могут быть в высшей степени полезны. Например, когда по разным причинам не получаешь всего, что тебе нужно, на помощь приходят изобретательность и воображение, которые открывают в тебе новое — возможности личности, а не финансиста. Я никогда не завидовал возможностям американских режиссеров, ведь дефицит стимулирует изобретательность.

Тут уместно вспомнить мой детский кукольный театр. Он казался мне самым лучшим подарком на свете, самым великолепным кукольным театром. Конечно, были театры и подороже. Можно было подобрать более укомплектованный — с самыми разными куклами в замечательных костюмах. Мне же приходилось делать костюмы самому, и, следовательно, я был волен придумывать персонажи, которые больше устраивали мою фантазию. Делая куклам костюмы, я понял, что у меня есть художественные способности. Так как мне не хватало кукол, чтобы разыгрывать придуманные мною истории, я научился мастерить их сам. Делая куклам лица, я понял, как важно подобрать точное выражение, создать нужный типаж. Это мне впоследствии пригодилось в кино.

Частично мое воображение питалось чтением. Я любил популярные комиксы моего детства «Воспитание отца» и старого, доброго «Кота Феликса», но я читал и книги. Особенно часто перечитывал я «Сатирикон» Петрония, вельможи времен Нерона. До нас дошли только фрагменты этого произведения. Некоторые сюжетные линии не имеют конца, некоторые — начала. Встречаются и такие, в которых есть только середина, но все это только разжигало мое любопытство. Отсутствующие страницы волновали мое



воображение даже больше, чем те, что сохранились. Отталкиваясь от существующих фрагментов, воображение мое разыгрывалось не на шутку.

Мне представляется, как в далеком 4000 году наши потомки наткнутся на некий склеп, где будут храниться давно забытые фильмы двадцатого столетия и аппаратура для их демонстрации. «Какая жалость! — вздохнет археолог, посмотрев нечто под названием «Сатириконе Феллини». — В фильме нет начала, середины и конца. Как странно! Что за человек был этот Феллини? Должно быть, сумасшедший!»

Если выбираешь для фильма сюжет вроде «Сатирикона» Петрония, то это все равно что делать научно-фантастический фильм. Только проекция не в будущее, а в прошлое. Далекое прошлое почти так же неясно нам, как и неведомое будущее.

Ставя исторические фильмы или притчи, относящиеся целиком к области фантазии, я находился в выгодном положении. Ведь благодаря этому я не был ограничен рамками и законами настоящего времени. Если помещаешь действие в наши дни, то не имеешь возможности создать какую-то свою атмосферу, хоть как-то изменить среду, костюмы, манеру поведения персонажей, даже лица актеров. Сюжет и реальность интересны мне лишь в той мере, в какой они будоражат мое воображение. Но логика реальности или, точнее, иллюзии реальности должна обязательно присутствовать, иначе зритель не будет сопереживать героям.



На съемках фильма «Сатириконе Феллини»

В «Сатириконе» я показываю время настолько отдаленное от нашего, что вообразить, какова была тогда жизнь, трудно. В детстве я заполнял пропуски в «Сатириконе» собственными выдумками. Попав в больницу, я вновь принялся читать Петрония, который отвлекал меня от однообразной, унылой повседневности и провоцировал на размышления. Подобно археологу, я собирал осколки древних ваз, пытаюсь угадать, какими были недостающие части. Сам Рим — разбитая древняя ваза, которую вечно склеивают, но в нем постоянно встречаешь намеки на забытые тайны. Меня завораживает мысль о разных пластах моего города и о том, что может находиться прямо под твоими ногами.

Петроний пишет о людях своего времени понятным нам языком, и мне хотелось вернуть выпавшие и потерянные части его мозаики. Эти зияющие лакуны привлекали меня больше всего остального, ведь у меня появлялась возможность заполнить их с помощью воображения и таким образом самому стать участником событий.

Я мог отправиться в прошлое и там жить.

Для себя я решил, что ту часть («Пир Трималхиона»), которая дошла до нас почти целиком, я буду снимать как можно ближе к первоисточнику. Несомненно, что ученые всего мира станут сопоставлять текст Петрония и фильм Феллини. В глазах критиков избыток воображения будет большей виной, чем буквализм. Так как я могу работать только для себя и реализовывать свои фантазии, стоило хотя бы тут пойти навстречу критикам.

Многие ситуации в «Сатириконе» аналогичны нынешним. Обрушившийся дом мало чем отличается от того многоквартирного, что показан в новелле «Брачное агентство», а сами герои — от персонажей «Маменькиных сынков»: такие же молодые люди, старающиеся как можно дольше растянуть период юности, в чем их поддерживают родные. Эти юнцы

не хотят взрослеть и принимать на себя ответственность, лежащую на взрослых. А родители подчас не хотят терять детей и потому продолжают относиться к ним, как к малолеткам. Ведь взрослые дети — знак того, что родители состарились.

Из-за открытого и непредвзятого изображения гомосексуальных отношений в фильме некоторые журналисты не удержались от соблазна предположить, что я, должно быть, тоже гомосексуалист или бисексуал, точно так же некоторые их коллеги, посмотрев «Сладкую жизнь», решили, что и я веду такое же светское существование, как мои персонажи. Однако чтобы придумать определенных людей, не надо быть таким же. Если я показываю слепого, не обязательно слепнуть самому. Достаточно всего лишь закрыть глаза и почувствовать себя потерянным и беспомощным. И не надо самому сходить с ума, если хочешь изобразить безумца, как сделал я в «Голосах Луны», хотя в моей профессии это может и помочь.

Невозможно вообразить жизнь во времена «Сатирикона». Операции без анестезии. Ни пенициллина, ни других антибиотиков. Продолжительность жизни — двадцать семь лет. В наше время это только начало. К суевериям относились так же серьезно, как к медицине. Отрыжку, замучившую Трималхиона после пира, принимают за серьезное предзнаменование. Мы можем свысока взирать на то время, но, возможно, и у нас найдутся такие предсказатели.

По своей вульгарности репетиция похорон Трималхиона не очень отличается от того, что можно видеть в наши дни. А как насчет секса? Говорят, что мы перегрузили фильм эротикой. Но обратите внимание на то, что было во времена Аристофана в V веке до нашей эры. Актеры носили накладные члены, которые свисали до земли и волочились за ними при ходьбе как часть костюма; этот прием перешел и в римский театр. Мне лично это кажется очень забавным, хотя не сомневаюсь, что многие пришли бы в негодование, увидев это в моем фильме.

Петроний сам появляется в «Сатириконе». Это богатый вольноотпущенник, который кончает жизнь самоубийством вместе с женой, после того как дарует свободу своим рабам. Его жену играет красавица Лючия Бозе, звезда ранних фильмов Антониони. Увидев ее впервые в тех фильмах, я как сумасшедший влюбился в нее, и, думаю, многие другие тоже. Она бросила нас ради испанского тореадора Луис-Мигеля Домингина. Большая ошибка: ее карьера оборвалась, а с тореадором она через несколько лет рассталась.

Ряд сцен с красавицей вдовой я решил не включать в окончательный вариант фильма. Она так безутешна в своем горе, что хочет последовать за мужем. Затем, когда у нее появляется шанс продолжать жить с новым возлюбленным, она отдается молодому римскому солдату прямо у гроба мужа. Мы понимаем, что на самом деле она оплакивала не мужа, а себя. Предлагая отдать в обмен за жизнь нового возлюбленного тело покойного мужа, она переходит с крайне романтической позиции на сугубо прагматическую. И это естественно: человек крайних проявлений чрезмерен во всем.

Меня интересует не столько история человечества, сколько история человеческой фантазии. Я бы назвал себя рассказчиком. Попросту говоря, я люблю придумывать истории. От древних пещер к Петронию и дальше к трубадурам Перро, Андерсену — вот такую традицию я продолжаю в своих фильмах. И не беллетристика, и не документальная литература, ближе всего это к автобиографическому жанру, к идущим в глубину веков вдохновенно рассказанным историям о возвышенной жизни — вот что я пытаюсь делать. Иногда получается, иногда нет, но мне редко хочется видеть уже законченный фильм,

и не думаю, что когда-нибудь смогу выразить все свои чувства на экране. Вдруг то, что я увижу, разочарует меня и в следующий раз я не отдамся работе всем сердцем, а ведь только так и следует работать.

Комедия всегда привлекала меня, но я не понимаю, что именно нас смешит.

Я много думал об этом. Согласно моей теории, смех снимает с нас напряжение, накладываемое репрессивной социальной системой. Но недавно я увидел в зоопарке смеющегося шимпанзе. Думаю, он смеялся над моей теорией. Несомненно, у обезьян замечательное чувство юмора.

Сейчас я склонен думать, что каждый из нас смеется по разным причинам. Иногда наш смех носит садистский привкус. Публика гогочет в конце одной картины с Лаурелом и Харди. Действие там происходит в Средние века, и обоих доставляют в камеру пыток. Толстого растягивают на дыбе, а тонкого кладут под пресс — и пытка начинается. После освобождения Лаурел стал низким и толстым, а Харди — длинным и тощим. Худого расплющили, а толстого растянули, так они и уходят — трогательные в своих новых обликах; этим кончается фильм.

Их было ужасно жалко. Лаурел и Харди такие славные и добрые, а с ними так жестоко поступили. До сих пор у меня в ушах стоит громкий хохот зрителей в «Фулгоре». Этот смех удивлял меня. Я не видел ничего смешного. Я переживал за персонажей. И почувствовал огромное облегчение, когда в следующем фильме с ними все было снова в порядке.

Почему же зрители так хохотали? Может быть, потому что все это случилось с Лаурелом и Харди, а не с ними? Надо будет спросить об этом у шимпанзе.

В детстве я думал, что жизнь клоуна — идеальное существование, лучше не придумаешь. И понимал, что сам в клоуны не гожусь из-за собственной робости. Моя робость была внутри, другие люди про нее не знали. Я думаю, моя застенчивость была оборотной стороной повышенного самосознания, что является разновидностью эгоизма. Я же считал причиной недостаточную уверенность в себе, особенно в отношении своей наружности. Удивительно, что по прошествии многих лет я узнал, что большинство моих знакомых находили меня весьма привлекательным. Жаль, что я не знал этого раньше. Мне бы это доставило удовольствие. На съемочной площадке я абсолютно раскован, но за ее пределами все время живу с ощущением, что у меня на носу прыщ или что-то вроде того.

Перед началом съемок «Клоунов» я подумал: а что, клоуны по-прежнему смешат людей? Изменились ли зрители? В моем детстве людей легко было рассмешить. То, над чем мы животики надрывали от смеха, сегодня не вызвало бы даже улыбки, а то, к чему относились серьезно, теперь кажется ужасно смешным. Тогда никто не осмелился бы смеяться над немецким офицером, гордо шествующим в шинели, волочащейся по земле, что можно видеть в «Клоунах».

Я легко ассоциирую себя с клоуном, который бежит из Дома престарелых. Он умирает смеясь. Я бы тоже выбрал такую смерть. Хороший конец: умереть от смеха, глядя на клоунов в цирке.

Меня удивило, что некоторым клоунам не понравилось то, что в результате получилось, мой реалистический взгляд на вещи они расценили как пессимистический,

не согласившись с предсказанием заката цирка и клоунского искусства. Все правильно, только я ничего не предсказывал. Не сомневаюсь, что это уже произошло. Хотя никто в мире не любит цирк и клоунов больше меня! Все говорит о том, что в этом мире угадать реакцию на свои слова и действия невозможно.

В «Риме» мне хотелось показать: под современным городом находится древний Рим. Он так близко! Я всегда помню об этом, и эта мысль заставляет мое сердце биться сильнее. Только задумайтесь: попасть в пробку у Колизея! Рим — самая грандиозная съемочная площадка в мире.

Любые земляные работы в Риме, вероятнее всего, перейдут в археологические раскопки. Так, прокладывая метро, наткнулись на целое здание, и археологи пытались, по возможности, уберечь все, что было можно. Конечно, ничто не сохранилось в таком прекрасном состоянии, как хозяйство, раскопанное в «Риме». Как часто бывает, этот образ пришел ко мне во сне.

Мне снилось, что я заключен в темнице глубоко под Римом и слышу нездешние голоса, доносящиеся из-за стен: «Мы — древние римляне. Мы все еще здесь».

Проснувшись, я вспомнил виденный в детстве голливудский фильм «Она» по книге Г. Райдера Хаггарда<sup>3</sup>. Фильм так меня потряс, что я прочитал роман. Лежа, я размышлял, возможно ли, чтобы где-то под Римом случилось нечто подобное: сохранилось бы, к примеру, жилище одной семьи — в идеальном состоянии, герметично замурованное на протяжении веков. Даже те находки археологов, которые дошли до нас, выглядят такими необычными, что нелегко вообразить, чем они были для людей своего времени.

Я представляю, как вхожу в прекрасно сохранившийся римский дом I века нашей эры, вхожу как один из жильцов. Но стоит мне открыть герметично пригнанные двери комнат, как все под воздействием долго сдерживаемых разрушительных сил рассыпается перед моим огорченным взором. Статуи и фрески обращаются в пыль за минуты, вместившие в себя два тысячелетия.

Римское метро — отличная съемочная площадка. Это не только наиболее подходящее для съемок место, оно еще таинственное и страшное.

Сцена, происходящая в варьете в «Риме», иллюстрирует мое убеждение: то, что происходит в зрительном зале, всегда интереснее, чем само представление. В театре в этот момент сосредоточен весь мир. В этом смысл театра. Зрелище так захватывает тебя, что, выйдя на улицу, ты словно попадаешь в незнакомую среду, и именно она воспринимается как нереальная.

Ближе к концу фильма есть эпизод, в котором одна женщина срывается с места и убегает. В моем воображении она бежит за помощью: в охваченном пламенем доме, куда только что попала бомба, остались ее дети. Стоящие поодаль мужчины, в которых на первый взгляд нет ничего героического, бросаются ей на помощь. Они совсем не похожи на людей, ведущих полезную, осмысленную жизнь, наверное, они из тех, кто слоняется без дела, всегда готовый подраться, словом, из хулиганов — без царя в голове и надежд на хорошее будущее. Но вот случилась беда, и они, рискуя жизнью, бросаются в горящий дом, чтобы спасти детей. Они поступают так не колеблясь. Им не надо думать — срабатывает рефлекс. Точно так же они, стоя на углу, смотрят вслед молодым женщинам.

В них нет ничего героического, пока не происходит нечто, что требует героизма. В повседневной жизни непонятно, кто герой, а кто — нет. Человек до поры до времени не знает, на что способен. Он может только надеяться.

Снимая «Рим», я спросил у Анны Маньяни, не хотела бы она появиться в фильме на короткое мгновение. Я знал, что она очень больна, но знал также, что она не может жить без работы.

— Кто еще будет в кадре? — спросила она.

— Твоя роль продлится не больше минуты, — пояснил я.

— Кто еще будет в кадре? — повторила она. — Я никогда не соглашаюсь играть, пока не узнаю, кто мой партнер.

— Я, — ответил я, не задумываясь.

Из ее молчания я заключил, что она согласна. Если ее что-то не устраивало, она никогда не молчала.

В конце фильма мы встречаемся ночью у дверей ее дома. Маньяни была ночным созданием: она спала до обеда и кружила по городу до утра. Добрый дух голодных бездомных римских кошек, она обычно кормила их перед рассветом. Я занимался не своим обычным делом и подшучивал над собой.

«Можно задать тебе вопрос?» — в завершение говорю я, а она отвечает: «Чао, иди спать», — и скрывается за дверью.

Это «Чао, иди спать», сказанное мне, — последнее, что Маньяни произнесла в кино. Вскоре она умерла.

У людей, живущих сразу в нескольких городах, странах, всегда есть где-нибудь маленькое местечко, которому принадлежит частичка их сердца. Мое же сердце целиком в одном месте — в Риме. Можно было бы сказать, что какая-то часть меня принадлежит Римини, но я так не считаю. Римини я взял с собой, тот Римини, который помню. Думаю, те люди, что живут там теперь, имея они возможность заглянуть мне в душу, не узнали бы в ней свой город. «Амаркорд» — путешествие в мир воспоминаний.

Я не люблю возвращаться в Римини. Когда бы я ни приехал, меня всегда осаждают призраки. Реальность борется с миром моего воображения. Для меня настоящий Римини — тот, что запечатлен в моем сознании. Я мог бы снимать «Амаркорд» в Римини, но я не хотел этого. Тот Римини, что я мог воссоздать, был ближе к реальности моих воспоминаний. Чего бы я добился, отправившись со всей группой в Римини? Память еще не всё. Я понял, что жизнь, о которой я рассказал, более реальна, чем та, которую я на самом деле прожил.

Была и чисто практическая причина, по которой я не хотел, чтобы «Амаркорд» считали автобиографическим фильмом. Иначе горожане, по-прежнему жившие в Римини, непременно начали бы узнавать в персонажах себя или своих знакомых. Они узнают даже то, чего не было. Ведь я часто изменял характеры, подчеркивал их слабости, подшучивал над ними, приписывал им черты, взятые у других реальных или вымышленных персонажей. А затем создавал ситуации, в которых мои герои действовали в соответствии

со своими новыми характерами, совершая поступки, которые никогда бы не совершили их прототипы. Таким образом, я мог бы обидеть живущих и ныне людей из моего детства, а этого я не хотел. В роли Градиски, которая когда-то являлась для меня идеалом зрелой женственности и чувственности, я хотел видеть Сандру Мило, но она в очередной раз решила уйти из кино. В свое время я уговорил ее сняться в «8 1/2», но теперь мне не повезло, и я предложил роль Магали Ноэль.

Магали с радостью согласилась вновь со мной работать. Она одна из самых покладистых актрис, которых я знаю. В одной сцене, которая в результате была вырезана, я попросил ее обнажить грудь, и она сделала это, не колеблясь. Мне пришлось также вырезать ее любимую сцену, и я не уверен, что она мне это простила, только надеюсь, что простила. Действие происходит у местного кинотеатра поздно вечером. Камера медленно движется, пока не достигает Градиски, стоящей рядом с афишей, на которой изображен Гари Купер. Градиска с обожанием взирает на героя своих грез, полируя ногти. Такого мужчину полюбила бы каждая женщина. Мне пришлось пожертвовать этими кадрами. В них Градиска становилась главным персонажем, но картина была все же не о ней.

Когда я спросил Магали, понравился ли ей фильм, она закусила губу и храбро попыталась улыбнуться, но покрасневшие глаза выдавали, что она переживала на самом деле.

На протяжении многих лет я время от времени вспоминал о Градиске и задумывался, как сложилась ее судьба. Я помнил тот сияющий взгляд, когда она покидала Римини с новым мужем в надежде на новую жизнь. Она была так счастлива, что обрела наконец спутника жизни.

Однажды, когда я ехал на автомобиле по Италии, я увидел указатель с названием местечка, где, как мне говорили, жила Градиска. Я не помнил фамилию ее мужа, шансов найти ее практически не было, но искушение было слишком велико. Заметив старую женщину, развешивающую белье, я вылез из машины и сказал, что разыскиваю Градиску. Женщина как-то странно посмотрела на меня и спросила с подозрительным видом:

— А зачем она вам?

— Я ищу ее, потому что я ее друг, — ответил я.

— Градиска — это я, — сказала старуха.

*Рисунок Федерико Феллини*

<sup>1</sup> За роли в фильмах «Великий Зигфелд» (1936) и «Добрая земля» (1937).

<sup>2</sup> Одетс Клиффорд (1906—1963) — американский драматург левого направления.

<sup>3</sup> Генри Райдер Хаггард (1856—1925) — английский писатель и публицист; писал преимущественно приключенческие и исторические романы. Роман «Она» был экранизирован несколько раз. Вероятно, Феллини имеет в виду фильм Ирвина Пичела и Лэнсина Холдена 1935 года.

## Легенда и малый экран

Слава и легенда — не одно и то же. Обладая славой, работать легче. Чувствуя на своих плечах бремя легенды — невозможно.

Смысл моей жизни — в работе. Единственное, к чему я всегда стремился, — это работать. А для активно работающего режиссера ореол легенды не столько подспорье, сколько препятствие. В легендуходишь постепенно, почти как стареешь. Ею становишься не за день, не за год; этот момент наступает незаметно для тебя самого, как и тот, когда со всей очевидностью открывается: твой последний фильм уже снят и тебя отправили на заслуженный отдых.

Стало традицией поминать великие картины, некогда созданные Феллини, при этом не слишком торопясь увидеть те, какие я снимаю теперь. Вообще, о феллиниевских фильмах говорилось слишком много; о них разглагольствовали даже те, кто ни одного из них не видел. В итоге я стал походить на статуи, пальцы ног которых любил щекотать, проходя по улицам.



Федерико Феллини  
на съемках фильма «8 1/2»

Знаменитому режиссеру позволено не всегда достигать успеха. Легенду убивают избытком анализа.

Я не раз подчеркивал, что никогда не делаю фильмы с моралью. Это, разумеется, не значит, что мне нечего с их помощью сказать. Даже до меня долетают сигналы, сходящие с уст моих персонажей. Так, Казанова поведал мне: «Самое страшное — это отсутствие любви».

В Доналде Сазерленде не было ничего от реального прототипа его героя. Меня это устраивало. Латинский любовник был мне ни к чему. Я в досталь насмотрелся на портреты Казановы. Прочел то, что он писал. Я должен был знать о нем все, но стремился к тому, чтобы это знание не слишком повлияло на мое изначальное представление о персонаже. Я снабдил Доналда чужим носом, чужим подбородком, вдобавок сбрил половину его волос. Безропотно переносивший часами длившиеся манипуляции гримера, он болезненно вздрогнул, узнав, что с частью шевелюры ему придется расстаться, однако не вымолвил ни слова протеста. Казанова — манекен. Живой мужчина должен быть хотя бы слегка озабочен тем, что почувствует женщина рядом с ним. А он — он всецело поглощен секретами собственного сексуального мастерства, по сути механического, как та птица-метроном, которую он всюду за собой таскает. Поскольку Казанова виделся мне манекеном, казалось совершенно естественным, что и влюбиться он должен в механическую куклу — собственный идеал женщины. Моя детская одержимость кукольным театром, мой опыт кукловода в «Казанове», я думаю, более очевиден, нежели в любой другой из моих лент. Добавлю, что я и сам был заморожен длительным пребыванием рядом с моим героем. Я всегда стремился, сколь возможно, оказаться «внутри» каждого снимаемого фильма. Окунаясь в тот или иной из них, я открывал глубины, проникнуть в которые иначе просто не дано. Мне постоянно задавали вопрос: «Почему вы не снимете еще одну «Сладкую жизнь»?» Отвечаю: так я и поступил. «Казанова» стал «Сладкой жизнью», опрокинутой в канун XIX века, только никто этого не заметил.

С моей точки зрения, телевидение — нечто принципиально иное, нежели кинематограф. Когда люди собираются в кинозале, там воцаряется сакральная аура зрелища.

Не то на телевидении. Оно настигает тебя дома, когда твои защитные реакции дремлют. Вторжение вашего фильма в дом с экрана телевизора чем-то напоминает игру на чужом поле: вся торжественность момента, все благоговейное молчание куда-то улечучиваются. Бросьте взгляд на публику: она в неглиже и набивает себе желудки. Перед обсуждением моих телеработ я бываю настроен иначе, нежели тогда, когда готовлюсь говорить о своих кинолентах. Ведь то, что должно быть увидено сквозь маленькое «окошечко», по определению не должно вызвать у вас непреодолимое желание сняться с места и отправиться в кино. Телевизионной продукции органически не присуща магия кинозрелища. Но я горжусь тем, что сделал для телевидения, ибо добился максимума, работая в сфере столь важной, что не сотрудничать с ней нельзя. Игнорировать телевидение попросту невозможно, столь значима его роль в формировании образа мыслей наших современников. В то же время я не стал бы утверждать, что в телефильмах моя индивидуальность выразилась так же прямо и непосредственно, как в моих кинолентах. Фильмы, снятые для кино, — мои дети. Фильмы для телевидения, скорее, племянники и племянницы. «Репетиция оркестра» не просто лента об оркестровой репетиции, хотя, разумеется, последнее — в центре ее сюжета. В ней обрисована ситуация, складывающаяся в любой группе людей, объединенных некоей общей задачей, но при этом каждый воспринимает ее решение по-своему — как, допустим, на спортивной арене, в операционной или даже на съемочной площадке. Раскрывая такую ситуацию, я привнес в нее кое-что из моего опыта кинорежиссера. Собираясь на репетицию, оркестранты приносят в зал не только свои музыкальные инструменты — им никуда не уйти от собственных характеров, личных проблем, болячек, сварливых голосов жен или любовниц, надсадно звенящих в ушах, да что там, хотя бы выматывающей душу лихорадки римского уличного движения. При этом кто-то из них присутствует в репетиционном зале лишь номинально — телом и орудием своего ремесла, кто-то — чувством профессиональной гордости, а немногие и подавно — телом и душою.

Вид сгрудившихся музыкальных инструментов странен и разнороден, достаточно сравнить вытянутый, неуклюжий фагот с тонкой, по-русалочьи изящной флейтой (а ведь им часто приходится быть бок о бок друг с другом), или с грациозной арфой, одиноко возвышающейся в сторонке, подобно плакучей иве, или со зловещей тубой, кольцами свернувшейся в углу, как спящий питон, или с женственной виолончелью. Невозможно поверить, что наступит момент, и это немислимое сочетание несочетаемого — людей, дерева, металла, — слившись воедино, воплотится в нечто высокое и неповторимое, в стихию музыки. Я был так потрясен этим рождением гармонии из хаоса и шума, что меня осенило: ведь эта ситуация не что иное, как метафора общества, где самовыражение возможно лишь в рамках того или иного ансамбля. Долгое время мне хотелось сделать небольшую документальную ленту, в которой я смог бы выразить неподдельное чувство восхищения этим чудом и которая оставляла бы зрителя с успокоительным ощущением того, что можно сделать вместе — и не утрачивая собственной индивидуальности — нечто полезное и осмысленное. Оптимальной средой действия мне показался именно оркестр. Работа над этим фильмом началась в 1978 году, когда другие проекты («Путешествие Дж. Маторны» и «Город женщин») оказались отодвинуты в сторону под грузом бесконечно скучных и невоодушевляющих переговоров о финансировании. Должен сознаться: мое собственное отношение к музыке неоднозначно, оно сводится к чисто защитной реакции. Я постоянно ловлю себя на том, что пытаюсь инстинктивно укрыться от нее. Не бываю ни в опере, ни на концертах. Если вы скажете, например, что Паваротти выступает не в «Набукко», а, допустим, в «Оссо Букко», с меня, неровен час, станется вам поверить, хотя в последние годы, замечу справедливости ради, я и пришел к осознанию величия Верди и итальянской оперы. Поскольку музыка обладает коварным свойством исподволь кондиционировать слушателя, я предпочитаю оказываться в этой роли строго по выбору (кстати, так же обстоит с моей работой). Ведь она — нечто



слишком серьезное, чтобы сводить ее к уровню побочного шумового эффекта. Когда я, скажем, захожу в ресторан или в квартиру, где музыка льется из динамика, я со всей обходительностью, на какую способен, прошу отключить его — тем же тоном, каким прошу не курить в закрытом помещении. Мне невыносимо быть пассивным слушателем, пассивным курильщиком, пассивным кем бы то ни было. Не понимаю, как люди могут есть, пить, обмениваться мнениями, вести машину, читать, даже заниматься любовью под музыку. Представьте только: вам приходится быстрее жевать, чтобы не выпасть из заданного ритма! И ведь положение неуклонно ухудшается. Непрошенная музыка становится таким же бедствием, как загрязнение воздуха. В Нью-Йорке музыка доставала меня в телефонной трубке, в кабине лифта, даже в туалете — едва ли не последнем месте, где можно найти пассивного слушателя.

Возможность сделать такого рода небольшую документальную ленту представилась на итальянском телевидении. Условием было делать ее в телевизионном формате. Пришлось как бы запихнуть проблему в маленькую коробочку. Бюджет фильма составлял семьсот тысяч долларов — сумма, половину которой, как мне объявили, готова была предоставить некая германская компания. Все связанное с художественным решением оставлялось на мое усмотрение. Такое обличье принял змей-искуситель.

Были, разумеется, и ограничения. Меня поставили в известность, что должен преобладать крупный план, что фильм не должен идти дольше восьмидесяти минут и что в нем не должно быть обнаженной натуры. Что еще, спрашивается, нужно знать режиссеру? Потенциальная аудитория художника на телевидении сводится к одному или нескольким зрителям, чьи глаза устремлены на экран. Их реакция не столь предсказуема, как обобщенная, обусловленная аурой затемненного зала реакция зрителей кинотеатра. Поэтому телефильм сродни скорее одностороннему разговору, нежели речи, с которой выступаешь перед зрительным залом. Как бы то ни было, в моем случае решимость работать для малого экрана была сильнее моральных, технических или художественных ограничений. Ранее мне довелось сделать два телефильма — «Дневник режиссера» и «Клоуны», — и каждый раз это значило вступить в мир бессвязных, прерывистых образов. Вновь окунуться в пестрый калейдоскоп разноцветных картинок, какими телевидение переполняет наши умы каждую секунду дня и ночи, — о, на это было нелегко согласиться! Телевидение коварно искушает нас, стирая все приметы реального, как бы предлагая нам адаптироваться к мнимому, альтернативному, искусственному миру. Хуже того, нас снедает желание приспособиться к этому миру, приняв его за реальный. Телевидение и телеаудитория кажутся мне парой зеркал, поставленных одно против другого; в обоих маячит отображение бесконечной, однообразной бездны. Верим мы тому, что видим, или видим то, чему верим, — вот вопрос, который мы принуждены вновь и вновь задавать себе.

Как ни странно, работая на телевидении, я меньше ощущал отягощающее бремя ответственности. А благодаря этому мог видеть проект насквозь, причем на удивление свежим и непосредственным взглядом. В довершение всего сами ограничения, налагаемые телевизионными технологиями, сослужили мне добрую службу: я был в силах гораздо лучше, чем в любом из моих кинематографических проектов, представить себе все произведение — с первого кадра до последнего. В остальном же не могу сказать, что делал что-либо иначе, нежели раньше или позже.

Работа началась с разговора с оркестрантами в моем любимом ресторане «Чезарина»; хотя бы поэтому все предприятие нельзя было считать полной неудачей. Пусть даже эта встреча не дала мне слишком много духовной пищи, на земную грех сетовать. Как выяснилось, самое ценное, что привнесли в наше общение музыканты, — то, как они просветили меня

по части подтрунивания друг над другом в процессе работы. Трудясь каждый у своего пульта, они ощущают потребность в разрядке, иначе лежащего на их плечах груза просто не выдержат. Мало что из их заразительных шуток и фокусов мне удалось перенести на экран, но от одного я все же не смог удержаться, я имею в виду фокус с презервативом, всунутым в раструб трубы и раздувающимся, как детский шарик.

Для «Репетиции оркестра» мне пришлось попросить Нино Роту написать музыку заблаговременно. Как правило, я этого не делаю, но в сложившихся обстоятельствах это было неизбежно. Я также попросил его написать грамотную, но не слишком оригинальную партитуру, и он, как всегда, прекрасно понял, что мне требуется. Само собой, я не говорил ему: «Напиши, что Бог на душу положит», — но в этом фильме музыка не более чем предмет реквизита. Она — как то пианино, что Лаурел и Харди без устали тащат вверх по длинному лестничному пролету. Сцена из числа тех, какую ни в одном фильме не забудешь.

Как раз в то время, когда я собирался снимать «Репетицию оркестра», в окружающем мире произошло нечто кошмарное: доморощенные «красные бригады» похитили и убили Альдо Моро, премьер-министра и моего знакомого. Терроризм — из области той неприемлемой, невыносимой реальности, постичь которую я не способен. Раздумывая о нем, теряешься в догадках. Как можно застрелить кого-то, кого не знаешь, а затем с сознанием содеянного провести остаток земного срока? Что за бесы в тебя вселяются? В военное время подавляющим большинством людей овладевает коллективное безумие. На меня самого смутно повлияло мое мимолетное знакомство с войной. И вот война из обычного слова претворилась в реальность — в то, что не просто выговариваешь языком, а ощущаешь всем нутром.

«Как это могло случиться, маэстро?» — спрашивает пожилой музыкант дирижера. Тот отвечает: «Мы просто не обратили внимания». Вот вывод из гибели Альдо Моро от рук террористов.

Помню, как-то раз бригада рабочих снимала с тротуара асфальтовое покрытие. Под ним взору представала земля — точно такая же, по которой ступаешь где-нибудь в джунглях. Неужели защитный слой нашей цивилизации так же тонок? Неужели под черепом современного цивилизованного человека живут те же примитивные инстинкты, грозящие при малейшей возможности повернуть вспять историю человеческого сообщества? Эти мрачные мысли клубились в моем мозгу, когда я задумывал мою короткую документальную ленту. И лишь когда она была завершена, я понял, в какой огромной мере окрасили они мое мироощущение и мой фильм.

Один из моих пунктиков — никогда не смотреть свои фильмы после того, как они закончены. И вот почему. Для меня каждый фильм — нечто вроде любовной связи, а встречи с бывшими любовницами чреватые неловкостью, подчас даже опасностью. В итоге могу рассказать вам о «Репетиции оркестра» лишь то, что отложилось в памяти.

Само место действия — уже комментарий к двадцатому столетию. После того как на темном экране пройдут титры, сопровождаемые адским шумом римского уличного движения, перед вами предстанет внутренность церковного здания, освещенная свечами. Старик переписчик, раскладывающий партитуры, одет, как человек из другой эпохи. Он рассказывает мне (то бишь камере), что церковь построена в XIII веке и что под ее плитами покоятся трое пап и семеро епископов. Благодаря прекрасным акустическим свойствам здание было реконструировано для использования в качестве оркестрового

репетиционного зала. Для Рима, где буквально всё — история, если не археология, такое не в диковинку.

Понемногу в этом внушающем трепет помещении собираются оркестранты. У многих из них такой вид, будто пришли они на футбольный матч, а не на музыкальную репетицию. Один даже прихватил с собой портативный радиоприемник, чтобы следить за перипетиями игры и сообщать о них коллегам, музыкантам-духовикам, по ходу репетиции. Впрочем, не все такие толстокожие. Кое-кому постарше, в частности переписчику и девяностотрехлетнему учителю музыки, памятливы времена, когда оркестранты относились к своему призванию серьезнее и в итоге играли лучше.

К некоторым я обращаюсь с вопросами; меня посвящают в тонкости взаимоотношений с орудиями своего ремесла. Степень привязанности к инструменту варьируется: фаготист ненавидит звук своего фагота, для арфистки арфа — единственное близкое ей существо. Сама арфистка чуть-чуть напоминает Оливера Харди, поэтому при первом появлении игриво настроенные духовики вышучивают ее, выводя тему Лаурела и Харди. С нею мне легче всего идентифицировать себя. Она тоже слишком любит поесть. Она любит свою работу. И не склонна лезть из кожи вон, дабы угодить окружающим. В противоположность флейтистке, которая (кстати, она тонким станом как бы повторяет свой инструмент) готова хоть колесом пройтись, лишь бы привлечь мое внимание.

Изъясняются оркестранты на всех диалектах итальянского, некоторые даже с иностранным акцентом — прежде всего дирижер-немец, который, входя в раж, нередко переходит на родное тевтонское наречие. К своему делу он относится с почти религиозным пиететом, и, возможно, его слегка раздражает, что дирижировать приходится заштатным итальянским оркестришком, а не, скажем, Берлинским филармоническим. Исполнитель этой роли по национальности голландец; я наткнулся на его фотографию в поисках исполнителя другой роли, но его лицо запечатлелось у меня в памяти. У меня очень хорошая зрительная память, особенно на лица.

Репетиция набирает темп, как римское уличное движение во вступительных титрах. Большинство оркестрантов стремятся поскорее ее закончить и двинуть куда-нибудь еще. Куда угодно. Для них это всего лишь работа, как на «Фиате». Подобное отношение к труду, даже творческому, ныне встречаешь все чаще.

Видя, что оркестранты работают вполсилы, дирижер становится заносчивым и агрессивным; в результате разражается ожесточенный спор по профсоюзным вопросам, а за ним — и стихийный бунт, в ходе которого в развешанные по стенам портреты великих немецких композиторов летят экскременты.

В конце концов на место низложенного дирижера водружают гигантский метроном, но и его чуть позже постигает та же участь.

Предел этому ребяческому разгулу кладет огромный стальной шар — орудие уличной бригады рабочих по сносу обветшавших зданий. Безжалостно круша стену, он вторгается внутрь, безвозвратно унося жизнь Клары — полюбившейся нам арфистки. Таким образом, порядок опять сменяет хаос — процесс, который вновь и вновь обречено переживать человечество. Но, как и при любом извержении, оказывается навсегда утрачено нечто драгоценное: отныне оркестру предстоит обходиться без арфистки и ее партии. Итак, утрачено сокровище — быть может, необратимо. Вот что самое главное.

Стальной шар уличной бригады — враг человеческих ценностей. Он не ведает жалости. Он — наемное орудие уничтожения. Подобно тем, кто им манипулирует, он беспощаден в своей страшной работе. Но подлинная трагедия заключается в том, что о нанесенном им ущербе люди скоро забывают. Обнищавший изнутри мир готов в мгновение ока принять данность как должное. Немыслимое видится само собой разумеющимся.

В финале, когда потрясенные случившимся оркестранты осознают, что нуждаются в лидере, дирижер занимает свое место за пюпитром и возглашает: “Da capo, signori”. Оркестр начинает все сначала, вспыхивают очередные мелкие перебранки, и дирижер раздражается длинной негодующей тирадой на немецком на фоне затемненного экрана. Чем больше вещи меняются, тем больше остаются они сами собою. Ведь человеческое — всего лишь человеческое.

Финальное словоизвержение дирижера трактовали по-разному. Что до меня, то я не вкладывал в него никакого иного смысла, кроме охватившего героя отчаяния — отчаяния, в какой-то мере сходного с моим, ибо я в некотором роде тоже дирижер, только в собственном ведомстве. Незадолго до финала, когда я расспрашиваю его в артистической, он роняет: «Мы работаем вместе, но объединяемся лишь в ненависти, как распавшаяся семья». Подчас, когда на съемочной площадке все валится из рук, я испытываю точно такое же чувство.

Не скрою, меня часто озадачивает то, что люди усматривают в моем творчестве. Роль творца в том, чтобы распахивать, а не сужать мир, лежащий перед аудиторией. Но подчас это превращается в разновидность салонной игры, где один участник говорит что-то шепотом своему соседу, тот — своему и так далее; в результате, когда сказанное возвращается к инициатору, тот не узнает его смысл.

Помню, как-то раз, зайдя в туалет, я услышал от незнакомого человека, только что посмотревшего «Репетицию оркестра»: «Вы совершенно правы. Нам действительно нужен сегодня дядюшка Адольф». Я застегнул ширинку и пулей выскочил наружу.

## Дневные ужасы, ночные грезы



Федерико Феллини, Марчелло Матростройни

Мои сновидения кажутся мне столь реальными, что порой, спустя годы, приходится гадать: случилось ли это со мной в действительности или просто привиделось? Ведь сны — язык, сотканный из образов. Нет ничего правдивее снов. Иначе и быть не может: место понятий в них занимают символы. Каждый оттенок, каждая черточка в снах что-нибудь да значит...

По ночам я живу в моих снах чудесной жизнью. Мои сновидения так захватывающи, что мне всегда хотелось поскорее забраться в постель. Бывает, раз за разом мне снится один и тот же сон, воскресая подчас чуть-чуть по-иному, с новыми деталями и тонами. Конечно, сны посещают меня не всегда, но довольно часто. И меня тревожит, что наступит день — или, точнее, ночь, — когда я их уже не увижу. Пока что этого не случилось, но должен заметить, с годами мои ночные грезы стали реже и короче. Наверное, это естественно: ведь в основе столь многих снов лежит сексуальность.

Грезить, впрочем, можно, и не погружаясь в забытье. Ведь сновидения — ночная игра моего ума, не более. Они скорее сродни озарениям. Потому что сны — пряжа, сотканная человеческим подсознанием, озарение же — плод сознательной идеализации. Некоторые из моих снов очень стары — например, тот, в котором Лаурел и Харди в детских костюмчиках резвятся у качелей.

Я умею грезить и с открытыми глазами, достаточно лишь вообразить что-нибудь такое... Назвать это сном было бы неточно. Кое-кто считает это моим излюбленным способом бегства от действительности — так, дескать, выражается мое нежелание решать повседневные проблемы. Есть здесь, пожалуй, какая-то доля правды: когда я не знаю, как разрешить тот или иной вопрос, я стараюсь избавиться от мысли о нем. Надеюсь, что его решит кто-нибудь другой. В чем-то я похож на героиню «Унесенных ветром»: завтра, мол, будет время об этом подумать. Таков я во всем, кроме кино: когда речь идет о фильме, я беру на себя всю полноту ответственности. В то же время я твердо убежден: грезить наяву и быть реалистом — вещи отнюдь не взаимоисключающие; в конце концов, разве не в посещающих человека озарениях находит воплощение самая глубокая реальность — реальность его собственного «я».

Хотя я появился на свет у самого моря, в городке, куда съезжались купаться со всей Европы, я так и не научился плавать. В одном из самых ранних, навязчиво повторявшихся снов я постоянно тонул. Но меня всякий раз спасала гигантских размеров женщина с необъятным бюстом — необъятным даже по сравнению с ее грандиозными формами. Поначалу этот сон приводил меня в неподдельный ужас, но постепенно я стал ловить себя на том, что инстинктивно жду появления великанши, которая поднимет меня над водой и приютит меж своих немислимых полушарий. Казалось, нет на земле места, более для меня желанного, нежели это узкое ущелье между двумя возвышающимися холмами. Сон возвращался ко мне снова и снова, и я уже с нетерпением ждал наступления жуткого мига, когда надо мной сомкнется водная гладь, ибо не сомневался, что спасение подоспеет вовремя и мне в очередной раз доведется испытать чувственный восторг быть стиснутым этими великолепными грудями.

Во сне меня никогда не одолевает половое бессилие. Сны — они настолько выше реальности. Во сне я способен заниматься любовью по двадцать пять раз за ночь.

Во сне очень часто я вижу себя голым, худым и голым, и никогда — толстеющим. Во сне я поглощаю восхитительные яства, особенно сладости. Например, мне регулярно снится пышный шоколадный торт. Огромное место в моих снах занимают женщины. Ведь мужчина не что иное, как паук, постоянно плетущий сеть и не могущий остановиться; он — вечный раб своих мужских соблазнов. Раб секса и его превратностей.

В 1934 году, когда мне было четырнадцать, по городу ходили рассказы о каком-то морском чудовище, якобы попавшем в сеть; рисунок с изображением этого чудовища красовался на газетных страницах. На меня он произвел неизгладимое впечатление. Много-много раз снилось мне это порождение океанских глубин. Море всегда было для меня могущественной стихией. Нельзя, впрочем, сказать, что им определялась вся атмосфера моих детских лет, нет, оно, скорее, занимало в них место чего-то само собою разумеющегося, неотъемлемого, как рука, или нога, или, допустим, одна из стен нашего дома.

В моем воображении океанское чудовище было женщиной, этакой великаншей. Вообще, женщина олицетворяла в моих глазах власть, такой была моя мать. Она была очень строга, хотя, мне кажется, и не вполне это сознавала.

В самом раннем из моих снов, навеянных морским чудовищем, я вижу себя рядом с матерью. Мне хочется подобраться к чудовищу как можно ближе. Рассмотреть его во всех деталях, чтобы, вернувшись домой, зарисовать. Мать оттаскивает меня назад. Твердит, что это для моего же блага, но я ей не верю. Она говорит, что морское чудовище меня съест. Но это кажется мне невыносимым, ибо в глубине души я знаю: мальчики слишком жесткие и наверняка не по вкусу любому уважающему себя обитателю океанских глубин.

По мере того как гигантское чудовище извлекают из воды, я начинаю понимать, что передо мной не что иное, как исполинских размеров женщина. Она красива и в то же время безобразна, что вовсе не кажется мне странным. Ибо уже тогда, как и сейчас, во мне жила твердая уверенность, что женская красота может воплощаться в любые размеры и формы. Я не мог не заметить, что у нее непомерно раздавленные бедра. Бросающиеся в глаза даже на фоне ее гаргантюанских габаритов.

И вот я слышу властный голос. Похоже, он не исходит ни от кого из присутствующих, он доносится прямо из высшей небесных (не оттуда ли в конечном счете всегда извергается могущество?). Голос произносит мое имя, и все взгляды обращаются на меня. Я чувствую, что краснею, как девчонка, и стыжусь этого.

В глазах темнеет, и я боюсь, что вот-вот грохнусь в обморок. Голос возглашает, что мне надлежит немедленно удалиться или оторваться от матери. Присутствие матерей не предусмотрено, и, кроме всего прочего, моя мать не нравится морскому чудовищу.

Взяв себя в руки, я хлопаю в ладоши. Хлопок отзывается оглушительным громом. Я приказываю матери удалиться. Она исчезает. Не уходит — попросту растворяется.

Вышедшая из океанских глубин великанша делает мне приветственный знак. Она хочет, чтобы я подошел поближе. Того же хочу и я.

С трепетом вспоминаю предостережение матери: морское чудовище, мол, проглотит меня живьем. Странным образом, в этой пугающей перспективе есть что-то неодолимо желанное. «В чреве великанши должно быть очень тепло» — проскакивает у меня в голове.

Делаю шаг вперед.

И просыпаюсь. Уже не мальчиком.

Этот сон не покидал меня долгие годы. Очень часто он посещал меня в юности. Сон, разумеется, эротический. Не обошел он стороной и мою зрелость. В последнее время я вижу его реже, от случая к случаю, и понятно почему. Таково одно из живых чувственных воспоминаний моих детских лет. Его основа вполне реальна, чем я и не преминул воспользоваться в «8 1/2».

Я — маленький ребенок, и женщины купают меня в бадье. Допотопной, деревянной, вроде той, что стояла во дворе на бабушкиной ферме, той самой, в которой мы, огольцы, босыми ногами давили виноград. Прежде чем давить, надлежало вымыть ноги. А позже, когда она же использовалась для купания, в ней отчетливо ощущался дух забродившего винограда. Дух, от которого и опьянеть было недолго.

Во сне, когда я вылезаю из бочки, меня, маленького, голого, мокрого, обертывают полотенцами несколько женщин с огромными грудями. В моих снах на женщинах никогда нет бюстгалтеров, да и вряд ли бюстгалтеры таких размеров вообще существуют. Меня закутывают. Меня прижимают к груди, поворачивая то лицом, то спиной, чтобы я скорее обсох. Полотенце трется о мою маленькую мужскую принадлежность, которая весело покачивается из стороны в сторону. Какое приятное ощущение; пусть оно никогда не кончается... Иногда женщины борются за привилегию обтереть меня, и это мне тоже нравится.

Я прожил жизнь в поисках женщин ушедшего детства, женщин, готовых закутать тебя в полотенца. Ныне, когда мне снится этот сон, я испытываю потребность в женщинах посильнее. В реальной жизни для меня делает это Джульетта; правда, потом на полу ванной остается много брошенных в беспорядке полотенец.

Тридцать лет назад мне приснился сон, подведший итог всей моей жизни. До сих пор я никому его не рассказывал.

Я — начальник аэропорта. Сажу за столом в большом кабинете. Снаружи ночь — ясная, звездная. За окнами самолеты, идущие на посадку. Только что приземлился огромный лайнер, и я как глава аэропорта должен произвести паспортный контроль.

Все пассажиры лайнера выстроились в шеренгу, держа в руках паспорта. Внезапно я замечаю среди них странную фигуру — старика китайца, на вид дряхлого, одетого в лохмотья, но с величественной осанкой; от него исходит жуткий запах. Он терпеливо ждет своей очереди. Ждет, не говоря ни слова. Даже не глядя в мою сторону. Полностью уйдя в себя. Я опускаю глаза, вижу на столе табличку с моим именем и начальственной должностью — и не знаю, что делать. Я просто не смею позволить ему ступить на нашу землю: ведь он так не похож на всех остальных, его вид приводит меня в замешательство. Меня снедает опасение, что стоит мне сказать этому чужаку «да» и вся моя упорядоченная жизнь разлетится на тысячу осколков. И мне ничего не остается, как прибегнуть к уловке, в беспомощности которой просвечивает моя собственная слабость. Не в силах взять на себя ответственность, я лгу, как ребенок. «Видите ли, это не в моей компетенции, — выдавливаю наконец из себя. — Дело в том, что не я здесь отдаю приказы. Это нужно согласовать». Понутив голову от стыда, бормочу: «Подождите, я сейчас вернусь». И выхожу — якобы принять решение, на которое нет и намека. Сознывая, что от выбора не уйти, я медлю, гадая про себя, будет ли он еще в комнате, когда я вернусь. Но еще страшнее другое: я не знаю, чего боюсь больше — того, что застану его, или того, что уже не застану. И эта мысль не покидает меня вот уже тридцать лет. Вполне отдаю себе отчет в том, что все дело не в исходящем от китайца запахе, а во мне самом, и все же я не в силах заставить себя вернуться в кабинет.

Я всегда с удовольствием просыпаюсь. Просыпаюсь мгновенно. Просыпаться мгновенно, не нуждаясь для этого в чашке кофе или завтраке, — преимущество, ибо так не теряешь ни секунды наставших суток. Я открываю глаза и тут же воскресаю для сознательной жизни. Но прежде всего, дабы не забыть, стараюсь запечатлеть контуры сновидений минувшей ночи. Нет, не в словах, в рисунках, хотя ясно помню все звучавшие во сне реплики. Их я обычно помещаю в шар, растущий над головой моего персонажа, как в комиксах. Надо сказать, что в моих снах я неизменно оказываюсь главным действующим лицом. Пред-вижу, кто-нибудь тут же заметит, что вечно видеть во сне самого себя под стать лишь отъявленному эгоцентрику. Пусть так. Я убежден: каждый имеет право грезить по-своему.

В снах очень важны цвета. Цвет во сне столь же значим, как в живописи; он главный компонент настроения. Вообразите розовую лошадь, фиолетового пса, зеленого слона. Ни то, ни другое, ни третье во сне не выглядит абсурдно.

Меня всегда вдохновляли лица. Мне никогда не надоедает разглядывать их, пока я не найду то, что требуется для роли. Ради самой крошечной мне случалось — и до сих пор случается — просмотреть тысячу лиц, чтобы отыскать единственно подходящее. Лицо — это первое, что мы осознаем в окружающем мире.

Хотя меня всегда интриговали сны, из всех моих фильмов вполне сновидческим был только «Город женщин». Все в нем, как во сне, имеет потаенный субъективный смысл, за вычетом разве что начала и конца, когда Снапораз просыпается в купе поезда. Это не что иное, как кошмарная сторона сна Гвидо из «8 1/2».

Снапоразу грезится, что все женщины, с которыми сводила его жизнь, собрались вместе, дабы жить в согласии. Это мужская фантазия, мечта мужчины о том, что все женщины, к которым он стремился, проникнутся к нему любовью настолько, что готовы будут поделиться им с другими, уразумеют, что в каждой из них воплотился определенный этап его существования, та или иная сторона его внутренней жизни, а сам он является для них своего рода связующим звеном. Они же, напротив, предпочитают разорвать его на части. Одной достается рука, другой нога, третьей — ноготь на мизинце. Они согласятся, скорее, безраздельно владеть его недвижимым трупом, нежели допустить, чтобы возлюбленный достался сопернице.

Идея «Города женщин» зародилась у меня однажды ночью, когда мы бродили по Риму с Ингмаром Бергманом. С ним была Лив Ульман. Едва познакомившись, мы оба поняли, что между нами спонтанно возникло взаимопонимание.

Итак, мы, двое режиссеров, сделаем общий фильм. Каждый снимет свою половину. Быть может, каждый из нас приведет с собой продюсера, который вложит половину денег. Каждый разработает свою сюжетную линию, а воедино их свяжет какой-нибудь смутный мотив. «Вроде любви», — добавил один из нас. Не помню кто. Не исключено, что Лив Ульман. Все звучало как нельзя лучше, ибо мы оба верили, что любовь очищает и возвышает. К тому же стояла восхитительная ночь — одна из тех, когда все идеи кажутся прекрасными. Я обожаю ночами бродить по Риму. А на сей раз со мной были необыкновенные спутники, и, вглядываясь в него их глазами — глазами пришельцев, я узнал немало удивительного о собственном городе. Ни для Бергмана, ни для меня не было секретом, что каждому из нас придется в известной мере смирить безудержный полет своей фантазии, но, разумеется, не под давлением продюсера. Дело в том, что оба мы к тому времени успели приобрести — и небезосновательно — репутацию режиссеров, склонных снимать слишком длинные картины.

Как правило, фильмы, рождающиеся в момент такого всплеска эмоций, умирают по пути к экрану. Вообще говоря, успешная трансформация — удел лишь очень немногих киноидей. В данном случае воплотились обе, но не в рамках совместного проекта. Из них родились два фильма — его и мой.

Не успели мы решить, что вдвоем снимем фильм, как на повестку дня вышла проблема географии. Мне было сподручнее оставаться на римской территории. Ему — на шведской. Впрочем, кто знает, как далеко простерлось бы наше взаимопонимание, благополучно разрешись эта проблема. Ведь каждый из нас питал безграничное уважение к творческому



вкладу другого, к его самобытности. А тут этим самобытностям предстояло сойтись на одной творческой площадке. Вступить в соревнование.

Более чем десятилетие спустя моя идея воплотилась в «Городе женщин». Подобно бергмановскому «Прикосновению», за это время она претерпела множество метаморфоз. Как и фильм Бергмана, «Город женщин» удостоился менее чем сочувственного приема у публики, хотя, по моим ожиданиям, должен был ей понравиться. Находятся люди, которые считают, что в конечном счете для нас обоих было бы лучше в ту ночь не встречаться друг с другом.

В «Городе женщин» зрителю предстает мир, увиденный глазами Снапораза. Это видение мужчины, для которого женщина — всегда тайна. Причем любая женщина — и объект его эротических грез, и мать, и жена, и знакомая в гостинной, и шлюха в спальне, и Дантова Беатриче, и собственная муза, и соблазнительница из борделя, и т. п. Женщина — тот неизменный объект, на который проецируются его фантазии. Я уверен, что испокон века мужчина скрывал лицо женщины разнообразными масками. Но это были именно его, а не ее маски. Это маски вуайера, и породило их подсознание мужчины, в них запечатлелось его потаенное «я».

Не помню, когда мне впервые пришло в голову имя Снапораз. Подумалось: вот смеху было бы, если бы так звали... Мastroягни! Сказано — сделано. Я начал звать его Снапоразом. А когда замысел «Города женщин» стал обретать очертания, мне показалось, что это имя как нельзя лучше подходит персонажу, которого собирался играть Марчелло. Оно вызывало кучу вопросов. «Что это за имя такое? Что оно означает?» — наперебой спрашивали меня. В ответ я делаю заговорщицкую гримасу, как бы намекая, что в нем заключен некий неприличный, неудобопроизносимый смысл, отчего иные из допрашивающих конфузятся. Что до Мastroягни, то не могу сказать, чтобы имя преисполняло его восторгом. Подозреваю, впрочем, что когда я обращался к нему: «Старина Снапораз», его вводило в уныние не столько имя, сколько слово «старина»...

Когда Мastroягни прибывал на съемочную площадку, ему приходилось буквально пробиваться сквозь строй женщин. Одни были заняты в фильме, другие толпились у ворот «Чинечитта», стремясь хоть одним глазком взглянуть на своего кумира. Казалось, всеобщее поклонение, цветы и все такое должны импонировать ему. Однако моего друга это лишь нервировало. Как-то он мне признался: «Все эти женщины с букетами... До чего они меня пугают».

В связи с «Городом женщин» на меня обрушилось много упреков, особенно со стороны женщин. Меня даже обозвали антифеминистом. (Ни в жизнь не поверил бы, что фильм дает основания для подобной трактовки.) Это лишь укрепило меня в мысли, что никогда нельзя знать наперед, что публика усмотрит в твоём произведении.

В числе моих лучших друзей — несколько женщин. Я всегда испытывал потребность в теплоте, какая возможна только в женском обществе. Когда на съемочной площадке женщины, я работаю с особым подъемом. Женщины как никто умеют восхищаться и воодушевлять. Их внимание меня стимулирует; быть может, я и делаю то лучшее, на что способен, оттого что стремлюсь показать им, из какого теста сделан. Знаете, как тот самовлюбленный павлин, что распускает хвост веером, дабы покрасоваться перед самкой. Снимать фильм о солдатах или ковбоях, фильм без женщин, мне не доставило бы ни малейшего удовольствия.

Большую часть моей жизни я прожил с одной женщиной — с Джульеттой. На съемочной площадке мне помогают женщины-ассистенты. Некоторые из любимых персонажей моих фильмов — женщины. Не представляю, что имеет в виду критик, утверждающий, что мои фильмы — это фильмы о мужчинах и для мужчин. Джельсомина, Кабирия, Джульетта — все они в моих глазах так же реальны, как живые люди, которых мне доводилось знать.

Десять тысяч женщин! На самом деле это, может, и скучновато, но только не в фантазии. А разве фантазия не главное? Предполагается, что на торте, который доктор Кацоне преподносит своей десяти тысячной избраннице, горят десять тысяч свечей, но в действительности это не так. В кино иллюзия важнее реальности. Что до реального, то оно вовсе не выглядит таковым. Чтобы сделать реальное видимым, подчас приходится много раз снимать и снимать.

Образ доктора Кацоне я списал с Жоржа Сименона, после «Сладкой жизни» ставшего моим хорошим другом. Так вот, он рассказал мне, что, начиная с тринадцати с половиной лет, осчастливил десять тысяч женщин, ни больше ни меньше. Похоже, в этом отношении его память лучше моей.

Меня неизменно спрашивают — как правило, студенты, преподаватели и критики, — зачем я делаю мои фильмы, что хочу ими сказать. Иными словами, им хочется знать, что побуждает меня снимать кино. Из этого явствует, что существуют причины более веские, нежели творческая потребность. С таким же успехом можно спросить курицу, зачем она несет яйца. Она просто исполняет единственное жизненное предназначение, на которое способна, не считая того, чтобы быть съеденной. Разумеется, нести яйца для нее предпочтительнее. Я как та балерина из «Красных туфелек», которая на вопрос, зачем она танцует, отвечает: «Я просто должна».

Все на свете я постигаю эмоционально и интуитивно. Я вроде повара, стоящего на кухне, полной самой разнообразной снеди, знакомой и незнакомой. Повар задается вопросом: «Что я сегодня приготовлю?» Внезапно меня осеняет: я начинаю вертеться, греметь сковородками, смешивать и помешивать; так на свет появляется новое блюдо. Разумеется, это всего-навсего сравнение. Вообще-то, готовить я не умею. Давным-давно, когда я был очень молод, я, быть может, и испытывал склонность к кулинарии, но скоро выяснилось, что единственное, что меня по-настоящему интересует, — это вкусно поесть.

Журналисту, которому придет в голову спросить меня: «Что побудило вас изготовить спагетти по-феллиниевски?» — просто так не скажешь: «Есть захотелось». Честно говоря, я не могу объяснить, что побуждает меня снимать кино. Мне просто нравится создавать образы. Вот и всё. Это заложено в моей натуре. По-моему, это достаточное объяснение.

Когда мне было десять, я устраивал на балконе спектакли для детей с соседних дворов. Эти спектакли были очень похожи на фильмы, что я смотрел в кинотеатре «Фулгор», и дети смеялись. Мать говорит, что я брал за них деньги, но я этого не помню. Правильно обходиться с деньгами я так и не научился. Но если моя мать права, то я был на верном пути: к тому, что бесплатно, люди всегда относятся с инстинктивным подозрением. Пусть каждый из моих маленьких зрителей платил по медному грошу, все равно это значило, что я был профессионал.

Одной из причин, заставивших меня заинтересоваться учением Юнга, было то, что наши индивидуальные поступки он пытается объяснить в терминах, апеллирующих к коллективному сознанию. В итоге когда у меня не находится готового объяснения для чего бы то ни было, оно отыскивается в арсенале теорий Юнга. Подойди ко мне

журналист в мои детские годы и спроси меня, зачем я устраиваю кукольные представления, я, вероятно, ответил бы: «Не знаю». Теперь, когда я стал в шесть раз старше, если не мудрее, я могу сказать: «Таков архетип моего коллективного бессознательного». И задержать дыхание — до того момента, пока на голову мне, дабы скрыть мою напыщенность, не упадет заветное ведро, как то, что спасало меня в «Клоунах».

Тогда ученый попросит меня объяснить, что меня побуждает без конца бросать вниз пустые ведра. И положит мой ответ в основу своей докторской диссертации.

Лучший способ путешествовать — не выходить из павильона

Переезжать с места на место я не люблю, ибо мое хобби — странствия мысли. Меня быстро утомляют дорожные хлопоты и неурядицы, но стоит лишь моему брэнному телу принять удобную позу в привычном окружении, как ум пускается в вольное плавание, в мгновение ока освободившись от докучных забот (не надо ли было взять с собой лишнюю пару белья, хорошо ли завинчена крышка на тюбике с зубной пастой и т. п.).

В любой поездке я ощущаю себя предметом багажа, только наделенным набором органов чувств. Жутко не люблю, когда меня перебрасывают с места на место. В то же время мне доставляет истинное удовольствие слушать, что рассказывают о своих путешествиях другие. Так, избегая бытовых неудобств, даешь пищу воображению. Время от времени приговариваешь: «Как интересно!», «Как занятно!» — и при этом ничуть не лукавишь, просто про себя думаешь: хорошо, что это не я стою в зале ожидания аэропорта, вслушиваясь в лай громкоговорителя и не без труда осознавая, что мой рейс в очередной раз откладывается.

Мальчиком я любил путешествовать, вбирать в себя впечатления от новых мест. Но вот мне случилось попасть в Рим и в нем обрести мою собственную вселенную. С тех пор в какой бы город я ни попадал, я тотчас начинал тихо ненавидеть его, ибо он отдалял меня от единственного места, где мне действительно хотелось быть. Временами это становилось чуть ли не наваждением. В Риме я всегда чувствовал себя почти неуязвимым; мне казалось, что в стенах этого города со мной ничего не может случиться. В любом же другом месте земного шара мне угрожали бесчисленные опасности.

Не помню, сколько раз мне предлагали снимать фильмы за границей, в особенности в США. Однако я бываю в форме, работая только в Италии, и тому есть несколько причин. Замечу, языковая проблема для меня не главная. Мне нередко приходится работать с актерами-иностранцами, и я без труда нахожу с ними общий язык. Есть другие соображения, более существенные. В павильонах «Чинечитта» все к моим услугам и я знаю, на какие кнопки нажимать в случае надобности. Мне построят любые декорации, какие потребует мой замысел, а потом произведут в них все изменения, надобность в которых выявится со временем. Если мне нужно снять какой-нибудь иностранный дворец или особняк, как, допустим, в «Казанове», технический персонал «Чинечитта» без особых затруднений сооружает его на месте. В ходе съемок «Америки» — фильма по роману Кафки, работа над которым составила один из эпизодов картины «Интервью», — мне было проще перенести на пленку выстроенный на «Чинечитта» Нью-Йорк XIX века, нежели искать то, что от него осталось, в сегодняшнем Нью-Йорк-Сити.

Основное преимущество, каким я располагаю на студии «Чинечитта», — это возможность руководить съемочным процессом как мне заблагорассудится. Например, подобно

режиссерам немного кинематографа, я даю актерам указания при включенной камере. Случается, исполнителю толком неясно, какую реплику ему предстоит произнести (порой сценарий в последнюю минуту меняется настолько, что он просто не успевает заучить свой текст), тогда я под стрекот камеры подсказываю ему слова. Само собой, в Голливуде с его обилием микрофонов такое невозможно. Там, чтобы донести до исполнителей последнее, что мне приходит в голову, наверное, понадобился бы медиум-телепат. Антониони, правда, это не помешало работать и в Лондоне, и в Голливуде, но надо иметь в виду, что у него совсем другой темперамент. Куда бы ни направился Антониони, его Италия всегда при нем; поэтому он в любом окружении чувствует себя самым собой. А я... я не чувствую себя самым собой нигде, кроме Рима.

Я безмерно восхищаюсь Антониони. То, что он делает, и то, как он это делает, радикально отличается от того, что делаю я. Но я уважаю честность и совершенство его творческого подхода. Он — великий творец, производящий на меня неизгладимое впечатление. Он бескомпромиссен, и ему есть что сказать. Он обладает собственным стилем, который не спутаешь ни с чьим другим.



Он неповторим. У него свое видение мира.

Когда я снимаю фильм, я должен точно знать, галстукам какой фирмы отдает предпочтение мой герой, из какого магазина белье, что носит актриса, какой модели туфли на актере. Обувь так много может сказать о человеке! А кто тут недавно ел горчицу? Обо всем этом у меня не может быть ни малейшего представления, случись мне работать за пределами Италии.

Помимо возможности быть кинорежиссером от моего представления о счастье неотделима еще одна вещь — свобода. Ребенком я уже восставал против всего, что стояло на ее пути. Против домашнего уклада, школы, религии, любой формы политического контроля — особенно фашистского, простиравшегося повсюду, наконец против общественного мнения, с которым надлежало считаться. Пожалуй, лишь когда фашисты начали подвергать цензуре комиксы на газетных полосах, до меня окончательно дошло, что это за народ.



Для фильма «И корабль идет» мне нужно было выкрасить большую стену; в качестве натурального объекта я использовал стену макаронной фабрики «Пантанелла». Той самой, где работал мой отец, Урбано Феллини, возвращаясь через Рим домой с принудительных работ в Бельгии после окончания первой мировой войны. Как раз трудясь на этой макаронной фабрике, он в 1918 году повстречал мою мать, Иду Барбиани, каковую, с полного ее согласия, и увез с собой в Рим — не на белом скакуне, а в купе третьего класса железнодорожного поезда, оторвав от дома, семьи и привычного окружения.

К тому времени как я созрел для фильма «Интервью», с дистанции прошедших десятилетий я стал лучше понимать своих родителей, нежели в юности. Отчетливее ощутил душевную близость с отцом и щемящую боль от того, что не могу разделить с ним это

чувство. Мать я тоже стал понимать лучше и уже не терзался тем, что мы такие разные. Жизнь, понял я, не принесла ни одному из них того, к чему они стремились; и мне захотелось задним числом подарить им то понимание, каким были сполна наделены персонажи моих картин.

Палуба лайнера в фильме «И корабль идет» была сооружена в пятом павильоне студии «Чинечитта». Укрепленная на гидравлических опорах, она весьма натурально покачивалась. Всех, кроме меня, не на шутку доставала морская болезнь. Я же ее не чувствовал — не потому, что я бывалый моряк, а просто потому, что был слишком поглощен тем, что делаю. Морскую поверхность создавало полиэтиленовое покрытие. Откровенно условный рисованный закат смотрелся как нельзя лучше. Налет искусственности здесь вполне сознателен.

В финале фильма зритель видит декорационный задник и меня самого, стоящего за камерой. Хозяина магического аттракциона.

У меня были сомнения, поручать ли Фредди Джонсу роль Орландо. Англичанин, играющий итальянца на средиземноморском фоне? И все-таки что-то подсказывало мне, что он — именно то, что требуется. Проведя первое собеседование, я отвез его в аэропорт. Возвращаясь в Рим, я все еще был полон сомнений. И вдруг увидел автобус, на борту которого зазывно сияла реклама мороженого «Орландо». Я воспринял это как знак одобрения свыше и успокоился.

К тому же никого другого у меня на заметке не было.

Начало ленты строится на контрасте между лихорадочной спешкой на камбузе и медленным, степенным ритмом, в каком течет жизнь в столовой первого класса. Богатые едят очень медленно. Им спешить некуда. Их больше беспокоит, как они выглядят в процессе еды.

Мне было важно, чтобы на столе перед ними стояли действительно изысканные блюда. Притом киноголичные, способные привлекательно выглядеть на пленке. Я настаивал, чтобы все было свежее и хорошо приготовлено, — это стимулировало актеров. Не менее важно было, чтобы от тарелок вздымался дразнящий аромат.

На съемочной площадке для меня нет незначущих мелочей. Здесь я подвину стол, там подправлю чей-то локон, еще где-то подберу с полу клочок бумаги. Все это необходимые компоненты творческого процесса в кино. Дома я толком не могу приготовить себе чашку кофе, ибо у меня не хватает терпения дождаться, пока вода закипит.

В фильме «И корабль идет» немало общего с оперой — особенность, отнюдь не характерная для моих предыдущих лент. Дело в том, что я довольно поздно оценил по достоинству вокал как нашу национальную традицию. В свое время я немало говорил и писал о том, что не являюсь поклонником оперы; причиной тому, полагаю, расхожее убеждение, что любовь к этому жанру — в крови у каждого итальянца (по крайней мере мужчины). Так, мой брат Рикардо расхаживал по дому, распевая арии из опер. Само собой разумеется, любовь к опере не замыкается в границах Италии, однако здесь она встречается чаще, нежели, скажем, в Америке.

Всю жизнь я испытывал инстинктивную неприязнь к тому, что все любят, к чему все стремятся, к чему, по слухам, все склонны. Например, меня никогда не волновал

футбол — ни как игрока, ни как болельщика, а, согласитесь, заявить о себе такое в Италии равнозначно тому, чтобы признать, что вы не мужчина.

Я никогда не испытывал желания вступить в какую бы то ни было политиче-

скую партию, стать членом какого-нибудь клуба. Быть может, все дело в моей натуре — натуре черной овцы в стаде, однако более вероятной причиной мне кажется то, что в моей памяти слишком свежи времена черных рубашек. Тогда я был совсем ребенком, и нам вменялось в обязанность носить школьную форму или черные рубашки фашистов и, главное, не задавать вопросов. Это побуждало меня ставить под сомнение решительно все. Не желая оказываться одной из тех овец, что добровольно плетутся на бойню, я готов был во всем видеть скрытый подвох. Так что, вероятно, лишил себя части тех удовольствий, какие выпадают на долю пресловутых овечек, пока их не зарежут.

И вот во мне проснулся запоздалый интерес к опере. Но, согласитесь, признаться в этом не так-то просто после того, как ты столько лет яростно это отрицал.

Я не пересматривал «И корабль идет» с момента завершения, но мне интересно, как фильм смотрелся бы сейчас — в свете тех событий, что происходят в Югославии. Любопытно, не покажется ли он публике устаревшим? А то, что в нем происходит, — цветочками на фоне реальных событий? Или, наоборот, покажется зрителям провидческим?

Запечатленный в фильме носорог — брат той больной зебры, за которой я, еще ребенок, ухаживал, когда бродячий цирк давал представления в Римини. Убежден, та несчастная зебра занедужила оттого, что у нее не было пары. Ведь цирк не мог себе позволить содержать и кормить двух зебр. Так и мой носорог: причина его болезни — одиночество.

Одинокому носорогу приходится не легче, чем одинокой зебре.

Когда я начал снимать рекламные клипы для телевидения, нашлись люди, с места в карьер заявившие, что я с потрохами продался денежному мешку. Меня это больно задело. Не могу сказать о себе, что у меня столько денег, что нет надобности их зарабатывать, но никогда в жизни я не снимал что бы то ни было только ради денег. Это просто не соответствует действительности. Разумеется, на капитал с имени не пообедаетшь в дорогом ресторане, но, с другой стороны, я никогда не нуждался в деньгах настолько, чтобы делать то, к чему не испытываю склонности. Мне не раз предлагали целые состояния, лишь бы я выехал в США, в Бразилию, еще куда-нибудь и снял там фильм, только идея фильма мне не импонировала. Да, я не оговорился: мне предлагали поехать в Бразилию и снять там картину о Симоне Боливаре.

Замечу, за рекламные клипы меня отнюдь не обещали осыпать золотом, однако сама мысль их сделать показалась мне заманчивой. Вокруг только и слышалось: «Как Феллини может снимать телерекламу, после того как столь яростно на нее обрушивался? Ведь он признавался, что ее ненавидит!» Отвечаю: именно поэтому я за нее и взялся. Мне гарантировали возможность снять качественный клип. И снял я его не для денег, хотя и от гонорара не отказывался.

В этом процессе меня привлекло моментально приходящее чувство удовлетворения. Такое бывает, когда пишешь очерк, рассказ или статейку. Ощущаешь, что тебя осенило, воплощаешь задуманное — и вот тебе результат. Работа над клипами напомнила мне о годах моей юности, когда я писал для журналов и радио.

Моим первым клипом для малого экрана была реклама «Кампари» в 1984 году. Молодая женщина скучает, смотря в окно вагона движущегося поезда. Мужчина, ее сосед по купе, держа в руке пульт дистанционного управления, «переключает» изображения за окном, будто картинки телеканалов. Перед глазами проносятся экзотические пейзажи. На женщину этот калейдоскоп не производит ровно никакого впечатления. Он спрашивает, не хочется ли ей насладиться итальянским пейзажем. На картинке, вспыхивающей по ту сторону окна, — гигантская бутылка «Кампари» запечатлена вровень с падающей Пизанской башней. На лице женщины тут же появляется радостное заинтересованное выражение.

Рекламу макарон «Барилла», которую я снял в 1986 году, открывает интерьер, сходный с интерьером столовой для пассажиров первого класса в фильме

«И корабль идет». За столиком — мужчина и женщина. Нам ясно, что их связывают любовные отношения. Женщина бросает манящие, чувственные, призывные взгляды на своего спутника. Официанты ведут себя строго и высокомерно. Подойдя к столику, церемонно выстраиваются в шеренгу. Метрдотель торжественно выкликает — по-французски! — названия перечисленных в меню блюд. Женщину спрашивают, что она предпочитает, и она еле слышно шепчет: «Ригатони». Испуская вздох облегчения, официанты вмиг расслабляются. Выясняется, что никакие они не французы, а итальянцы, которым приказали прикинуться французами. Нараспев они возглашают: «Барилла», «Барилла». Закадровый голос констатирует: «С «Барилла» вы всегда *al dente*». Применительно к макаронам «*al dente*» означает «тверды, как камень». Да, эротическая коннотация здесь не случайна. Ведь удовлетворение, гастрономическое ли, сексуальное ли, имеет сходную физическую природу. Во всяком случае, я воспринимаю то и другое именно так.

Году, кажется, в 1937-м, работая в журнале «Марк Аврелий», я написал ряд статей, пародировавших стиль рекламных объявлений на радио и в газетах.

В одной из них официант опрокидывал на голову посетителю ресторана тарелку вареных макарон. Посетитель приходил в ярость и бушевал, пока ему не сообщали, какого сорта макаронны увенчали его чело. А услышав знакомое название, мгновенно сменял гнев на милость и даже требовал, чтобы на голову ему вывалили еще одну тарелку.

Тогда меня приятно удивило, что мою писанину находят забавной. Придумывать шутки и розыгрыши я не умел, а вот откликаться на них, основываясь на своем видении жизни, угощать собеседника подобием сгущенной, преувеличенной правды — это было по моей части.

Мои рекламные клипы, посвященные «Кампари» и «Барилла», удостоились не меньшего внимания, нежели снятые мной фильмы. Газетный анонс извещал читателей, что телевидение собирается показать клип, сделанный Феллини. А после телепоказа и первый, и второй рецензировались и пространно обсуждались обозревателями и критиками.

В 1992 году ко мне обратились с предложением снять рекламный клип для «Банка ди Рома». К тому времени я уже несколько лет ничего не снимал, и мне подумалось: отчего бы нет? В основу сюжета, как и в рекламе «Кампари», я положил движение поезда, выходящего из туннеля.

Использованный прием был уже опробован в «Городе женщин». Герой клипа — пассажир, подобно Мastroяни просыпающийся в вагонном купе. Очнувшись,

он с изумлением убеждается в том, что сделанный в банке заем обладает чудотворным действием: сбываются его самые сокровенные чаяния. Только проще и однозначнее, нежели в «Городе женщин». Вагонное окно, как и ветровое стекло автомобиля, позволяет, не сходя с места, следить за вечно меняющимся пейзажем — занятие, которому я всегда предавался с удовольствием.

В 1985 году кинообщество Линкольновского центра в Нью-Йорке присудило мне почетный приз. Вручение должно было состояться на торжественном заседании центра. Узнав о награде, я почувствовал себя счастливым. Поначалу. Затем эйфория сменилась тревогой. В самом деле, почему-то никому не приходит в голову отправить присужденные мне награды наложенным платежом. Итог: приходится прерывать работу и пускаться в путь. Авиабилеты мне, правда, оплачивают. Начинаются извечные муки нерешительности: лететь или отказаться? Еще не ступив на лесенку лайнера, я уже переживаю перелет в собственном мозгу.

Поскольку я духовно родился в Риме, в Риме мне хотелось бы и умереть.

У меня нет ни малейшего желания сгинуть где-нибудь на чужбине. Вот почему я не люблю путешествовать.

В Нью-Йорк со мной вылетели Джульетта, Мastroяни, Альберто Сорди, а также мой агент по связям с прессой Марио Лонгарди. Там нас встретила специально прибывшая из Парижа Анук Эме, еще более худая, чем когда-то. (Никогда не забуду, как она впервые появляется на съемочной площадке «Сладкой жизни», и, завидев ее тонкую фигурку, собравшиеся у ворот студии фанаты в один голос принялись вопить: «Откормите ее! Откормите ее!») Доналд Сазерленд уже был в Нью-Йорке. Джульетта, как всегда, была рада возможности сменить обстановку и, пользуясь случаем, обновить гардероб. Мastroяни, актер до мозга костей, надеялся, что поездка за океан станет трамплином к новой роли. Что ж, трамплином к Анук Эме поездка для него, безусловно, стала.

Выступая на торжественном заседании Линкольновского центра, устроенном в мою честь, я воздал должное американскому кинематографу в целом и тем голливудским лентам, какие увидел в детстве в Римини. Когда же я помянул кота Феликса и то, какое воздействие он на меня оказал, переполненный зал разразился целым каскадом хохота и аплодисментов. Я так и не понял, кому они адресовались: мне или Феликсу? Надеюсь, нам обоим.

Мне всегда нравился Нью-Йорк, но у меня не было уверенности, нравлюсь ли ему я. В тот вечер она появилась.

Мastroяни сидел рядом со мной в ложе, обозревая зал. «Только глянь, — обратился он ко мне, — в партере больше знаменитостей, чем на сцене!»

Не знаю, что он имел в виду: то ли что заполнявшие зал звезды и деятели кино были не в пример известнее тех, кто вошел в почетный президиум, то ли что именитых зрителей в этот вечер попросту собралось слишком много, чтобы уместиться на сцене. Потом он взволнованно спросил меня, заметил ли я, с каким воодушевлением свистел Дастин Хофман, когда меня представляли публике. Нет, не заметил. Выступать перед многочисленной аудиторией — это была специальность Марчелло. Я же сидел как пригвожденный к месту, на все сто уверенный лишь в одном: в том, что у меня ширинка застегнута. Нередко бывало так, что в моменты особого напряжения Мastroяни выкидывал какое-нибудь коленце, стремясь рассмешить меня, но сегодня — и он это



понимал — все его розыгрыши были ни к чему. Слишком уж всерьез относился каждый из нас к происходящему.

За церемонией в Линкольновском центре последовал многолюдный прием в «Таверне», на территории Центрального парка. Там был подан обед, но я к нему так и не притронулся. Помню только, что я простоял весь вечер, отвечая на поздравления сотен людей, подходивших ко мне. Терзало опасение, что не узнаю кого-нибудь, с кем знаком. Весь тот день во рту у меня маковой росинки не было, ибо перед своей речью я так волновался, что не мог проглотить ни куска.

По окончании торжеств, думал я, мы отправимся куда-нибудь и спокойно поедем. Оказалось, однако, что нам предстоит еще один прием — в дискотеке, на другом конце города. Ее зал был украшен плакатами с кадрами из моих картин, но он был погружен в полутьму и переполнен. Тьма и многолюдность угнетающе подействовали на Джульетту, и мы вскоре отбыли. Была уже половина третьего ночи, а поесть никому из нас так и не удалось. В результате, проехав еще полгорода, мы оказались в ресторанчике «У Элейн». Хозяйка сама отворила нам дверь. Кто-то сказал: «Вот столик Вуди Аллена». Услышав это, Альберто Сорди вихрем промчался через всю комнату и поцеловал скатерть.

Последовало несколько приглашений принять участие в ток-шоу. Поколебавшись, я согласился. Когда я снимаю фильм, от меня тщетно ожидать компромиссов, но мой продюсер Альберто Гримальди был сама любезность, и я поддался на его уговоры. Согласился, говоря по-английски, сделать то, от чего напрочь отказывался в Италии. Наивно надеясь, что если в США меня примут за дурака, молва об этом не доплеснется до родных пенатов.

И вот нью-йоркская телеинтервьюерша спрашивает меня: «Вы гений?» Что ей ответить? Тяну время, стараясь вычислить оптимальное. Не хочется смущать ее, да и себя негоже выставлять в невыгодном свете. Наконец выдавливаю: «Как приятно было бы так думать». И всё. Стрела в мишени. А про себя думаю: черт возьми! Действительно, как здорово было бы так думать!

Мне думается, всепроникающая мощь телевидения, отягощенного коммерческим интересом, чревата прямой угрозой для поколения, с видимой охотой уступающего ему собственную способность мыслить и воспитывать своих детей. Голубой экран пользуется доверием людей. Он приходит к ним в дом, становится их собеседником, не отстает от них за обеденным столом и даже в постели. Телевидение настолько довлеет над нашим образом жизни, что многие, не успев войти в квартиру и снять пальто, включают ящик. А иные отходят ко сну, забывая выключить телевизор, и он продолжает тараторить, пока не кончается эфирное время и ему остается лишь подсвечивать комнату голубоватым сиянием. Телевизор избавил нас от потребности разговаривать друг с другом. Он может избавить нас и от потребности думать — иными словами, вести тот неслышимый разговор, какой каждый из нас ведет в собственном мозгу. Очередная область его вторжения — наши сны. Ведь и пока мы спим, мы вполне можем стать участниками какой-нибудь телеигры и даже, не просыпаясь, выиграть холодильник. Беда лишь в том, что поутру он растает вместе со всем содержимым. Так люди отчуждаются не только от самых дорогих и близких, но и от себя самих. Мне кажется (и это не только мое впечатление), что сегодняшняя молодежь куда более косноязычна в выражении своих устремлений, нежели в дотелевизионную эпоху.

Нечто среднее между телевидением и кино — видеокассета. У нее то преимущество, что вы можете сохранить и поставить на полку любимый фильм, как храните любимую книгу или пластинку. Можете воскресить у себя дома в уменьшенном масштабе ту атмосферу, которая окружала вас в кино. Это меня устраивает — при условии, что вы выключите свет и не начнете обедать до конца сеанса.

Оборотная же сторона видео в том, что нечто редкостное и прекрасное превращается в подобие разменной монеты. Интересно, как бы мы относились к золоту, если бы его было не так трудно добывать. И сколько раз можно смотреть один и тот же фильм, испытывая страх и волнение?

Не приходится сомневаться, что в будущем огромный домашний экран, высокочеткая телевизионная картинка сведут к нулю все отличия просмотра на дому от сеанса в кинозале. Все, кроме ауры сопереживания, объединяющей зрителей кинотеатра. Когда это станет общим местом, выбирать тот или иной фильм будут, позвонив на телестудию или зайдя в супермаркет, а не в фойе кинозала. И, следовательно, надобность в последних окончательно исчезнет. Что ж, вот еще одна арфа, безжалостно сокрушенная стальным шаром...

«Джинджер и Фред» родился из идеи Джульетты — изначально речь шла об эпизоде в телесериале. Снимать этот эпизод должен был я. Джульетте хотелось сыграть в нем, и я готов был пойти ей навстречу. Есть во всем этом нечто ироническое: ведь фильм, пусть и в комедийном ключе, развенчивает банальность и всеядность телевидения!

Предполагалось, что другие эпизоды сериала снимут Антониони, Дзеффирелли, еще кто-то. Проект был масштабный, но чересчур дорогой для телевидения. И когда стало ясно, что в жизнь ему не воплотиться, Альберто Гримальди предложил развернуть мой эпизод в полнометражную ленту. Джульетта считала, что на главную роль идеально подойдет Матростройни, которого она знала со времен студенческих театральных постановок. Разве не чудесно, что они оба впервые сойдутся в одном фильме?

Конечно, для Фреда он, мягко выражаясь, полноват. Дело в том, что именно в последнее время Матростройни раздался, как никогда раньше, но я делал вид, что не замечаю этого. Я знал, как он любит поесть. И был с ним вполне солидарен. Однако растолстевший режиссер — это одно. А растолстевший Фред Астер — совсем другое.

Ну, он скорее откажется от роли, чем сядет на диету, думал я, хотя и знал, что Марчелло вряд ли найдет в себе силы сказать «нет» Джульетте. И вдруг — ничего подобного. Он вмиг загорелся. Оказалось, он всегда мечтал быть Фредом Астером и в подтверждение этого немедленно исполнил передо мной небольшой танцевальный номер. Исполнил с огоньком, хотя и дышал потом, как паровоз.

Когда Матростройни заявил мне, что в жизни Фред был такой рохлей, что, дабы не утратить последних остатков мужской гордости, носил штиблеты только от Лобба, я, признаться, не уловил связи между тем и другим. Но спорить с Матростройни — себе дороже.

Его герой, развивал свою мысль Матростройни, тоже должен носить дорогие штиблеты: этого требует его чувство собственного достоинства. Не важно, что лишь немногие поймут, что это туфли от Лобба; принципиально, что окружающим будет ясно: его персонаж — человек с высокой самооценкой, ему небезразлично, что подумают о нем другие, ему хочется, чтобы в нем видели человека, добившегося в жизни успеха. В глазах коммивояжера, добавил он, обувь обретает непреходящее значение. Для

профессионального танцора она важна не меньше. Если вдохновение пойдет от подметок вверх, ему, мол, легче будет вжиться в натуру своего героя.

Мастроянни не из тех актеров, которые свято чтят принципы «метода»; как правило, он не настаивал на углубленном знакомстве со сценарием, не говоря уж о том, что не требовал, чтобы ему вычерчивали биографию и обосновывали все поступки его персонажа. Так что настойчивость, с какой он аргументировал необходимость сниматься непременно в штиблетах от Лобба, на мой взгляд, объяснялась просто: ему хотелось по окончании фильма приобщить их к своей коллекции. После экзекуции, которой я подверг его шевелюру, это было самое малое из того, что я мог для него сделать.

Для замысла «Джинджер и Фреда» было принципиально одно обстоятельство: герой не должен быть слишком хорош собой. То есть женщины должны находить его привлекательным, но не слишком. А свести к минимуму мужское обаяние Мастроянни — это, я вам доложу, задача. Мне пришло в голову, что вернейший способ добиться требуемого эффекта — сделать героя лысеющим. Не лысым: тотальная лысина может, напротив, усилить сексуальную притягательность, — а человеком с неуклонно редющим волосным покровом, ну, вроде моего. Потом Марчелло говорил, что я проделал это над ним из чистой зависти. Само собой, я ему завидовал. Но подверг его той пытке совсем по другой причине: этого требовала его роль, его Фред. Тут нужны были не ножницы, а бритва для прореживания волос. И воск. Парикмахер заверил: «Потом ваши волосы станут еще гуще». Мастроянни капитулировал: он отдал себя во власть парикмахера, бритвы и воска. Позволил выстричь



Марчелло Мастроянни и Федерико Феллини на съемках фильма

у себя на макушке прогалину, весьма напоминающую тонзуру. Обрамляли ее редкие волосы, свидетельствовавшие о том, как отчаянно цепляется герой за последнее, что напоминает ему об ушедшей молодости. Ведь стареть — значит сознавать, что все, чем одарила тебя природа, требует дополнительных забот, и зная, что твой запас подходит к концу, еще большее расставаться с его остатками. (Когда я обратился к Мастроянни с просьбой проредить шевелюру, мне вспомнилось, как во времена давно минувшие Росселлини попросил меня перекраситься в блондина. Правда, вся разница между нами заключалась в том, что я не был кинозвездой...) Тогда я и представить себе не мог, сколь сильно все это скажется не только на поведении героя, но и на самоощущении исполнителя. Добрый старина Снапораз увядал на глазах. Его походка стала не столь уверенной. Куда-то улетучилось все его высокомерие. Порой и вид у него был прямо-таки прибитый. Где бы он ни появлялся — на улицах или в помещении, в гостях у знакомых, в ресторанах, — он всегда был в шляпе. Сирио Маччоне, владелец роскошного, изысканного нью-йоркского ресторана «Ле Серк», в порядке исключения разрешил Мастроянни не снимать шляпу, когда тот посещал его заведение. Вообще, во время нашей поездки в Нью-Йорк по приглашению Линкольновского центра он лишь раз расстался с нею — в момент, когда присуждали награду, — думаю (мне хочется так думать), из уважения ко мне. Одна женщина рассказывала мне, что он и любовью занимается в шляпе, но это, по-моему, байка.

Поначалу мы поддразнивали Марчелло, искренне веря, что вот-вот его волосы начнут отрастать. Но проходили месяцы, а ничего подобного не случалось. Он все так же носил шляпы. Утратил былую беззаботность. Стал замкнутым, чуть ли не угрюмым. Обзавелся

целым набором шляп. Меня терзало бремя вины. А парикмахер, обещавший, что шевелюра Мastroяни станет лучше прежней, исчез с концами.

Прошло еще несколько месяцев. И вот в один прекрасный день мы стали свидетелями чуда: у Марчелло начали отрастать волосы. Еще более густые и шелковистые, чем когда-либо. Его вновь стали замечать без шляпы, и всюду, где бы он ни оказывался, женщины норовили потрепать его шевелюру. Бонвиван вновь стал самим собой.

Фабула задуманного мной фильма принципиально исключала какую бы то ни было сентиментальность. Прояви я хоть малую толику видимого сочувствия к главным действующим лицам, все пошло бы прахом: тщетно было бы ждать тех же эмоций со стороны аудитории. Не менее важно было не допускать чересчур снисходительного отношения персонажей к самим себе.

Джульетте не нравилось, как выглядит ее героиня. Ей хотелось, чтобы я сделал Джинджер моложе, привлекательнее. Ей не нравились морщины, ее не удовлетворял костюм Джинджер; по ее мнению, одежда должна не только служить отражением характера танцовщицы, но и выигрышно высвечивать ее внешность. Поначалу, впрочем, ее не слишком волновало, насколько идет ее героине то, что та носит, важно было, чтобы костюм соответствовал духовному облику Джинджер, помогал вживаться в ее образ. Стремление выглядеть как можно лучше, доказывала мне позже Джульетта, органично заложено в натуре Джинджер; невозможно представить себе актрису, которой в корне чуждо самолюбование. Логичное рассуждение, соглашался я, и все же трудно удержаться от подозрения, что в его основе самолюбование не одной лишь Джинджер Роджерс. Взять ту же Джульетту: когда она была совсем юной, я мог напялить на ее лицо грим столетней старухи, и она бы бровью не повела. На что Джульетта заявила, что и теперь не против сыграть какую-нибудь древнюю бабку, а беспокоит ее лишь промежуточная зона между двадцатью и ста годами.

На протяжении 30-х годов Фред Астер и Джинджер Роджерс воплощали для итальянской аудитории весь блеск американского кинематографа. Благодаря им мы верили, что существует жизнь, исполненная радости и света. В Италии, где господствовал фашизм, Фред Астер и Джинджер Роджерс своим появлением на экране свидетельствовали, что существует и другая жизнь — по крайней мере, в Америке, этой стране немыслимой свободы и неограниченных возможностей. Мы знали, что такое кино делают в Америке, но оно принадлежало и нам. Джинджер и Фред принадлежали нам, как и братья Маркс, Чарли Чаплин, Мэй Уэст и Гари Купер. У нас было не меньше прав наслаждаться их искусством, нежели у американских детей. В словах не выразить того, что значил Голливуд в существовании мальчишки из Римини. Голливуд означал Америку, а Америка означала мечту. Увидеть Америку — об этом мечтал в Италии каждый. В том числе и я. Навсегда оставшись искренними почитателями Джинджер и Фреда, мы задумали наш фильм как дар признательности, как своего рода памятник тому, что значило их искусство в глазах зрителей всех стран мира.

Поэтому нас поразило, шокировало известие о том, что Джинджер Роджерс

намеревается подать на нас в суд. Для меня и по сей день непостижимо, что побудило ее так поступить.

Я собирался начать свою ленту экранной цитатой: кадром из фильма, где Джинджер Роджерс танцует с Фредом Астером, — и тут же показать, как внимает им зачарованная итальянская публика. Мне было в этом отказано. Стыд, да и только. Выяснилось, что

с ранних лет Джинджер Роджерс была для Марчелло «девушкой его мечты». И не переставала быть ею, когда мы снимали фильм.

А вот когда начался процесс... Не знаю. Позже мы с Мastroяни не поднимали эту тему.

Мою самую любимую реплику в «Джинджер и Фреде» произносит монах. «Сама жизнь — сплошное чудо, — говорит он. — Нужно уметь видеть чудо во всем, что происходит вокруг».

### **«Оскар» и прыщ на носу**

В 1986 году меня пригласили принять участие в церемонии присуждения «Оскара». Мне предстояло сделать это совместно с Билли Уайлдером и Акирой Куросавой. Отказаться было не моих силах, ведь Американская киноакадемия была ко мне благосклонна, и мне хотелось ответить тем же и ей, и этим великим мастерам кино. Однако и соглашаться я не спешил.

Для тех, кто живет в Лос-Анджелесе, оscarовская церемония — это прекрасный повод заявить о себе и показаться на людях. Им не надо лететь сюда из Рима, не надо выступать перед миллиардом телезрителей на чужом языке, не надо прерывать начатую работу...

Не люблю отвечать кому-то отказом. Потому, наверное, что не хочется, чтобы кто-нибудь отказал в чем-либо мне. Тяжело огорчать людей, лишать их удовольствия. Конечно, с моей стороны это не что иное, как малодушие. И порой я отвечаю: «Может быть», — в душе сознавая, что лгу, на самом деле меня подмывает сказать «нет».

Подчас такое «может быть» обходится мне недешево. Ведь слово не воробей, и, ответив полусогласием, выкладываться приходится на всю катушку.

К «Оскару» я отношусь со всей ответственностью; я действительно намеревался в 1986 году полететь в Штаты и принять участие в церемонии, но, проходя с Джульеттой по улице, споткнулся о камень. Результат — растяжение связок. Первое, что я подумал: ну, мне теперь ни за что не поверят. Ведь за мной уже закрепилась репутация человека, обещающего появиться там-то и там-то и в итоге исчезающего. Репутация, быть может, и оправданная. С другой стороны,

мое отсутствие на церемонии вряд ли так уж катастрофично, ведь я лишь один из трех режиссеров, облеченных обязанностью вручать «Оскар» победителям. Наверняка есть еще кто-нибудь, кто не откажется занять мое место. До сих пор не знаю, поверили мне тогда или нет. Но ведь я споткнулся? Да. Растянул связки? Да. Лодыжка ныла? Да. Мог я, пересилив боль, появиться на церемонии и, ковыляя, подняться на сцену? Да. Сделал я над собой усилие? Нет.

Неделей позже мне предстояло появиться в Нью-Йорке на премьере фильма «Джинджер и Фред», устроенной кинообществом Линкольновского центра, который годом раньше удостоил меня почетной награды. Среди его членов было немало моих хороших знакомых, а боль в лодыжке почти прошла. Я решил лететь. Того же мнения были Джульетта, собиравшаяся сопровождать меня на вручение «Оскара» и немало огорченная тем, что в Лос-Анджелесе я так и не появился, и продюсер моего фильма Гримальди. В Нью-Йорке для меня было приятным сюрпризом встретиться с оператором Ингмара Бергмана Свенем Нюквистом. Он специально задержался на сутки, чтобы со мной встретиться.

Я был искренне польщен. Одно из преимуществ успеха заключается в том, что люди, которыми ты восхищаешься, но которых не ожидаешь увидеть, вносят коррективы в свои планы, чтобы повидаться с тобой. Но, думаю, именно то обстоятельство, что всего неделю спустя, пусть хромяя, я показался в Нью-Йорке, побудило калифорнийскую публику подвергнуть сомнению правдивость моих объяснений.

На приеме большую часть времени мне пришлось просидеть на стуле: травма все еще давала о себе знать, когда я опирался на больную ногу. Учитывая, какой у меня вес, это неудивительно. Рядом со мной безотлучно находилась Джульетта. По натуре общительная, она с таким пониманием отнеслась к моей травме, что пожертвовала роскошью поговорить на приеме со многими, лишь бы я не остался в одиночестве. Забота излишняя (вокруг меня все время были люди), но оттого не менее приятная.

Я старался не показывать, как мне больно. И, по мнению многих из присутствующих, напрасно. Сославшись академикам на приключившуюся со мной незадачу, мои телесные муки, напротив, следовало акцентировать.

Во время съемок меня буквально заваливают просьбами посетить мой рабочий павильон, и почти всегда эти просьбы остаются без удовлетворения. Отвечать на них входит в обязанности моего помощника. Что до представителей прессы, то в первые три недели съемок, пока я не наберу нужный темп, вход на площадку им тоже заказан. Позднее кому-либо из репортеров — но не больше, чем одному в тот или иной день — присутствовать не возбраняется. Однажды мне пришла в голову занятная мысль: а что, если сделать свидетелями моей работы всех сразу? Достичь этого можно было бы, сняв фильм о том, как я снимаю фильм. Такую возможность открыло мне телевидение, итогом стало «Интервью».

Первоначально оно задумывалось как телефильм, приуроченный к пятидесятилетию студии «Чинечитта», предстоявшему в 1987 году. Само собой, юбилей должно было ознаменовать созданием документальной картины, посвященной истории студии, но в моей-то ленте, подчеркнута субъективной, речь пошла бы совсем о другом. Как обычно, поведать мне захотелось о большем, нежели позволяли рамки определенного для фильма бюджета или съемочный график. В результате мой скромный телефильм вышел на экраны кинотеатров.

Идея картины впервые забрезжила в моем мозгу в один воскресный день, когда я в полном одиночестве прохаживался по студийным улочкам и переулкам. Я люблю бывать на «Чинечитта» по воскресеньям: там царит непривычная тишина, и я остаюсь наедине с обитающими на ней призраками. Впрочем, один из них — призрак Муссолини — становился, коль скоро речь могла зайти о фильме, чуть ли не камнем преткновения. В самом деле: как можно изложить историю студии, не упоминая этого человека, которого итальянцы всеми силами пытаются изгнать из своей памяти? Личности настолько одиозной, что тем, кому повезло родиться после казни дуче, он представляется прямо-таки мифическим персонажем? А между тем, по мнению идеологов фашизма, важность кино — не только пропагандистского орудия, но и средства внедрения в сознание более интимных ценностей, представлений и предрассудков — была несомненна.

Пока существует «Чинечитта», я полон сил и спокоен. Она — моя крепость. Как и я, она стареет, ветшает, но все еще продолжает жить. По воскресеньям я приношу корм для обитающих на ее территории бездомных котов. Они подлинныя трудяги съемочного процесса: ловя крыс, вечно норовящих перегрызть кабель, вцепиться зубами в деревянные

декорации или еще во что-нибудь, не исключая и актеров, они гарантируют безопасность функционирования студии.

Согласно первоначальному замыслу в центре картины был режиссер, снимающий документальную ленту о студии «Чинечитта». Этим режиссером предстояло стать мне, застигнутому за съемками нового фильма. Мне показалось, что будет небезынтересно показать иностранцев-телевизионщиков, появляющихся на площадке, где я снимаю очередной эпизод, с целью взять у меня интервью. Эпизод, таким образом, станет органичной частью создаваемой ими телевизионной ленты. А затем, опять же отвечая на их вопросы, я вспомню, как впервые переступил порог «Чинечитта» в 1940 году, когда мне было всего двадцать и я не только не помышлял о том, чтобы стать режиссером, но и вообще не связывал собственное будущее с кинематографом; все, что мне тогда требовалось, — это проинтервьюировать кого-нибудь на студии.

Актер, которого я избрал на роль себя самого, двадцатилетнего, и впрямь очень напоминал меня в те годы. Для пущего сходства гример даже посадил ему прыщ на кончик носа. Помню, я страшно переживал из-за этого, отправляясь на студию интервьюировать известную актрису. Этот злосчастный прыщ на носу выскочил непрощено и внезапно, и мне казалось, что все кругом, не исключая и актрису, только его и замечают, только о нем и говорят.

В свое время я намеревался снять телефильм о кинотеатре «Фулгор» в Римини. Не исключаю, что когда-нибудь я его еще сделаю. Поначалу предполагался телесериал из трех фильмов, первым из них должен был стать фильм о студии «Чинечитта», вторым — мой фильм об опере, а третьим — о кинотеатре «Фулгор». В результате первый воплотился в «Интервью» — картину такого метража, что продюсеры выпустили ее в кинопрокат. Идея телесериала со временем поросла быльем. Правда, «Фулгор» занял определенное место в «Амаркорде», но в несколько романтизированном обличье, таким, как он запечатлелся в моей памяти. Его зал построили для меня в одном из павильонов «Чинечитта». Чтобы до конца ощутить атмосферу тогдашних киносеансов, потребовалось бы опрыскать этот зал тем же дешевым одеколоном, какой был в ходу в прежние годы. Как сейчас помню: в определенный час в зал заходил человек и орошал кресла одеколоном, чтобы скрыть куда более отталкивающие запахи. В «Амаркорде» я окружил «Фулгор» аурой волшебства. Я пересоздал его под диктовку собственных воспоминаний. Ведь я был в него влюблен и, естественно, сделал для него то же, что сделал бы для любимой женщины.

Мой всегдашний крест — венчающий картину хэппи энд. Похоже, это универсальный недуг: каждому продюсеру непременно нужно, чтобы в конце фильма показался солнечный луч. Потому-то в последних кадрах моего «Интервью» после отгремевшей грозы он и проглядывает сквозь бегущие облака.

Несколько лет назад мне в руки попала книга Марио Тобино «Свободные женщины в Мальяно». Автор, врач психиатрической клиники, обрисовал ее обитателей поэтично и с глубоким чувством. Теплота, с которой он писал о помешанных, тронула меня, ведь я всегда ощущал внутреннее родство с ними. Меня называют странным, эксцентричным, но все гораздо проще: мое персональное помешательство нашло для себя органичное русло — оно превратилось в творческую одержимость. Мне здорово повезло.

В Римини и Гамбеттоле, где летом я жил у бабушки, психиатрических лечебниц не было; умственно неполноценные, а то и вовсе свихнувшиеся слонялись там по улицам или прятались в окрестных домах. Я испытывал притяжение к этим одиночкам, обитавшим

в собственных, обособленных мирах, изгоем, неспособным заработать себе на хлеб и потому становившимся обузой для родичей и окружающих.

У людей превратные представления о том, что нормально, а что нет. Нас приучили отворачиваться от того, что принято считать уродством; критерии же уродства задаются нам априорно — посредством заученных слов и тривиальных примеров.



Ребенком мне доводилось видеть в Римини ветеранов первой мировой — безруких, безногих, передвигающихся в инвалидных колясках. Поскольку там не было больниц для олигофренов, умственно отсталых, так называемых «психов», их держали дома и частенько прятали от посторонних глаз. Причем больше всего их стыдились собственные родители, полагавшие, что душевнобольные дети — наказание Божье. В исполненном суеверий мире, в котором я жил, многие искренне верили, что эти несчастные дурны

по природе, что они или их родители прокляты Господом и самый их недуг — знак проклятия Божьего. Если у кого-то в вашем семействе врожденная болезнь, вся округа считает, что вы порочны.

В детстве я играл с деревенскими ребятами неподалеку от Гамбеттолы. Мы облюбовали одно потаенное место — оставленный монастырь — и обнаружили там мальчика-дебила, практически брошенного родителями на произвол судьбы. Его лишь чуть-чуть подкармливали в тайной надежде, что он вот-вот умрет и перестанет быть обузой и источником стыда для близких. Эта встреча произвела на меня неизгладимое впечатление. Она превратилась в навязчивое воспоминание, выплеснувшееся на экран в «Дороге».



Когда я поведал зрителям эту историю, она сделалась скорее наваждением Джельсомины, нежели моим собственным. Реальность бытия освободила меня от своего бремени, оставив память о фильме.

Меня давно мучило желание снять картину о безумцах, но было неясно, как ее сделать. Когда я набрел на книгу Тобино, мне подумалось: наконец-то у фильма есть сюжетная основа. Я сделал набросок сценария, но он ни у кого не вызвал интереса. «Ну кто пойдет смотреть фильм о психопатах?» — в один голос твердили мне продюсеры. Только в «Голосах Луны» эта идея наконец воплотилась в реальность.

Впрочем, в «Голосах Луны» была своя трудность. Речь шла об экранизации романа Эрманно Каваццони «Поэма лунатиков». А экранизация никогда не входила в мои творческие планы (быть может, потому-то эта мысль исподволь и соблазняла меня). Переиначить, то есть сделать то или другое произведение по-своему, — я никогда не мог устоять перед подобным искушением. Аналогичные проблемы возникали у меня и раньше, когда я снимал фильм по книге Петрония и, в определенной мере, «Казанову», но тут был особый случай: передо мной лежал современный роман, выпущенный в 1985



году. Как обычно, я обошелся с литературным первоисточником вольно, только на сей раз с одобрения автора, до известной степени пошедшего мне навстречу.

Вполне отдаю себе отчет в том, что приоритет в создании художественного фильма как жанра принадлежит Дэвиду Уорку Гриффиту, новаторски синтезировавшему театральную пьесу и роман; однако мне кажется, что его действительный вклад в искусство кинематографа намного значительнее. Сознывая, сколь велик потенциал кино, сколь неограниченна его способность по-своему рассказывать истории, он преломил под этим углом зрения мировой опыт романа и, позже, драмы. Результатом стало невиданное преобразование того и другого. Фильм, каким его видел Гриффит, был принципиально новым явлением в искусстве, а не производным от уже существующих форм. Доказательство тому — обстоятельство, что начиная с гриффитовского периода истории кино под воздействием кинематографической образности радикально трансформировались все формы художественного повествования.

Снимая «Голоса Луны», я отнюдь не переносил роман на экран. Я сделал противоположное — адаптировал кино к особенностям романа. Точнее говоря, попытался поставить набор собственных средств выразительности на службу важнейшим элементам фабулы и характеристикам действующих лиц.

Для меня не было сюрпризом, что «Голоса Луны» удостоились холодного приема у критики и зрителей. Ведь в момент, когда сценарий уже был написан, а съемки еще не начались, я и сам испытывал двойственные чувства. Дело не в том, что мое произведение мне не нравилось; я просто не знал, как отнесется к нему публика. Но коль скоро замысел обрел форму, надо было дать ему шанс задышать в полную силу.

Пожалуй, лишь один из моих фильмов могу я считать неудачным или отчасти неудачным. Это «Казанова». Я согласился снимать его, не прочитав книгу и не будучи в восторге от открывшейся перспективы. Скажу определеннее: вовсе не будучи в восторге. Что ж, итог мог быть лучше, и тем не менее, думаю, мне удалось без прикрас показать человека, поистине достойного жалости.

Что до «Голосов Луны», то я ведь обратился к публике с призывом не ожидать очередного эффектного зрелища, очередного «феллиниевского» фильма, а, напротив, отдаться на волю образов, плывущих по зеркалу экрана. Судя по всему, она не пожелала внять моему призыву. Ей хотелось лицезреть «типично феллиниевскую» картину, если только нечто подобное вообще существует. Ведь большая часть зрителей неспособны даже найти фильм, который их разочаровал бы.

Роман по своей природе крайне субъективный род искусства. Писатель творит его наедине с пишущей машинкой, читатель поглощает наедине с книгой. По понятным причинам выдержать субъективную тональность на экране, даже телевизионном, гораздо труднее. Однозначная конкретность образов и само количество людей, вовлеченных в процесс создания кинопроизведения, оказываются на другой чаше весов. Иное дело сопереживание, оно доступно экрану. Но сопереживание и способность его пробудить не суть субъективность. Мне лично импонирует неотделимое от кинематографа ощущение объективности, но оно несопоставимо с субъективной природой романа.

В «Голосах Луны» преобладающим является видение безобидного лунатика, только что выпущенного из психиатрической лечебницы. Он — безумец в романтическом смысле слова. Все на свете он видит иначе, чем другие. В этом отношении я и сам лунатик и вполне могу отождествлять себя с героем.

Моей задачей было показать смещенный (и в то же время поэтический) взгляд Иво на окружающий мир, не слишком акцентируя, что именно таков его взгляд. Ситуация, в чем-то близкая воплощенной в «Кабинете доктора Калигари», но с тем отличием, что в фильме Роберта Вине развязка оказывалась прямо противоположной исходному замыслу режиссера, что объяснялось вмешательством продюсеров. Насколько мне известно, изначально «Калигари» должен был завершаться образом сумасшедшего, оставшегося единственным здравомыслящим человеком в безумном мире, но этот финал подвергся изменению.

А в «Голосах Луны» ракурс остается неизменным. Решить, кто сумасшедший, кто нет, оставлено на усмотрение аудитории.

Меня снедает неподдельная грусть, когда Иво обнаруживает, что туфелька Маризы оказывается впору не ей одной, хуже того — многим женщинам. Это симптом подступающей старости. Симптом зарождения цинизма. Романтическое начало в натуре Иво увядает, как цветок. Отныне он уже не будет вопреки всему надеяться. Отныне он уже не сможет безоглядно доверять. В его голове будут вечно звучать голоса, задающие мелочные, неотвязные вопросы, которые не отважился бы вымолвить романтик. Ведь само существование вопросов, потребность в них — не что иное, как постепенный закат романтического духа.

Поскольку миру мой фильм пришелся не по вкусу, мне надлежит относиться к нему еще теплее. Ведь это минимум, на который вправе рассчитывать мой бедный ребенок.

Провал фильма обескураживает. Несколько провалов подряд — и от вашей уверенности в себе ничего не остается, и вам еще труднее питать надежды на будущие победы. Творческое поражение, подобно импотенции, может превратиться в хронический недуг. В результате перестаешь даже пытаться. Испытываешь соблазн обвинить в собственной беде кого-то еще, но в глубине души винишь самого себя.

У меня нет ощущения, что я слишком упрям, вернее, мне не хотелось бы так думать, ибо упрямство граничит с глупостью и иррациональностью. Однако я знаю: силой сдвинуть меня с места нельзя, а если кто-нибудь все же попытается, я просто усядусь на землю и откажусь пошевелиться — в точности так же, как, по словам моей матери, сделал в два года от роду: сел посреди людной улицы в Римини, так что все прохожие вынуждены были меня обходить. В конце концов меня то ли оттащили, то ли унесли прочь.

Иной раз, уступая давлению извне, мне приходилось действовать себе в ущерб в профессиональном плане. Да и вообще никогда мне не нравилось, если меня понуждали что-либо сделать. Хотя женщинам со свойственным им обманчиво мягким нравом это порой удавалось. Задним числом, разумеется, я возмущался и негодовал, обнаруживая подвох. Но никогда не мог рассердиться на то, что становилось итогом бесхитростной и простодушной просьбы. Такого рода простодушие присуще Джульетте. Хитрость и обман органически чужды ее натуре, максимум, на что она способна пойти, — это угостить меня вечером своим фирменным спагетти, прежде чем задать трудный вопрос.

Не один человек предостерегал меня, заверяя, что «Голоса Луны» не будут иметь успеха, что от Феллини ждут совсем другой картины, что она окажется непонятна тем, кто незнаком с романом, что она-де, чересчур итальянская.

Не исключая, что я не бросил работу над этим проектом из чистого упрямства.

Едва ли кому-нибудь по вкусу вновь и вновь выслушивать похвалы давно сделанным работам, из которых к тому же всякий раз выделяют одни и те же. Каждый продюсер хочет от меня еще одной «Дороги», еще одной «Сладкой жизни», еще одних «8 1/2». Но особенно еще одной «Сладкой жизни», ибо на ней удалось заработать кучу денег.

Многие пребывают в убеждении, что меня буквально заваливают предложениями снять тот фильм, другой, третий. В свое время и мне казалось, что все должно быть именно так. Но ничего подобного. В действительности свобода выбора появилась у меня лишь однажды — после «Сладкой жизни». Однако выбирать-то оказалось не из чего. Ведь выбор предполагает качество, а не количество предложений.

Пока я в работе, я здоров. А стоит мне какое-то время пробыть без работы, и меня одолевают хвори. Сказать, что все дело в адреналине, значит, чрезмерно упростить реальное положение. Просто когда я занят, я пребываю в состоянии, максимально близком к блаженству.

Это ощущение стало таять по мере того, как «Голоса Луны» встречали прохладный прием, а у меня начались трудности с финансированием новых проектов. Нездоровье подступило рука об руку с творческим неблагополучием.

Не думаю, что за прошедшие годы мои фильмы существенно изменились, ну, может быть, самую малость. В начале пути я уделял большее внимание развитию интриги, строже относился к сюжету — иначе говоря, придерживался скорее литературных, нежели кинематографических конвенций. Позднее стал больше полагаться на визуальную сторону фильмов. И понял, что кино непосредственно связано с живописью, что свет ярче, нежели диалог, выявляет внутреннее состояние героя да и стиль постановщика.

Мой идеал — снимать кино, располагая свободой живописца. Последнему нет нужды в словах, ему достаточно вооружиться нужными красками, и его картина обретает очертания, заполняет пустое пространство. Если в моем творчестве и впрямь что-нибудь изменилось, то именно в этом плане. Теперь я меньше завишу от интриги, порой позволяя ей развиваться самостоятельно, и больше забочусь о визуальном решении своих лент.

Кинематограф — искусство синтетическое. А синтез предполагает стимуляцию разных органов чувств, происходящую не только в результате прямого воздействия на те или иные из них. К примеру, точно выписанный натюрморт может стимулировать не только зрительные, но и вкусовые ощущения. Рассчитанная на слуховое восприятие оперная ария способна вызывать и зрительные образы. Мастерское произведение скульптуры может апеллировать к осязательным рефлексам. Проходя мимо одной из стоящих в нашем городе статуй, я постоянно испытываю искушение прикоснуться к пальцам ног какого-то римского императора. И с трудом сдерживаю себя: а вдруг император не выносит щекотки? Кино, я убежден, располагает набором средств и приемов, способных пробуждать в людях самые разные ощущения, причем зачастую непреднамеренно. Работая, я стараюсь не упускать это обстоятельство из виду; отсюда моя тщательность в малейших деталях. Скажем, показывая персонажей за роскошной трапезой, я непременно забочусь, чтобы еда и впрямь была завидного свойства, а часто даже пробую ее: должен же я представлять себе, какие деликатесы вкушают мои персонажи.

Критики исписали уйму бумаги, чтобы отразить эту эволюцию в моем творчестве. В начале моего пути в кино мне было легче оперировать репликами, нежели визуальными образами. А по мере того как утончался и совершенствовался зрительный ряд, передо мной открывались новые тропы: я уже мог позволить визуальным образам существовать

свободно и нестесненно. Спустя еще некоторое время я осознал, что могу расставить дополнительные акценты, вернувшись к диалогу при озвучании. Оговорюсь, меня заботит не столько диалог как таковой, сколько звук — тот самый звук, выразительность которого сродни визуальному образу. Для меня первостепенна вся совокупность звукового ряда.

К примеру, в кряканье уток на заднем дворе фермы в фильме «Мошенничество» может таиться не меньше смысла, нежели в одной-двух строках сценарного

диалога.

По мере того как я овладевал секретами режиссерского ремесла, мне стала открываться возможность творить, пользуясь исключительно собственной фантазией, и, черпая из ее недр, познавать самого себя. Ведь есть два рода кинопроизведений — те, что создаются группой или коллективом творцов, и те, которые вызывает к жизни воображение одного-единственного человека. О себе могу сказать без обиняков: я несу полную ответственность за все, что сделал в кино.

Находятся люди, без тени юмора заявляющие: «Стоит мне разгадать алгоритм феллиниевского успеха у публики, и я выпущу «Сладкую жизнь восьми-с-половиной-летнего сына Джельсомины». Скажу лишь одно: ни один алгоритм не сработает. Универсальную формулу успеха вывести попросту невозможно, ибо то, что увенчалось успехом вчера, совершенно не обязательно гарантирует массовое признание сегодня. И я знаю об этом ничуть не больше, чем другие. Каждый раз, приступая к съемкам, я снимаю свой первый фильм, каждый раз испытываю тот же страх, те же сомнения.

Кто-то рассказывал мне о книге, в которой перечислено тридцать девять возможных драматических ситуаций (по-моему, именно тридцать девять), и добавил: «Разве не странно, что основных сюжетов так мало?» А меня поразило, что их так много!

В моей памяти отложился первый фильм, который я увидел в детстве, правда, я забыл, как он назывался. Помню, мы с матерью сидим в темном зале кинотеатра «Фулгор» в Римини, а на огромном экране сменяют одна другую огромные головы. Беседу вели между собой две огромные женщины. В моем детском мозгу никак не укладывалось, каким образом они забрались так высоко и почему они такие большие. Мама разъяснила мне что к чему, я ее выслушал и тут же все забыл. Запомнилось лишь, как меня подмывало забраться наверх и самому оказаться внутри экрана. Правда, одновременно меня тревожила мысль: а как я оттуда выберусь? Ведь там, неровен час, и завязнуть можно... Быть может, именно благодаря этой первой запавшей в память встрече с кино я использую крупный план только в качестве выразительного приема, а не как обычное описательное средство, столь традиционное в нынешнем кинематографе и особенно на телевидении. Убежден, что крупный план глаз Оскара незадолго до финала «Ночей Кабирии» не производил бы такого сильного впечатления, прибегни я к этому средству с десятком раз на протяжении всего фильма.

Мне всегда казалось, что камера, этот неразлучный спутник режиссера, должна следовать за действием, а не вести его за собой. Я предпочитаю видеть себя наблюдателем, а не активным действующим участником происходящего в фильме. Широко распространенная ошибка многих — то, что они делают зрителя очевидцем действия, которому еще только предстоит произойти на экране, то есть прежде чем этого требует логика повествования. Суть же заключается в том, чтобы зрителю не терпелось увидеть нечто как можно раньше. Конечно, когда средствами кино рассказываешь историю,

достичь этого можно не всегда. Припоминаю случаи, когда мне казалось необходимым повести аудиторию за собой, хотя, надеюсь, это не было заметно.

Помню, как в фильме «Мошенничество» я задержался на лице героя еще до того, как он был введен в действие. Аугусто и его дочь Патриция входят в кинозал, и на первом плане я выхватываю из тьмы сидящего перед ними человека. Несколько позже он столкнется с Аугусто, став одной из его жертв, но зритель-то пока этого не знает. Конечно, я мог бы авансом не акцентировать внимание на его фигуре, но мне казалось, что в данном случае такое движение камеры оправданно. Ведь Аугусто живет в мире, постоянно опасаясь разоблачения, и мне хотелось донести до зрителя его самоощущение.

Как правило же, я стремлюсь не афишировать свою режиссерскую роль.

Я сознательно стараюсь окутать мраком неизвестности приводные ремни фильма, который в данный момент снимаю. Движение моей камеры, мои приемы повествования — все это должно оставаться скрытым от зрителя во всех случаях, кроме одного: когда я делаю фильм о том, как делать фильм. Поэтому я строго рационализирую общеизвестные средства выразительности — такие как сверхкрупный план, съемка рапидом или неожиданные ракурсы. А вот в «Тоби Даммите», в отличие от моих полнометражных лент, у меня появилась возможность применить их более широко.

Когда манера постановщика делается самодостаточной, когда она привлекает к себе внимание больше, нежели сюжет, автор фильма становится на опасный путь.

Мне неведомо, что такое отбрасывать собственную тень. Оглядываясь на то, что я снял, не могу припомнить ни одного фильма, который стопроцентно напоминал бы другой, даже когда действующие лица переходили из картины в картину. Героиня по имени Кабирия появляется в двух совершенно несхожих лентах, а «Тоби Даммит», «Сатириконт», «Клоуны», сделанные один за другим, столь разнятся, что, по-моему, их могли бы снять три разных режиссера. По-моему, гарантированно обречены на провал были бы только «Джельсомина на велосипеде» или «Дни Кабирии».

Возможно, главная причина, почему я больше не хожу в кино, — та, что я боюсь бессознательно повторить то, что сделал еще кто-нибудь. У меня нет ни малейшего желания дать кому-либо повод заявить: «Он подражает такому-то». Быть может, потому же я никогда не пересматриваю собственные картины. Худшее, что может быть сказано: «Феллини повторяет самого себя». Нет, неправда. Я не хожу смотреть свои фильмы, потому что мне вечно хочется их переделать. Знаете: прибавить штришок здесь, убавить штришок там...

Есть и еще одна причина. Я не пересматриваю свои фильмы из страха, в котором не смею признаться даже самому себе. Я боюсь в них разочароваться. Вдруг я разлюблю их? Вдруг мне захочется вскарабкаться на экран и все пере-строить? Вдруг, вдруг?..

Любому, кто может в этот момент прочесть мои мысли, мои побуждения, проникнуть в мои душу и сердце, принадлежит право по-своему оценить мой внутренний мир. «До чего же невзрачен Феллини», — возможно, вздохнет кто-нибудь, заглянув внутрь меня, как вздыхают многие, кто видит меня снаружи.

Считается само собою разумеющимся, что за необычным внешним видом таится более насыщенный внутренний мир. Люди рассуждают так: если ты кинорежиссер, значит, ты не такой, как другие. Предполагается, что ты экстравагантен и рассказываешь

невероятные истории. Если же ведешь себя как простой смертный, многие склонны домысливать и исказить все, что ты говоришь или делаешь. Поэтому самое тяжелое для меня — отправиться в хороший ресторан в обществе тех, кто ждет не моего участия в трапезе, а спектакля на публику. В таких случаях чувствуешь себя фирменным блюдом и испытываешь искушение, заглянув в меню, узнать, сколько ты стоишь.

В последние годы я крайне редко принимаю приглашения со стороны людей, которых толком не знаю.

И не открываю свою записную книжку.

## **Интервьюеры, записывающиеся в иностранный легион**

Журналисты подобны археологам: и те и другие тщатся найти следы вековой мудрости, запечатленные в камне. Интервьюеры заявляют ко мне в надежде, что на них прольется дождь драгоценных камней. Мне никогда не приходило в голову анализировать свое творчество так, как это привыкли делать они. Ведь на что наклеивают ярлыки? На багаж, на одежду.

В Италии меня сделали предметом ученых штудий. Поначалу восторженное преклонение энтузиастов не может не импонировать, но, спрашивается, как жить дальше? Как не уронить свое достоинство в глазах людей, открыв рот, вслушивающихся в каждое ваше слово? В конце концов это начинает утомлять. Посудите сами: все вокруг ждут, что вы, вы сами будете бесконечно давать одни и те же ответы на одни и те же вопросы. Это тяжело. А разочаровывать людей не хочется.



Рисунок Федерико Феллини

Друзья знают, что преувеличить, расцветить, приукрасить что-либо — моя слабость. Некоторые даже считают, что я не прочь солгать. А для меня очевидно одно: лучше всего я чувствую себя в мире моих фантазий. Любой, кто, как я, обитает в мире нескованного воображения, вынужден изо дня в день прилагать поистине нечеловеческие усилия, чтобы его правильно поняли в обыденной жизни. Мне никогда не удавалось обрести общий язык с буквалистами. Из меня получился бы никудышный свидетель в суде. Да и журналистом я был хуже не придумаешь. Мне казалось, что необходимо подать событие так, как я его видел, а это редко совпадало с более объективным взглядом на происшедшее. Мне хотелось, чтобы реально имевшее место сложилось в стройный рассказ, и я тут же выстраивал его. Я сам проникаюсь искренней верой в истинность того, что увидел, и меня не на шутку удивляет, когда я слышу, что другим случившееся запомнилось иначе.

Кино — мой способ рассказывать. Ничего подобного этой возможности не может предоставить ни одно другое искусство. Быть творцом в кино лучше, нежели в живописи, ибо жизнь можно воссоздавать в движении, в рельефности, как под увеличительным стеклом, кристаллизуя ее подлинную сущность. По-моему, кино ближе, чем живопись, музыка или даже литература к чуду зарождения жизни как таковой. По существу оно и является новой формой жизни, которой присущ собственный пульс развития, собственная многоплановость и многозначность, собственный диапазон понимания.

Творческий процесс у меня начинается с чувства, а не с идеи и уж тем более не с идеологии. Я — данник своего рассказа; рассказ жаждет быть поведанным, и мое дело понять, куда он устремится.

Интервью давать очень трудно, поскольку неравноправна сама исходная ситуация. Один задает вопросы, другой отвечает, стараясь выглядеть в глазах собеседника умным, занятым, оригинальным, не лишенным чувства юмора. Стоит мне только услышать, что кто-либо намерен меня интервьюировать, как я стараюсь улизнуть, раствориться, убежать куда глаза глядят. Когда это в моих силах, я так и поступаю, ибо не могу отвечать на одни и те же опостылевшие вопросы. Иногда я думаю: вот было бы здорово, сообрази кто-нибудь присвоить вопросам и ответам порядковые номера! Скажем, интервьюер выкликает: «Сорок шесть?» Я отвечаю: «Сорок шесть». Вот и все. А ведь сколько времени сэкономлено!

Опять мне приходит на память тот эпизод в «Клоунах», в котором журналист спрашивает меня: «Синьор Феллини, что вы хотели сказать этим телевизионным фильмом?» И пока я готовлюсь ответить на его дурацкий вопрос в том же дурацком тоне, на голову мне сваливается ведро. А чуть позже другое накрывает голову интервьюера.

Время от времени я даю намеренно идиотские ответы на вопросы типа: «Какие фильмы вы считаете лучшими за всю историю кино?» Не моргнув глазом называю свой последний фильм «Интервью», а его и фильмом-то назвать трудно: так, просто работа для телевидения. И что вы думаете? Все, что я говорю, принимают всерьез и запечатлевают для вечности. Похоже, в таких случаях надо держать перед собой плакат с надписью «Шутка» и еще подчеркнуть это слово.

Есть в кинопроизводстве еще одна сторона, не вызывающая у меня восторга. Она заключается в том, что приходится просить милостыню — обходить продюсеров, дабы вымолить моему фильму позволение родиться на свет. Это единственное, что мне не импонирует в режиссерской профессии. Ни в жизнь не стал бы просить для себя. Скорей бы уж умер с голоду на улице. Но ради фильма я нашел в себе силы поступиться гордостью. А для этого мне необходима вся полнота веры в то, что я делаю. Вот почему мне так важно, чтобы меня окружали люди, с которыми мне легко и удобно. Чтобы быть в силах надоедать, беспокоить, просить деньги, я должен верить в себя.

## **Снимать фильмы интереснее, нежели смотреть**

Было время, когда я, как и все нормальные люди, обожал кино. Я имею в виду мое раннее детство; увиденные в ту солнечную пору фильмы прочно поселились в моем сознании. Однако время шло, и способность безоглядно верить экрану, всматриваться в него незамутненным взглядом ребенка оказалась утрачена. Иначе и быть не могло: в детские годы нас отличает здоровое равновесие между реальным и иллюзорным, сознательным и бессознательным, явью и сном. Дети открыто и честно отдаются на волю волн, пускаясь в путешествие по имени жизнь. По мере того как я, взрослея, становился другим, менялись и фильмы, которые я смотрел. Точнее, я думаю, что они менялись, с определенностью могу утверждать лишь, что воздействовали они на меня уже по-иному. Тем не менее фильмы еще сохраняли для меня ту прелесть захватывающего бегства от реальности, какой были изначально исполнены; это ощущение исчезло лишь тогда, когда я с головой погрузился в процесс столь же волнующий, столь же завораживающий — процесс их создания. Отныне единственными картинами, в которых я мог жить свободно и нестесненно, сделались те, что творил я сам. Ведь снимать фильмы бесконечно интереснее, нежели смотреть.

Одна из причин, по которым я перестал быть образцовым кинозрителем, заключается в том, что экранному зрелищу уже не под силу вытряхнуть меня из моей телесной оболочки и перенести в другое измерение, оно может лишь вытряхнуть меня из затемненного зала (при условии, что это можно сделать, никого не задев). Не понимаю, как люди могут соглашаться войти в состав жюри разных кинофестивалей. Мне такие предложения делали не раз, и я их неизменно отклонял. Дело в том, что с некоторых пор я открыл в себе особый дар — научился видеть фильмы в собственной голове, и это оказалось гораздо увлекательнее. Срок жизни человеческой ограничен, а после себя хочется оставить как можно больше. Надеюсь, в моих фильмах есть нечто: образы, особый взгляд на мир — словом, то, что, в отличие от меня, неподвластно времени. Не знаю, как это описать: ну, скажем, возможность разделить твой собственный взгляд на мир со всем, что тебя окружает.

Начало моему киноманству было заложено в нежном возрасте. Меня водили и на итальянские, и на голливудские ленты. Поскольку последние шли в дублированном виде, могло показаться, что для нас, юных несмышленишек, не было существенной разницы между отечественной и импортной кинопродукцией. Однако, представьте, мы ее замечали, и еще как! Фильмы из Голливуда были гораздо лучше. И мы это понимали, как наверняка понимали и взрослые.

Конечно, в пору детского увлечения кино мне было неведомо, что я смотрю картины великих режиссеров, таких как Кинг Видор или Джозеф фон Штернберг. Я не знал даже, что у фильмов вообще бывают режиссеры, не знал, кто они такие. По-моему, на раннем этапе моей киноманской «карьеры» я искренне верил, что то, что появлялось на экране, происходило на самом деле. Однажды отец взял меня на фильм, на котором я уже был с матерью, и сеанс для меня стал подлинным откровением: оказывается, то, что мне довелось увидеть, с точностью до миллиметра может повториться вновь. Хорошо помню Чарли Чаплина; к мастерам комедии я всегда относился с особенной теплотой. А много позже, когда я уже повзрослел, мне открылись шедевры французского кино — фильмы Рене Клера, Жана Ренуара, Марселя Карне и Жюльена Дювивье.

В моей киноэрудиции, как и в моем образовании в целом, уйма прорех и пробелов. Да и вкус у меня причудливый и эклектичный. Я смотрел то, что показывали где-то рядом, и перечень моих любимых имен достаточно произволен: это имена тех людей, фильмы которых доставляли мне удовольствие. Я, например, хорошо знаком с картинами Хэла Роуча, а вот какие-то фильмы Мурнау или Эйзенштейна мне еще надо увидеть. Вот почему многие отказываются считать меня интеллектуалом. И в принципе я с ними согласен — не по этой причине, но по многим другим.

«Гражданина Кейна» Орсона Уэллса я увидел только в середине 50-х, уже после того, как познакомился с ним самим. Говорю об этом просто для сведения. Его «Великолепных Эмберсонов» я посмотрел на несколько лет раньше и долго был под сильным впечатлением. А увидев «Гражданина Кейна», был ошеломлен.

Есть немало киномастеров, кому я многим обязан если не как режиссер, то как благодарный зритель. Я видел несколько фильмов Ингмара Бергмана, и они меня чрезвычайно впечатляют. От фильмов Бергмана веет мрачным духом Севера, и дух этот мощен и выразителен. Великолепен и Куросава, с беспрецедентной яркостью воскрешающий духовный мир средневековой японской аристократии. Какая мощь! И ведь он может снять не менее сильную картину на сюжет из современной японской жизни.



Широта его возможностей не может не впечатлять. Когда я смотрю фильм и проникаюсь тем, что в нем происходит, будь это фильм Куросавы, действие которого разворачивается в средневековой Японии, или фильм Кубрика, переносящий в космическое пространство, я становлюсь просто зрителем, очень простодушным зрителем. А что это как не рай? Ко мне возвращается утраченная невинность. А гибель Хэла в «Космической одиссее» — до чего она печальна! Талант Бергмана, Куросавы, Уайлдера и Кубрика меня поражает: они способны заставить меня поверить в то, что я вижу, как бы это ни было фантастично.

Не решусь назвать первого в этом ряду, но в моих глазах нет режиссера более великого, нежели Билли Уайлдер. Его «Двойная страховка» и «Сансет бульвар» стали неотъемлемой частью нашего существования, частью нашего коллективного сознания. Он — мастер. Подбор исполнителей в этих фильмах прекрасен. Уайлдеру никогда, даже в мелодраме или трагедии, не изменяет чувство юмора. Ему не требовалась помощь сценариста, который писал бы для его фильмов диалоги, и он знал толк в хорошей кухне. Билли — гурман, а это значит: он любит жизнь. Он прекрасно разбирается в искусстве — не как художник, а как коллекционер. Подчас, встречая знаменитых людей, с грустью убеждаешься: они не такие, как ты думал. Но Билли Уайлдер — особый случай, он такой же, как его фильмы. Я как-то в шутку набросал его портрет. Да он и сам — произведение искусства.

Кубрик, на мой взгляд, великий режиссер, очень честный и обладающий индивидуальностью визионера. Меня особенно восхищает в нем способность снимать фильмы, действие которых разворачивается в разных временных измерениях. Так, великим фильмом стал его «Барри Линдон» — романтическая историческая драма; под силу ему и научно-фантастическое кино — вспомним «Космическую одиссею» и триллер «Сияние».

А Дэвид Лин! Ему, автору «Короткой встречи» и «Лоуренса Аравийского», по заслугам принадлежит место в том же пантеоне.

А Бунюэль? Вот настоящий маэстро, волшебник экрана.

Для меня не секрет, что я один из самых везучих людей на свете. Ни за что не поменял бы свою жизнь на любую другую. Все, чего я хочу, чтобы этот праздник продолжался.

Когда вы режиссер, перед вами открывается множество дверей в окружающий мир. Случаю было угодно сделать так, что люди, с которыми я всегда мечтал познакомиться, сами приезжают на студию «Чинечитта» познакомиться со мной. Это просто чудесно. Маленький мальчик из Римини, и поныне живущий во мне, отказывается этому верить.

Помню, однажды, когда я был дома, раздался телефонный звонок. Человек на другой стороне провода заговорил по-английски с сильным акцентом уроженца американского Юга. Из-за акцента мне было очень трудно уловить смысл его слов. Он сказал, что его зовут Теннесси Уильямс. Я, натурально, подумал, что это розыгрыш — то, что англичане называют “practical joke”. (И тут же поймал себя на мысли: а что в такого рода шутке специфически “practical”?) Человек с акцентом пригласил меня с ним отобедать. Извинившись, я объяснил, что не собираюсь в Рим. Мне и раньше не раз названивали люди, отрекомендовавшиеся громкими именами и якобы желавшие со мной встретиться. (Позднее выяснилось, что им нужно было всего-навсего услышать мой голос по телефону.) Договорившись об аудиенции, они, разумеется, и не думали появляться, а я ждал их как идиот и терял время. На этот раз, думал я, одурачить себя я не дам. Телефон зазвонил снова. Раздался тот же голос. Далеко не все из сказанного я смог

разобрать, но, несмотря на ужасный акцент, мне удалось расслышать, что он произносит имя: Анна Маньяни. Мой номер дала ему она, добавил мой собеседник. И вновь повторил свое приглашение, оговорившись, что Анна не сможет принять участие в нашей трапезе, потому что для нее это слишком рано.

Я понял, что говоривший знает о привычках Маньяни. Никого не удивляло, что три-четыре часа пополудни были для нее ранним утром и в случае острой надобности ее надлежало специально будить, иначе она могла проспать до пяти.

Увидеть Анну для меня не составляло ни малейшего труда. В шесть утра мы частенько сталкивались с ней на площади: я — выйдя на утреннюю прогулку, а она — возвращаясь домой. Отужинав, Анна имела обыкновение по пути подкармливать бродячих кошек. Зная эту ее привычку, владельцы ресторанов, где она бывала, собирали с тарелок остатки пищи в большую сумку, которую она носила с собой.

Итак, это и в самом деле был Теннесси Уильямс. За обедом я обмолвился, что никак не ожидал, что он сам мне позвонит. Он ответил, что оставляет на усмотрение агентов свои дела, но отнюдь не свои удовольствия. Поскольку пообедать со мной, продолжал он, для него просто удовольствие, а не деловое предприятие, ведь речь не идет о совместной работе над фильмом, он счел бы дурным тоном передоверить кому-либо телефонный звонок мне. Его можно винить в чем угодно, только не в отсутствии хороших манер, заключил он. И рассмеялся. Рассмеялся столь оглушительно, что все сидевшие в обеденном зале «Гранд-отеля» повернули головы в нашу сторону.

Я объяснил, что поначалу ответил ему отказом, так как счел его любезное приглашение тем, что англичане именуют “practical joke”, и заодно признался, что не понимаю смысла этой идиомы. Он заявил, что вернее было бы называть ее “impractical joke”, и опять заливисто и громко расхохотался к вящей тревоге обеденного зала.

Замечу, на протяжении обеда он смеялся много и охотно, но не тому, что слышал от меня, а исключительно тому, что изрекал сам.

По окончании трапезы он вознамерился оплатить счет. Я запротестовал: в Риме всегда платил я, не считая, разумеется, встреч с продюсерами. Но он стоял на своем. Заявил, что пригласить кого-либо на обед и затем позволить ему расплатиться — не что иное, как моветон. А его, повторил Теннесси Уильямс, можно винить в чем угодно, только не в отсутствии хороших манер. И еще раз разразился залпом оглушительного смеха, еще более продолжительным, чем раньше, словно с ходом времени эта сентенция сделалась еще смешнее. Правда, на сей раз обедавшие в «Гранд-отеле» даже не подумали поднять головы от своих тарелок. Он добавил, что у меня остается шанс при желании в следующий раз пригласить его и, платя по счету, он как бы получает гарантию, что еще один совместный обед состоится. Словом, был сама любезность.

Спустя какое-то время я узнал от Маньяни, что Уильямс опять в Риме, и позвонил в отель, в котором он остановился. Попросил передать, что хотел бы пригласить его отобедать. Не получив никакого ответа, я заключил, что ему попросту ничего не передали. Перезвонил еще раз, повторил то же самое. И, вновь ничего не добившись, оставил дальнейшие попытки.



**Федерико Феллини**

Я никогда не любил разъезжать по миру и терпеть не могу кинофестивали, однако должен констатировать: поездки в Америку, в Москву, в Канн и Венецию дали мне возможность познакомиться с теми, кого я не встретил бы, безвыездно оставаясь в Риме. Быть знаменитым режиссером — значит обладать рядом преимуществ, и не последнее из них — возможность пообщаться с великими мастерами, которыми восхищаешься. Познакомившись с Ингмаром Бергманом, я почувствовал, что между нами немедленно протянулась нить искренней привязанности, так непохожей на северный лед и холод, каким веяло от его картин.

И вот мы вдвоем. Говорим о дорожных тяготах, о капризах погоды, о вещах, не имеющих отношения ни к жизни духа, ни к искусству. Подслушай нас кто-нибудь, ему и в голову не придет, что встретились два режиссера.

Никогда не знаешь, куда потечет разговор, какое развитие получит та или иная тема.

Не помню, в какой связи я заговорил о кукольном театре, которым увлекался в детские годы. Бергман рассказал мне, что в детстве тоже был без ума от театра. Правда, то был кинотеатр, сооруженный из картона, но в нем было все, как в настоящем: маленькие стулья, оркестровая яма, просцениум. А на фронтоне красовалась афиша с названиями известных фильмов того времени. Для вырезанных из картона персонажей Ингмар сочинял сюжеты, совсем как я для моих кукольных исполнителей. А когда я описал ему в деталях мой кукольный театр, обнаружилось, что и он соорудил похожий, и приблизительно в том же возрасте. Разница лишь в том, что ему помогали сестра и несколько друзей, а я был кустарь-одиночка. Его театр был лучше оборудован, глубже продуман, в нем было предусмотрено все: реквизит, смена декораций, освещение. И он часто ставил оперы. Правда, за спектакли своего кукольного театра он, в отличие от меня, денег не брал. Увы, приходится признать, что та деловая сметка, какая была у меня в двенадцать лет, так и осталась в Римини.

Для нас обоих было очевидно, что кукольный театр, поглощавший львиную долю нашего времени и внимания в детские годы, стал одним из главных факторов, под знаком которых проходило наше формирование в дальнейшем. Как бы подводя итог нашему обмену воспоминаниями, Бергман посоветовал мне поставить что-нибудь на театральной сцене; он, к примеру, работает в театре постоянно. Ведь, по его убеждению, меня должны просто заваливать предложениями. Он был прав — если не во всем, то отчасти. Такого рода предложения мне действительно делают.

Театр я впервые открыл для себя в Римини. Родители взяли меня на гастрольное представление труппы «Большой Гиньоль». Видя, как на стенах театра расклеивают афиши, я все больше и больше проникался ощущением: внутри должно произойти нечто из ряда вон выходящее. Таинственное и завораживающее.

Зрительный зал поразил меня своим великолепием. Золоченые ложи, бархат, ярко высвеченный просцениум. Красота декораций впечатляла меня больше, нежели фабула пьесы. Театральное представление никогда не будило во мне таких эмоций, как фильм, но после того спектакля я не спал всю ночь.

Бергман сказал, что работа на театральной сцене приносит огромное творческое удовлетворение, а спектакли я мог бы ставить «в перерывах между фильмами». Но для меня «перерывов между фильмами» не существует. Закончив один, я начинаю работать над следующим. Бергман обратил мое внимание на то, что театральность — объективное свойство моих лент. Должен признаться, я чувствовал себя неловко, слушая, с каким знанием дела он рассуждает о моей работе в кино. Судя по всему, он видел так много моих фильмов, а я так мало его. У него не вызывало сомнений, что я до тонкостей разрабатываю эскизы костюмов и декораций, придаю особое значение освещению, разбираюсь в нюансах актерской игры. Почему бы не заняться и театром, ведь между ним и кино так много общего?

Я ничего не ответил, да и вопрос Бергмана был вполне риторический. Он просто постулировал общность природы режиссерского ремесла — экранного и сценического. От себя могу сказать лишь одно. С моей точки зрения, кино и театр не вполне идентичны. Подобно опере и балету, они сопоставимы, но различны. К тому же в «перерывах между фильмами» все мое время оказывается безраздельно отдано созданию новых. И, как это ни печально, поискам денег, необходимых для того, чтобы дать этим фильмам возможность родиться.

Когда я познакомился с Орсоном Уэллсом, он отрекомендовался волшебником. Волшебство всегда меня интриговало. Думаю, я инстинктивно стремился уверовать в могущество магии, ощутить ее как нечто реальное. Иными словами, готов был запудрить мозги самому себе. Мальчишкой я пытался выучить несколько цирковых трюков, но ловкость рук не была сильной стороной моей натуры, а юного энтузиазма оказалось недостаточно, чтобы в совершенстве освоить их непростую технологию. Да и привлекали меня больше спонтанные, как бы случайные эффекты. Я тотчас восставал против чего бы то ни было, что требует терпения, усидчивости, дисциплины, в особенности если эта дисциплина навязывалась извне. Уэллс же, напротив, не жалел времени на детальную отработку фокуса и любил пространно объяснять его секрет. А я... я никак не желал расстаться со своей верой, что волшебство — это волшебство и ничего больше.

Распространялся Орсон Уэллс преимущественно на гастрономические темы. Он так любил поесть, что должен был бы родиться итальянцем. А как прекрасен был тембр его голоса! Когда он описывал способ приготовления белой фасоли в оливковом масле, речь его просто журчала: так декламируют стихи большие мастера художественного чтения. Звук его голоса уносил в неведомые дали. Слушать его было так приятно, что потом нелегко было вспомнить, что послужило предметом разговора.

Чудесным открытием стало для меня знакомство с создателем фильмов «Толпа» и «Большой парад» Кингом Видором. В момент нашей встречи ему было уже за семьдесят, но все, о чем он помышлял, — это работа. Ужасно, что художник такого масштаба не мог продолжать творить: окружающие, видите ли, считали, что он слишком стар. Видор поведал мне сюжет картины, которую еще надеялся когда-нибудь снять. Основой экранной истории должна была стать судьба некогда открытого самим Видором актера, всецело обязанного своей звездной славой «Толпе». Один из легиона безвестных тружеников актерского цеха, вмиг поднятый на гребень волны головокружительного успеха, он приходит к трагическому концу, не в силах совладать с тем, что именуют бременем славы.

Кинг Видор был солидарен со мной в том, что на некоторые роли необходимо брать лишь дебютантов или непрофессионалов, в противном случае замысел рухнет, ибо звезда,

появляющаяся на экране, неизбежно влечет за собой шлейф былых побед и достижений, а это мешает публике безоглядно уверовать в очередное перевоплощение. Героя задуманного фильма Видор некогда встретил в толпе статистов в одном из павильонов студии «Метро-Голдвин-Майер» и, не колеблясь, доверил ему главную роль в своем шедевре.

Выяснилось, что мы одинаково относимся и к амплу экранного злодея. Нам в равной мере не импонировали персонажи, однозначно окрашенные в черное. Ведь для того чтобы сделать что-то страшное, совершить бесчестный поступок, вовсе не обязательно быть плохим во всех отношениях. Были и пункты, по которым наши мнения расходились. Так, он отдавал предпочтение натурным съемкам, а я павильонным, ибо в павильоне легче держать весь съемочный процесс под контролем. Он работал, исходя из собственных привычек и предпочтений, я — из своих. Я искренне завидовал полноте его художественной свободы: он мог себе позволить игнорировать столь угнетающий меня финансовый аспект и добился этого в рамках студийной системы голливудского кинопроизводства! В его звезду верил сам Ирвин Тальберг, возглавлявший в компании МГМ производственный цикл. Многие из его лент были чересчур смелыми для своего времени, порой даже носили экспериментальный характер, но они окупались. В студийной системе кинопроизводства, по его мнению, есть определенные преимущества, и тут я склонен с ним согласиться. Ведь работать на голливудской студии — то же, что иметь богатого покровителя.

Он замечательно рассказывал о Грете Гарбо, с которой был коротко знаком. Что до меня, то чуть ли не с младенческих лет я испытывал к ней смутную неприязнь. Если верить Кингу, она любила расхаживать по дому обнаженной — правда, только в присутствии близких друзей и прислуги. Создавалось впечатление, будто она не замечает отовсюду устремленные на нее глаза. Но то было ложное впечатление: в действительности Гарбо вполне отдавала себе отчет в том, как действует на окружающих. Услышав об этом, я по-новому увидел фильмы с ее участием.

Мне казалось забавным, что прославленного режиссера нарекли таким «говорящим» именем: Кинг. Но, подумав как следует, я решил, что есть в этом некая логика: ведь в своем виртуальном королевстве Видор и впрямь был самодержавным властителем. На досуге он любил рисовать и пригласил меня на свое ранчо в Калифорнии, чтобы я мог посмотреть его полотна.

На всякого рода торжественных мероприятиях его так часто приветствовали, что он, шутя, замечал: устроители вполне могли бы сэкономить на стульях и креслах. Но в мою память запали его слова: «Будьте настороже: может наступить время, когда по почте и по телефону вас засыплют потоками приглашений на чествования, юбилейные турне, званые ужины. Не будет лишь одного: предложений снимать фильмы. А потом, глядя на замолчавший аппарат, накопившиеся счета и груды рекламных проспектов, вы неожиданно поймете, что пропустили момент, когда вас отправили на пенсию».

Работая над фильмом, я предпочитаю лично познакомиться со всеми, кто в нем участвует. Подчас можно сделать замечательные открытия. К примеру, для меня нет понятия «всегонавсего статист». Любой, кто занят на съемках моего фильма, профессионал он или любитель, играет свою роль независимо от того, со словами она или нет. Моя забота — создать атмосферу раскованности и непринужденности. Порой, «прощупывая» актрису,

стараясь докопаться до ее нутра, я задаю незначащие вопросы типа: «вы любите мороженое?»»

Мне нравится быть в окружении друзей, людей, с которыми я в хороших отношениях, приветливых и доброжелательных. Вокруг поговаривают даже: Феллини-де, необходима свита, группа поддержки, его плотным кольцом обступили подхалимы и далее в таком роде. Кто знает, может, в этом и есть доля горькой правды. Мне всегда хотелось, чтобы работалось легко, с огоньком, без споров и ожесточения. Но не правы те, кто утверждает, что меня избаловал успех. Неправда, что я изменился. Разве раньше я был другим?

Говорят также, будто я обожаю устраивать на дому приемы и не люблю ходить в гости. В действительности все обстоит как раз наоборот. Джульетта — да, она любит, когда у нас бывают артисты и люди, связанные с театром; случается, после обеда или ужина собравшиеся играют в фанты, шарады и так далее. В таких случаях я чаще всего прошу меня извинить и удаляюсь. Одно дело — сыграть эпизодическую роль в фильме, и совсем другое — становиться участником досужих розыгрышей. Для подобного рода занятий я, как бы получше выразиться, слишком стеснителен. Вольно Джульетте щеголять в дружеском кругу в чаплинском котелке. Что до меня, то я не собираюсь корчить из себя Гари Купера.

Мне импонируют люди, живущие весело и непосредственно. А те, кто считает необходимым десять раз предварительно уславливаться о визите тогда-то и тогда-то, нагоняют на меня скуку. Ну скажите мне, пожалуйста, где, с кем, в какое время буду я ужинать завтра вечером? Да от одной необходимости загодя уговариваться с соблюдением всех приличий просто скулы сводит. Я люблю действовать, повинуюсь минутному импульсу. Снимаю телефонную трубку и спрашиваю приятеля: «Ты что сейчас делаешь?» Не люблю расписывать свое время по часам и минутам. Даже столик в ресторане предварительно не заказываю. И на журналы не подписываюсь.

Я очень любил Нино Роту. Он был полноправным участником моих проектов. Бывает, сядет за фортепьяно, а я стою и рассказываю ему, что хочу сделать. А он отвечает мне звуками, аккордами, мотивами. Он всегда с полуслова понимал, что мне требуется и что я не в силах выразить в тонах и полутонах. Нино, кстати, считал, что из «Дороги» может получиться отличное оперное либретто. Кто знает, может, когда-нибудь такая опера и появится, жаль только, что не на его музыку.

Он всегда был в прекрасном настроении, с ним я ни секунды не чувствовал, что речь идет о работе. И скромностью он отличался феноменальной, всегда подчеркивал, что музыка — лишь одно из слагаемых фильма, не больше того.

В чем я с ним полностью солидарен.

К людям привязываешься смолodu. В юности у меня было много друзей, как правило, старших по возрасту. Мы могли часами сидеть и разговаривать о том о сем. Позже мои дружеские контакты более или менее сосредоточились в среде киношников. На то, чтоб заводить друзей где-то вовне, просто не было времени. И как-то сама собой большая часть тех, с кем я работаю, составила круг моего постоянного общения. Что до прочих, то им раньше или позже предстояло примириться с тем, что чисто светское времяпрепровождение для меня не существует. Многие, с кем я был знаком, расценили это по-своему, заключив, что я не слишком нуждаюсь в их обществе. И в ряде случаев оказались правы. Ведь в моей работе — весь смысл моей жизни. Общение — роскошь, которую я могу себе позволить лишь в перерыве между картинами. И это не секрет только

для тех, кто тоже работает в кино. Например, я могу уделить лишь пару минут телефонному разговору с Франческо Рози, и он на меня не обижается.

Я много думал о том, чем займусь, когда либо по состоянию здоровья, либо потому, что не найдется никого, кто захочет вкладывать деньги в мои проекты, перестану снимать фильмы.

Ну, во-первых, я мог бы целиком посвятить себя графике. По-моему, у меня просто не было времени, чтобы сделать в этой области то, на что я по-настоящему способен.

Во-вторых, буду, вероятно, писать. Мне всегда казалось, что я смог бы сочинять рассказы для детей. У меня даже есть в запасе несколько: они как бы принадлежат герою будущего фильма, который пишет их для заработка; а потом они обретут на экране свою собственную жизнь. В одном из рассказов фигурирует миниатюрная карета из пармезана, которая движется на колесах из сыра проволоки; и вот эта соблазнительная карета сбивается с дороги, выложенной брикетиками масла. Ее пытаются вытащить из кювета две лошади из рикотты, отчаянно погоняемые кучером из маскарпоне, который без устали нахлестывает их кнутом из тонких полосок моццареллы... Признаюсь, я так и не дописал этот рассказ. Сидя за столом, я вдруг почувствовал, что так проголодался, что бросил все как было и отправился поесть.

Почти все накапливающиеся бумаги я предаю огню. Не люблю жить прошлым. Когда-то я пытался кое-что откладывать на память, но то было давным-давно. Время шло, бумаг становилось все больше. Особенно много места у меня никогда не было, так что отыскать что-нибудь в этой куче все равно не было возможности. А раскладывать все по полочкам — откуда взять столько времени? Во всех случаях, когда я снимал, разглядывать старые бумаженции мне бывало некогда. А когда был в простое, на меня находило уныние. Перебирать в таком состоянии сувениры тех времен, когда работа кипела ключом, — не самое воодушевляющее занятие.

Многие просят меня подарить что-нибудь на память, например старый сценарий, статью, письмо. Так я с чистой совестью заявляю, что у меня ничего нет. Одним словом, я избавляюсь от всего, от чего только можно. При этом всегда руководствуюсь одним и тем же вопросом: «Могу ли я без вот этого прожить?» Если это контракт, на который с ходом времени, возможно, придется взглянуть, я отсылаю его своему адвокату. Если напоминание о чем-то личном, выкидываю тем более, ведь позже избавиться от него будет еще труднее. Случается ли мне в результате остаться без рисунка, который мне нравится, без наброска сюжета, даже без сценария? Разумеется. Но закопать себя под горой бумаг? Ну уж нет! Да и шанс отыскать нужное минимален.

У меня никогда не было возможности обзавестись достаточно просторными апартаментами и помощником, который раскладывал бы все бумаги по местам. Заходя в свой офис, я предпочитаю, чтобы мой рабочий стол был девственно пуст, как и мой ум, между прочим. Мне нравится начинать каждый день с чистого листа.

### **«Должно быть, это ее муж Феллини»**

На протяжении многих лет происходит одно и то же. Кто бы ни обрушивался на меня с нападками, кто бы ни делал мне ту или иную гадость, на нее всегда болезненнее всего реагирует Джульетта. Она принимает близко к сердцу любой упрек, касается ли он известного миру режиссера Феллини или просто ее собственного драгоценного Федерико.

В любом турне, на любом кинофестивале Джульетта пользовалась огромной популярностью. В ней видели не синьору Феллини, а синьорину Мазину или просто Джульетту. Я тоже испытывал гордость за нее, за ее успех. Ей ведь приходилось работать и с другими режиссерами, а также на телевидении, но знаменитой-то ее сделали прежде всего роли в моих фильмах — Джельсомина и Кабирия. В Италии, за стенами Рима, ее узнавали чаще, чем меня. Когда по телевидению шел сериал с ее участием «Элеонора», миланцы окружали ее на улицах, осаждая просьбами об автографе. Мне ничего не оставалось, как отходить в сторону и ждать. Как-то одна женщина указала на меня пальцем и сказала своему спутнику: «Должно быть, это ее муж Феллини».

Джульетта была прекрасна в «Безумной из Шайо». В тот момент я ничего не снимал, и мне захотелось съездить во Францию — посмотреть на нее на съемочной площадке. Звездой фильма была Кэтрин Хепбёрн, но нам практически так и не удалось познакомиться. Я старался ничем не выдавать своего присутствия. Со стороны Брайана Форбса, снимавшего картину, было верхом любезности допустить меня в святая святых, и я вовсе не хотел давать ему повод подумать, что я явился исключительно ради того, чтобы поддержать Джульетту. В этом не было необходимости: она с полуслова уловила смысл моих минимальных рекомендаций.

Итак, она снялась в имевшем незаурядный успех телесериале, регулярно писала свою колонку в газету, работала в ЮНИСЕФ. У Джульетты особый дар сопереживания с теми, у кого возникают проблемы в семье, кто нуждается в материальной помощи, а также с детьми — быть может, потому что нам на долю не выпало обзавестись своими.

Лишь в последние годы мне довелось в полной мере осознать, сколь важную роль сыграли в моей жизни многие, кто помогал мне ступенька за ступенькой преодолевать преграды, стоявшие на моем творческом пути. Разумеется, я всег-да чувствовал плечо Джульетты, а забудь я об этом хоть на минуту, она не преминула бы напомнить. Но рядом были и другие: мои мать и отец, моя римская тетушка, позволившая мне разделить с ней кров, и, что не менее важно, тетушка Джульетты, у которой мы обитали, пока не обзавелись собственным жильем, что случилось не в один день, а также Альдо Фабрици, Росселлини, Латтуада...

Слишком поздно до меня дошло, какой поддержкой и опорой была для меня мать. Не то чтобы она специально что-то делала, но она не мешала мне стать самим собой. Пусть мои представления и взгляды не совпадали с ее воззрениями, она нашла для меня ободряющие слова, а потом и деньги, позволившие мне идти своей дорогой.

Теперь я вижу, как вырос мой неоплаченный долг. Когда я стал режиссером, добился успеха, я должен был сказать своей матери, сказать коротко и ясно, что вполне сознаю, сколь важную, незаменимую роль сыграла она в начале моего жизненного пути.

Зарабатывать деньги — этого таланта у меня никогда не было. Напротив, у них восхитительное свойство утекать из моих рук. Случись мне когда-нибудь занять их столько, что встал бы вопрос о вложении капитала, я наверняка распорядился бы ими наихудшим образом. Дело в том, что деньги как таковые меня никогда не интересовали. Пожалуй, единственный раз, когда я всерьез о них думал, — это по прибытии в Рим. Постоянно чувствуя легкий голод, я должен был выбирать: поесть ли сытно, но только раз в день, или купить себе еще чашку кофе, или, допустим, угостить кофе еще кого-нибудь.



Я не люблю ничего собирать. Как-то мне довелось услышать историю одного аргентинского гаучо: он ел с ножа, боясь, что однажды воспользовавшись вилкой, захочет присовокупить к ней тарелку, а затем стол, стул, чтобы сидеть за столом, и наконец дом, чтобы все это хранить.

Меня постоянно преследует навязчивое ощущение: если я накоплю много вещей, они завладеют мной. Всю свою жизнь я пытался бороться с тем, как закрепощают человека неодушевленные предметы. Думается, в какой-то мере эта моя тревога распространилась и на людей: я инстинктивно боролся с искушением оказаться в эмоциональной зависимости от кого-то еще, воспринимал ее как угрозу.

Поскольку Джульетта, подобно большинству женщин, любит иметь под рукой все необходимое, мы ведем не такой аскетический образ жизни, какой вел бы я, не будь женат. В конце концов на меня ведь тоже заявили права собственности, и кто? — мои собственные ленты.

Я никогда не умел толком заключать сделки. Почему-то меня коробило от самой необходимости говорить о деньгах. Я не знал, например, в какую сумму оценить собственную работу. Возможно, моя финансовая неудачливость и происходит оттого, что я никогда не умел возвести число, количество, сумму в ранг жизненной цели. Мне никак не удастся оценить то, чем я владею, по рыночному курсу. Единственный предмет роскоши, по которому я тосковал, — это шикарный автомобиль. Скажу честно, не только для того, чтобы на нем ездить, а чтобы им гордиться. Сейчас мне уже не совсем понятно это чувство, но, не скрою, оно у меня было.

Я совсем не умею обращаться с большими деньгами — такими, что кажутся нереальными. Я часто бросаю их на ветер. Точнее, бросал, когда они попадали мне в руки. И напротив, когда дело касается мелких сумм, которые ровным счетом ничего не значат, я готов сделаться чуть ли не скрягой.

Роскошь, которую я ценю превыше всего остального, — такси. Одна из моих попыток подвергнуть ревизии собственные расходы началась именно с того, что я был обескуражен, сообразив, во что влетают мои развозы по городу в период простоя. Получалось, я не зарабатываю деньги, а только трачу. Впрочем, поскольку я не люблю ни путешествовать, ни шастать по магазинам, мне и ограничивать-то себя не в чем. Все, что мне нужно, — это нормальное жилье. Вот Джульетта, к примеру, не может бросить курить, а я не выношу дыма — с тех пор как сам перестал дымить, как паровоз. Естественно, для курения ей нужна особая комната. Я не раз говорил, что ей это здоровья прибавит, но она меня не слушает.

Но от чего я не в силах отказаться, так это от вкусной еды. Причем я должен был бы сделать это вовсе не из финансовых, а из эстетических соображений — чтобы без отвращения смотреть на себя в зеркало. Но увы!

Пару дней назад был я на приеме. Подавали горячую закуску, совершенно изумительную. К сожалению, слишком горячую, чтобы проглотить целиком.

Я откусил половину, другая, раскрошившись, шмякнулась на пол. Я онемел от ужаса. Что же, роскошный белый ковер непоправимо испорчен? И теперь во всей квартире придется менять покрытие? А может, мне застыть на месте до конца приема, а потом в толпе гостей скромно ретироваться? Я со страхом опустил глаза. И обнаружил, что

несъеденный кусок приземлился у меня на животе. Не зная, радоваться или печалиться, я быстро схватил и проглотил вещественное доказательство своего преступления.

Итак, на еде не сэкономишь. А стоит лишь подумать о диете, как пробуждается волчий аппетит и я начинаю есть еще чаще и больше. Словом, диета для меня — непозволительная роскошь. Значит, урезать придется расходы на транспорт. И то благо: не только денег в кармане прибавится, но будет повод вспомнить те чудесные дни, когда я впервые появился в Риме. В ту пору я бывал доволен уже тем, что могу сесть на автобус, а не тащиться пешком. Увы, время необратимо. Люди меняются. Моей решимости хватило лишь на несколько месяцев. От силы. А может, и всего на месяц, просто тянулся он бесконечно.

В конце концов я поднял руку и подозвал такси.

Для нас, итальянцев, демократия явилась внезапным освобождением от оков, в которых мы прожили не один век. Мои ранние годы были омрачены тенью фашизма, но когда нацисты потерпели поражение и на нашу землю ступили американцы, мы по-прежнему были народом, который мало что знал о демократии. С одной стороны, коррумпированные политики с изысканными манерами и потайными карманами, с другой — мафия. Случалось, ко мне обращались мафиози, специализировавшиеся на отмывании доходов, но добывать таким образом деньги на постановку фильмов не в моих правилах.

Кто-то полагает, что мой вклад в кино неоправданно завышен. Пусть так. Но для меня важно, что сам я не продаюсь. Скорее соглашусь голодать, нежели сделаю что-нибудь, что не считаю достойным. Пожалуй, я добился бы большего, если бы в борьбе за мой фильм соревновались несколько продюсеров. А я и одного-то всегда находил с трудом. После успеха нескольких моих лент я получил ряд предложений, в частности из Голливуда. Мне предлагали большие деньги, но работать предстояло в Америке и, хуже того, снимать фильм, который мне предложат. А мне всегда хотелось делать мой фильм — и ничей больше.

Не буду скрывать: состоятельные дамы, наследницы богатых отцов, жены промышленных магнатов не раз намекали на возможность интимных отношений, небрежно добавляя, что могут помочь финансировать мои картины. Я не соглашался. Мне хотелось оставаться как можно дальше от купли-продажи.

Однажды мы были на мели, а мне надо было пригласить несколько человек на обед. Вопрос, чем оплатить счет, оставался открытым. К тому же порой приглашенных оказывается больше, чем ожидаешь. И вот Джульетта протягивает мне набитый кредитками конверт и говорит: «Знаешь, это заначка, я о ней совсем забыла, иди на свой обед и ни о чем не волнуйся». Прошло немало времени, прежде чем я обнаружил, что она продала несколько своих золотых украшений (они, впрочем, были не очень дорогие). Я понял это, заметив, что она их больше не надевает. А она в ответ: эти, дескать, ей надоели; может быть, когда-нибудь, когда мы разбогатеем, купит себе новые.

Мы так и не разбогатели и не приобрели новые драгоценности.

## Макарони и магия

Есть три временных измерения: прошлое, настоящее и область фантазии.

Что до будущего, то оно, понятно, может фигурировать под девизом «Что, если...». Мы живем в настоящем, но детерминированы прошлым, которое можем изменить лишь в наших воспоминаниях. Ткань настоящего прядется из нитей прошлого. Это и есть то время, какое я предпочитаю обозначать как вечное настоящее.

Худшая из тюрем, в которой может оказаться любой, сложена из сожалений. Таково время, фигурирующее под девизом «Если бы только...». Нужно всеми силами стараться не попасть в его ловушку, ведь никому не дано терзать нас изощреннее, чем делаем это мы сами. Когда журналисты спрашивают меня: «О чем в своей жизни вы сожалеете?» — я всегда отвечаю: «Ни о чем». Это самый короткий ответ, какой я могу дать, не выходя за рамки приличий. Как правило, я стараюсь их не нарушать. Есть, однако, и у меня повод для сожалений, которыми я делюсь не часто. В свое время я рассказал о них Джузеппе Торнаторе. Я редко даю советы, но ему мне хотелось пожелать удачи на том пути, по которому я не пошел.

Я оказался первым, кому он показал только что смонтированный вариант своего Кинотеатра «Парадизо». Мы были одни, он прокрутил картину, а потом спросил, что ему следует делать. И мне вспомнилось то давнее время, когда юный растерянный дебютант показал свой первый фильм мастеру, до которого ему было как до луны: Росселлини сидел и смотрел то, что снял я.

Фильм Торнаторе мне очень понравился, но я счел нужным заметить, что он слишком длинен и, пожалуй, его стоило бы сократить. Но когда он спросил меня, что, по-моему, можно из него вырезать, я не посоветовал ничего. И считаю, что поступил правильно. Режиссер не должен слушать никого, кроме самого себя.

Когда «Парадизо» получил широкое международное признание и был удостоен «Оскара», я посоветовал Торнаторе не повторять ошибку, которую совершил я. Она заключалась в том, что между моими фильмами были годы простоя. В жизни бывают моменты высшего взлета, когда вам обеспечено всеобщее одобрение. Для меня это был период «Сладкой жизни» и «Оскаров». В такой период самое главное — работать как можно больше.

Долгое время я был убежден, что лучше вообще ничего не снимать, нежели пускаться в работу над чем-то, во что не до конца веришь. Сейчас я смотрю на это иначе. Ведь даже неудачный фильм способен научить многому и, чем черт не шутит, указать путь к чему-то лучшему. Жаль, что я не снимал больше и чаще.

А ныне мне остается лишь оплакивать все те ленты, какие я мог снять и не снял, какие впечатления и эмоции мог вызвать к жизни и не вызвал.

Одна из самых коварных угроз — страх перед возможной ошибкой. Ты останавливаешься на полпути. А надо, не дожидаясь благоприятного момента, удачного поворота судьбы, идти прямо на середину арены. Вот что я сказал бы теперь любому молодому режиссеру, спрашивающему у меня совета. Когда «Кинотеатр „Парадизо“» получил «Оскар», я предостерег Джузеппе: «Твой час пришел. Используй его на все сто. Не жди, пока придет совершенство. Не жди никого и ничего. Когда ты молод, кажется, что звездный час будет длиться вечно. Но он капризен и краток. Его не вызовешь усилием воли, у него свой

черед. Самое печальное — не заметить, как он наступает, и не насладиться этим моментом. Но и наслаждаться им, не стремясь продлить его насколько сможешь, тоже грустно. Сними фильм. Сними много фильмов».

Если вам суждено сделать ошибку, пусть уж она будет следствием действия, а не бездействия. Откройся вновь передо мной такая возможность, я бы рискнул. Я предпочел бы снять фильм, даже не будучи уверен, что он до конца оправдает мои ожидания, нежели совсем отказаться от него. А так — мириады историй, которые мне хотелось поведать, погаснут вместе со мной.

Мне всегда хотелось снять «Пиноккио» по книге Карло Коллоди. Мой фильм не был бы похож на диснеевский. В моем «Пиноккио» каждый раз, когда кукла лжет женщине, у нее увеличивается в размерах, что бы вы думали? Ну, только не нос.

Когда я был маленьким, книги, казалось, существовали для того, чтобы швыряться ими в братишку. Они были принадлежностью взрослых. Атрибутом школы. Школа же не раскрывала, а захлопывала окружающий мир, воздвигала барьеры между мной и моей свободой, заточая в четырех стенах на большую и лучшую часть дня. Среди учителей не было никого, кому мне хотелось бы подражать. Я очень рано понял, что не хочу быть таким, как они. Скажу больше: стремился поступать во всем ровным счетом наоборот. А книга представляла чем-то неотделимым от школьной тяготы и всей этой публики, с которой и знаясь не хотелось.

В восемь или девять лет состоялась моя первая счастливая встреча с книгой, ставшей мне другом на долгие годы. Этим другом был «Пиноккио». Я понял, что в книжку можно влюбиться, что она может оказывать магическое действие. Пожалуй, наименее интересное в этой сказке — ее финал. Когда кукла превращается в живого мальчишку, Карло Коллоди, типичный человек XIX века, опускается до плоского морализаторства. Это печально. Ведь, теряя свое марионеточное естество, Пиноккио утрачивает и свое детство, полное восхитительного знания животного мира и волшебных чар, становясь самым обычным благонаправленным дурачком.

Пиноккио родом из Романьи, я тоже. Мне хотелось воплотить на экране этот сюжет в духе самого Коллоди, с участием живых исполнителей, но в стилистике великолепных иллюстраций Кьюстри. Когда я был молод, я учился рисовать, копируя эти рисунки, но так и не смог приблизиться к их совершенству. Зато у меня появилась куча идей по части того, как показать в фильме приключения Пиноккио в Стране игрушек.

Мне в этой истории близок не столько Пиноккио, сколько Джепетто. Вырезать из дерева фигурку Пиноккио — разве это не то же самое, что снять фильм? Для меня параллель между Джепетто, занятым своим делом, и мною, погруженным в работу над фильмом, неоспорима. Мастеря фигурку, Джепетто и не подозревал, что скоро она выйдет из-под его контроля. По мере того как отлетает стружка, Пиноккио становится самим собой. Это в точности соответствует динамике моего режиссерского ремесла: сначала я стараюсь установить контроль над фильмом, а затем фильм завладевает мной. Джепетто считал, что главный в этой паре — он; но чем дольше он трудился, тем больше появлялось у него сомнений.

Пиноккио стал одним из моих любимцев. Доведись мне действительно снять фильм, и притом так, как я его задумывал: с живыми актерами, для себя я выбрал бы роль Джепетто. А на роль Пиноккио я вижу лишь одного бесспорного кандидата — Джульетту.

Меня всегда влекли к себе сказки Шарля Перро и Ханса Кристиана Андерсена. Только вообразите: «Рапунцель», «Принцесса на горошине», «Русалочка»! Какой радостью было бы перенести на экран эти чудесные истории! Мне так и видится маленькая принцесса: она в ночной рубашке, ей так тоскливо и неудобно на целой горе матрацев; бедняжка и не подозревает, что всему виной — горошина. Эта сцена так отчетливо прорисовывается в моем сознании, что подчас мне кажется: ведь я уже снял этот фильм. А несчастная романтическая русалочка, готовая всем пожертвовать во имя любви? Она тоже близка каждому из нас, ибо вся наша жизнь проходит в подобном поиске. А как глубок замысел «Нового платья короля»! Волшебные сказки — одна из самых совершенных форм, в какие воплотился человеческий гений. Между прочим, знаете, почему еще я так заинтересовался Юнгом? Потому что ему принадлежит проникновенный анализ сказок как компонентов нашего подсознания.

Жизнь — это смесь магии и макарон, фантазии и реальности. Кино — это магия, макароны — реальность, а может быть, все наоборот? Мне всегда бывало непросто найти водораздел между реальным и ирреальным. Все художники на свете заняты воплощением собственных фантазий, чтобы затем разделить их с другими. Плоды их воображения капризны, причудливы, интуитивны, иррациональны. Я начинаю снимать фильм, и вдруг происходит что-то странное. Иногда мне всерьез кажется, что продолжаю над ним работу уже не я — нет, это фильм перехватил инициативу и ведет меня за собой.

Продюсеры не раз предлагали мне экранизировать «Ад» Данте. Я и сам об этом подумывал, но не позволял своей фантазии разгуляться всласть, ибо был уверен, что их представления о шедевре Данте радикально расходятся с моими. Появись у меня такая возможность, я бы перенес на экран всю «Божественную комедию», только сделав акцент не на фигуре Вергилия и inferнальных блудилищах, а на образе Беатриче в финальной части поэмы — «Рай». И тогда именно целомудрие Беатриче стало бы эмоциональным лейтмотивом всей ленты.

Я призвал бы на помощь образность Иеронима Босха как наиболее органичную для такого рода киноповествования. Но продюсерам подавай только голые сиськи и ляжки! Я никогда не рискнул бы свести творение Данте до уровня банальной кассовой развлекаловки.

Вообще-то говоря, было бы еще интереснее снять фильм о жизни самого Данте Алигьери, еще более фантастичной, нежели «Божественная комедия», ведь она никем не придумана. Я отобразил бы его многолетние скитания по Италии XIII века на фоне ярких батальных эпизодов, которые привели бы в восторг самого Куросаву. Обращались ко мне и в связи с экранизацией «Илиады». В детстве мы читали и заучивали ее наизусть, а потом выскакивали на улицу и играли в греков и троянцев, подобно тому как американские ребята играют в гангстеров и копов. Не знаю почему, но мне казалось нескромным снимать «Илиаду Феллини», а рабски следовать за сюжетом Гомера я все равно бы не смог. Кроме того, трудно найти убедительное образное воплощение произведению, о котором у каждого сложилось глубоко индивидуальное представление.

Мечтой моей жизни было экранизировать «Дон Кихота». Я даже знаю, кто был бы идеален в главной роли. Жак Тати! Но мне никогда не приходил на ум идеальный Санчо Панса. А между тем он не менее важный персонаж для развития действия, нежели сам Дон Кихот. Вместе они — как Лаурел и Харди.

И наконец, один из фильмов, который я надеялся сделать, основывался на повести Кафки «Америка». Его, по моему убеждению, вполне можно было снять на студии «Чинечитта». Кафкой я восхищаюсь давно, еще с того времени, когда репортером журнала «Марк Аврелий» прочел его новеллу «Превращение». Кафка никогда не был в Америке. А я там бывал, и не однажды. То видение этой страны, какое я намеревался запечатлеть, принадлежало ему, а не мне. Роман Кафки незавершен, но романы вообще трудно экранизировать, они слишком длинны, а здесь было все, что мне требовалось. Это взгляд европейца на Америку, в чем-то напоминающий Диккенса. А сама незаконченность книги, ее фрагментарная композиция только стимулировали полет моей фантазии.

Меня всегда интересовал феномен клинической смерти. Верю, что в этот момент люди открывают для себя тайну жизни и смерти. Цена такого знания — гибель, однако прежде чем умирает тело, разгадка связи между бытием и небытием успевает запечатлеться в сознании тех, кого постигает нечто вроде комы — иными словами, временной зазор между окончательной смертью и последним вздохом.

Такой удел я предуготовил для Дж. Маторны. Сюжет фильма «Путешествие Дж. Маторны», о котором я думал на протяжении нескольких десятилетий, я долго хранил в секрете. Мысль о нем зародилась в начале моей кинематографической карьеры, и я развивал ее, работая над другими картинами. Я никогда сколько-нибудь подробно не излагал ее продюсерам, что отнюдь не способствовало успешному финансированию.

Был момент, когда все шло к тому, что мой давний проект осуществится. Уже начали сооружать декорации. И вдруг я заболел. Какое-то время пребывал на грани жизни и смерти. В таком пограничном состоянии я еще более приблизился к «Маторне». А придя в себя, уже не смог с определенностью различить, что в моих воспоминаниях диктовалось реальностью, а что нет. Теперь я могу рассказать, каков был мой замысел, ибо примирился с тем, что этот фильм я никогда не сниму. Не сниму по целому ряду причин. Не то чтобы у меня не хватило сил его снять, нет, у меня не останется сил убедить кого-нибудь вложить в него деньги. Кое-кто из моих сотрудников вполголоса судачит: Феллини, мол, боится приступить к съемкам этого фильма из суеверия. «Все дело в том, — говорят, — что Феллини срисовал этого Дж. Маторну с самого себя, и он опасается, что отдаст концы, как только закончит съемки».

Подлинная причина заключается в том, что пока «Маторна» дожидался своей очереди, я ощипал его, как цыпленка. По мере надобности я заимствовал из него то одно, то другое, так что ныне кусочки «Маторны» проглядывают в ткани чуть ли не всех моих лент. В результате нетронутым остался лишь костяк главной идеи замысла, и теперь мне пришлось бы соорудить всю постройку заново, по кирпичику. В этом фильме я намеревался воплотить определенные стороны моей внутренней жизни, опереться не столько на те или иные обстоятельства своей биографии, сколько на свои чувства и ощущения. Маторна был моим альтер-эго в не меньшей мере, нежели Гвидо в «8 1/2». Помню, давая указания Маторняни, игравшему Гвидо, я все время чувствовал, будто режиссирую самого себя.

Очень долго я вообще отказывался обсуждать на людях этот замысел. Мне казалось: стоит мне поведать кому-нибудь эту историю, прежде чем я вызову ее к жизни, и безвозвратно исчезнет вся ее магия. Дело в том, что Масторна умел летать, как зачастую и я, во сне. Когда я во сне отрываюсь от земли, у меня возникает такое упоительное чувство свободы! До чего же мне нравится летать во сне! Во мне просыпается то же ощущение невиданной легкости, как и тогда, когда я делаю фильм.



Впервые этот сюжет забрезжил в моем сознании, когда я осматривал Крльнский собор. Там я услышал рассказ о некоем монахе, жившем во времена Средневековья. Так вот, этот монах мог воспарять над землей, повинувшись неведомой воле. Наделенный чудесным даром, он, однако, не мог управлять им, и в результате его нередко заставляли в самых неподобающих случаю позах и положениях. Что до моего героя, то он, как и я, панически боится высоты. А самое имя Масторна... чего только не нагородили журналисты и киноведы, наперебой гадая о том, что оно для меня значило. А ларчик открывался предельно просто: я выудил это имя из телефонного справочника.

Теперь Масторне уже не взлететь. Мне казалось, если я когда-нибудь сниму этот фильм, он станет лучшим из всех, что я сделал. Что ж, теперь, когда ясно, что давней мечте не сбыться, ничто не помешает мне пребывать в этой вере. Существующий лишь для меня одного, он меня не разочарует.

Я долго вынашивал в памяти один эпизод, который хотел бы снять, да вот незадача: никак не мог отыскать для него подходящий фильм. Похоже, я выжидал слишком долго и теперь смогу прокрутить его лишь в своей голове.

Лет семьдесят назад в городе построили Дворец правосудия. Однако проектировщики допустили ошибку, рассчитывая вес массивного здания, и оно с момента завершения строительства начало медленно погружаться в реку. И наступил момент, когда этот процесс ускорился и весь персонал пришлось эвакуировать. Здание опустело, приобрело зловещий, нежилой вид. Им безраздельно завладели крысы. Такие крупные, что кошкам они не по зубам. Скорее уж кошки станут их повседневной добычей.

И вот однажды ночью — точнее, около трех часов утра, когда на улицах темно и безлюдно, — к тонущему зданию съезжаются огромные грузовики. Грузовики с железными клетками из местного зверинца, а в них — пантеры и тигры. Грузовики ставят в тоннеле и из клеток выпускают хищников. Только представьте себе: непроглядная тьма, и единственное, что в ней светится, пылающие угольки зеленых глаз...

Мне приходит на память чудесный фильм с Мэй Уэст: она укрощает львов. Мне хотелось бы стать режиссером этого фильма. Мэй Уэст и львы — разве это не то же, что снимать тигров и пантер?

У меня вызвал живой интерес образ Кинг Конга. По-моему, этому благородному зверю присущи черты большого киногероя. Мне импонируют замысел в целом и, в частности, то обстоятельство, что в этом образе по сути воплощены все мужчины, их полная незащитность перед женскими чарами. Как это мне понятно! Романтик Кинг Конг.

Пойманный, стреноженный, в конце концов убитый и в то же время вызывающий зависть силою своей невероятной, чуждой страха перед последствиями страсти. Любовь, ненависть, ярость — как все это прекрасно! Чем дольше живешь, тем больше становишься объективным наблюдателем.

Когда я сказал де Лаурентису, только что осуществившему римейк «Кинг Конга», что этот проект мог бы меня заинтересовать, он ответил, не моргнув глазом: «Прекрасно». Как насчет «Дочери Кинг Конга?»

Однажды мне приснилась своеобразная вариация истории Робинзона Крузо. На побережье островка в одном из южных морей волны выбрасывают маленькую лодчонку с одним-единственным матросом. Обитатели островка никогда еще не видели белого человека, поэтому они воздают ему почести как богу. Поскольку события всей предыдущей жизни прочно изгладились из его памяти, он и сам начинает верить, что он бог, становясь в первобытной общине чем-то, как посчитали бы наши современники, вроде кумира, подобием рок-звезды. Все стремятся угодить ему, особенно юные туземки, которые дефилируют перед ним, соблазнительно покачивая роскошными бедрами и гордо выставляя напоказ обнаженную грудь. Однако у него появляются и враги. Далее следуют сюжетные хитросплетения, которые я не смог бы в точности пересказать, но помню, что во сне не утрачивал к ним интереса.

Как бы то ни было, когда наш герой уже обречен погибнуть от рук завистников, на воды лагуны спускается небольшой гидроплан и на островке появляются еще несколько белых. Наш герой не узнает их, но они приветствуют его как давнего друга.

Федерико! — радостно обращаются они к нему. — Ну, ты опять превзошел самого себя. Ты нашел лучшее место в Полинезии для натуральных съемок твоего «Робинзона Крузо».

Мне хотелось бы перенести на экран какой-нибудь детективный сюжет с участием частного сыщика — сделать что-то вроде фильма «черной серии», только в цвете. Телевизионщики обращались ко мне с таким предложением, только их интересовал сериал. Но я не был уверен, что у меня хватит на него запала, а как можно иначе удержать людей у их домашних экранов? На протяжении многих лет женщины обращаются ко мне с одним и тем же вопросом: «Почему вы не снимете по-настоящему романтический фильм?» Я не знаю, как на него ответить. Мне кажется, я именно это и делал.

А Марчелло как-то попросил меня подумать о сценарии фильма, который мы сделаем вместе, когда состаримся. Ему хотелось сыграть выжившего из ума старика. Я ответил: «А как насчет того, чтобы мне тоже впасть в детство?»

Я не прочь при случае подпустить шпильку иным ретивым падре и не скрываю свое отношение к порокам, процветающим в лоне нашей церкви и ее институтов, и это естественно: католицизм и католики не всегда равнозначны друг другу. Но я никоим образом не отрицаю католицизма. Да и как может быть иначе? Я же католик.

Я религиозен по натуре. Обожаю тайну, ведь в жизни ее так много. А в смерти даже больше. С детства я испытывал влечение ко всему, что таит в себе мистику. Мне нравятся пышность церковных служб, торжественность ритуалов, импонирует идея папства, но особенно свод заповедей для верующих, неотъемлемой частью которого является грех.



Кем еще, скажите, можно быть в Италии? Мать Церковь стала для меня отчизной, прежде чем я вошел в сознательный возраст. Что бы я критиковал, против чего бы восставал, не будь вокруг меня этой всеобъемлющей системы?

Я убежден, что чувство веры, пусть понимаемое сколь угодно широко, жизненно необходимо человеку. Мне кажется, все мы молимся Кому-то, Чему-то, даже именуя это желанием.

Америка — бесконечно привлекательное место в глазах европейцев. А я — европеец-латинянин, что означает: по крайней мере, одной ногой стою в прошлом. Быть может, и обеими. Едва ли так уж хорошо быть римлянином, хранящим в своих жилах память тысячелетий. Я обитаю в городе, где меня со всех сторон обступает прошлое. У нас, жителей Рима, вошло в привычку говорить друг другу: «Увидимся у Пантеона, поедим мороженого». Или: «Срежем угол возле Колизея». Итак, все вокруг меня — прошлое, руины прошлого. Когда ходишь пешком по Риму, не можешь не замечать памятники, статуи, древние стены — все то, что приводит сюда толпы туристов, без устали щелкающих фотокамерами. Нам нет нужды в фотографиях. Рим и так вошел в плоть и кровь каждого, кто прожил здесь большую часть своей жизни. Он — часть нашего подсознания. И, я уверен, часть моего. Именно он исподволь определяет то, как мы, жители этого города, смотрим на будущее. Он побуждает нас воспринимать завтрашний день без особых эмоций. Как бы призывая вслушаться в голос, доносящийся откуда-то из глубин подсознания. Этот голос успокаивает: «На самом деле ничто не имеет значения. Жизнь приходит, и жизнь уходит. Я только малая ее частица, крошечное звено в бесконечной цепи». Над Римом витает дух брэнности всего сущего, ведь этим воздухом дышало столько поколений.

Когда я наезжаю в Калифорнию, а это бывает раз в несколько лет, то с трудом узнаю место, где наверняка уже был в свой прошлый приезд. Не прошу продемонстрировать памятники старины лишь потому, что мне ненароком могут указать на заправочную станцию. Все там меняется так быстро, что не успевает запечатлеться даже на почтовой открытке.

Один раз, когда я решил там задержаться — надо было изучить новые кинопроекты, — мне должны были отвести офис. Я попросил, нет, даже настоял, чтобы он помещался в старом доме. У меня не было ощущения, что я смогу плодотворно работать в одном из современных небоскребов из стекла и стали, и, кроме всего прочего, меня наверняка терзала бы клаустрофобия в здании, в котором не открываются окна. Мне ответили: «Ну разумеется». На следующий день сообщили, что нашли помещение, которое мне наверняка подойдет. Как оперативно! Это совершенно в их духе. Американцы сама любезность. И тут же мне показали здание. На мой взгляд, оно было новым. «Да что вы, — возразили они. — Оно старое. Ему уже пять лет».

Ах, эта Америка с ее наивностью и энергией. Всегда устремлена в завтрашний день. Она фантастична.

## **Смерть — она такая живая**

На «Оскарах» — звездная пыль...

Когда я был маленьким, я частенько болел. Не слишком серьезно, просто бывали приступы головокружения. Я ничего не имел против. Мне нравилось, что мне уделяют

больше внимания. Нравилось ощущение драмы. Случалось, я даже симулировал болезнь или травму.

А уже став взрослым, делал то же самое с целью уклониться от чего-либо, в чем мне не хотелось участвовать. И вот недомогания превратились в реальность. Когда мои болезни стали взаправдашними, я начал стыдиться их и прятать от посторонних глаз.

В 1992 году, когда Американская киноакадемия телефонным звонком известила меня, что я удостоен почетного «Оскара» за большой вклад в развитие киноискусства, мое сердце сперва радостно забилося, но чуть позже радость уступила место смешанным чувствам. Формулировка «за большой вклад» отнюдь не всегда подразумевает, что ваша жизнь уже позади, но вполне может означать, что уже в прошлом ваш «большой вклад», по крайней мере, он может быть воспринят как «прошлый». Моей первой мыслью было: а поможет ли эта премия финансированию новой постановки? Второй: как здорово! Ведь моей работе наконец-то воздали должное. А третьей: как жаль, что этой награды удостоен не мой последний фильм «Голоса Луны». А еще чуть позже я подумал: надеюсь, это не та легендарная награда, которой вас удостаивают, когда вы уже умерли для искусства и вот-вот покинете этот бранный мир, не утешительный приз ушедшему на покой пенсионеру.

Наверное, это разновидность суеверия, но я всегда был уверен, что «Оскар» за вклад в развитие киноискусства мне вручат на исходе моего жизненного пути. Но этот момент, надеюсь, еще впереди. Ведь мне не терпелось получить этот приз вот уже лет двадцать-двадцать пять.

Меня собираются эскортировать в Лос-Анджелес первым классом — предел мечтаний для смертного. Но для меня предел мечтаний заключался в том, чтобы не вылетать вовсе. Пусть летит Джульетта, подумал я. Она обожает подобные церемонии. У нее появится повод заказать новое платье. Да пусть заказывает хоть шесть. Пусть летит в сопровождении Марио Лонгарди. И Мастроянни. В чем угодно сопровождении, только не в моем. Я никогда не любил шляться по городам и странам, а сейчас люблю еще меньше. К тому же я неважно себя чувствовал. На сей раз это не предлог, и нет ничего хуже, чем когда окружающие видят, что ты не в своей тарелке. А потом зародилось еще одно опасение: а вдруг «Оскар» сработает совсем не так, как я рассчитываю? Меня всегда настораживает реакция других людей, в особенности реакция продюсеров, которых я никогда толком не понимал. А если им втемяшится, что этот «Оскар» символизирует мое прощание с кино или прощание кино со мной?

И тут я решил, что сделаю.

Я сниму на пленку свое ответное слово. Сам смонтирую его в Риме, вручу Джульетте, а она доставит его в Голливуд. И выйдет на подиум за статуэткой. Лучше не придумаешь.

Увы, еще до вручения премий я узнал, что Джульетта очень больна. Больна гораздо серьезнее, чем казалось. Конечно, в какой-то мере она об этом догадывалась, но всего знать не хотела. Что до меня, то я смотрю на такие вещи диаметрально иначе. Я предпочел бы знать всю правду. И хотя я никогда не думал, что доктора непогрешимы, на сей раз поверил им — поверил против воли. Я хотел сделать все, что в моих силах, чтобы Джульетта была счастлива. Сказать правду, я не мыслю жизни без Джульетты.

Итак, я пообещал самому себе, что выполню все ее желания, буду с ней весел, участлив, внимателен, буду ловить каждое ее слово, бывать с ней на вечерах и приемах.

Как-то вечером мы с Джульеттой были в гостях у общих друзей. Там собралось немало народу, каждый считал своим долгом выдать мне непрошенный совет по поводу «Оскара». «Так вы не передумали? — восклицал один за другим. — Знаете, вам непременно следует отправиться в Голливуд и лично получить свою награду». Откуда, спрашивается, все они так уверены, что знают, как следует поступать мне?

Я ничего не отвечал, но пожалел, что не остался дома. Я ведь заставил себя выбраться на эту встречу только для того, чтобы доставить удовольствие Джульетте. Затем кто-то из присутствующих сказал, обращаясь к ней: «вы должны убедить его поехать. Это такая честь». И долго распространялся в том же духе. В конце концов Джульетта из чистой вежливости заметила: «Может быть, он еще передумает. Может быть, он и поедет». Внезапно во мне словно петарда взорвалась. «Не поеду!» — закричал я Джульетте. Это услышали все. Внезапно в комнате воцарилась мертвая тишина. Все были смущены, особенно Джульетта. А больше всех я.

В ее словах не было и тени вызова. Думаю, причиной моей яростной, бурной, неуместной реакции были недели молчаливого сопротивления постоянному давлению извне. Создавалось впечатление, что весь город — официанты в моих любимых ресторанах, таксисты, прохожие на улицах — указывает мне, что надлежит делать.

Бедняжка Джульетта. Она этого не заслуживала. И я ведь, отправляясь в гости, стремился лишь к одному — доставить ей удовольствие. Почему так получается? Я не мог простить себе, что смутил Джульетту на глазах у ее друзей.

Остаток вечера я был с ней подчеркнуто мягок. Старался быть заботливым, нежным, участливым как только мог, чтобы не показаться дураком. Принялся много, беспорядочно говорить, будто неудержимый поток слов мог свести на нет боль, которую я ненароком ей причинил. В результате мы задержались дольше, чем предполагали. Планировали уйти домой чуть ли не первыми, а оказались последними. Возможно, хозяева уже недоумевали, уберемся ли мы вообще. Наверное, я, сам того не сознавая, стремился показать, что мы чувствуем себя в гостях как нельзя лучше. Однако все было тщетно, от брошенных сгоряча слов и тона, каким я произнес их Джульетте, остался горький осадок. Отчасти для того чтобы смягчить эту горечь, я и решил все-таки двинуть в Голливуд.

Любопытно: во время оscarовской церемонии я чувствовал себя, как в пять лет, когда мне предстояло прочитать заученное стихотворение и выдать монолог на семейном сборище. Моим первым побуждением тогда было выбежать из комнаты и спрятаться в ванной.

Участвуя в церемонии, я испытывал смешанные чувства. Вновь и вновь спрашивал себя, действительно ли я хочу победить в этом соревновании, ибо победить означало выйти на сцену и публично выразить благодарность собравшимся. Это ощущение не покидало меня в ходе каждого из награждений. Однако с почетным «Оскаром» сюрпризов быть не могло. И тем не менее я вновь почувствовал себя пятилетним, еще раз ощутив мимолетный позыв выбежать из зала и спрятаться в мужском туалете. Джульетта чувствительное создание, а церемония вручения «Оскаров» — случай, который не мог оставить равнодушным никого из нас. Когда на ее глазах показались слезы, я понял: это слезы счастья, нахлынувшего от полноты всего, что достигнуто и сбылось, и в то же время следы печали по всему несбывшемуся. В этот миг нас объединяла та же магия, что окутывала флером движущиеся фигуры Джульетты и Мastroяни — этих «Джинджер» и «Фреда», спустя столько лет вновь кружившихся в танце в огнях рампы. Творческое и личное в существовании обоих представало на экране в нерасторжимой связи.

Что до меня и Джульетты, то этот «оскароносный» миг спаял наши жизни воедино.

После церемонии я чувствовал себя расслабленным и счастливым. Я не подкачал. Не подвел ни римских таксистов, ни Джульетту, ни Американскую киноакадемию, ни даже самого себя. Со всех сторон сыпались поздравления, но я не обманывался на свой счет: чем бы награждение ни кончилось, американцы, всегда столь обходительные, нашли бы для меня слова, подходящие случаю. С самого отлета из Рима меня мучил артрит, но даже саднящая боль была несравнима с чувством мучительной тревоги, что таким — скорчившимся, страдающим, с перекошенным лицом — меня могут увидеть телезрители по обе стороны Атлантики, в России, в Китае, во всем мире... и в Риме. Что угодно, только не это.

Однако, поднимаясь на сцену, я всем существом ощутил волну хлынувшей из переполненного зала искренней теплоты. Я купался в ней. И с трудом верил в реальность происходящего.

А за сценой уже толпились репортеры и фотографы. Никогда еще меня столько не снимали. Мне не терпелось вернуться в гостиницу, но надо было еще поблагодарить правление Киноакадемии. Меня уговаривали остаться на вечерний прием, но это было мне уже не по силам. Напряжение было слишком велико. Даже стоять, не припадая на одну ногу, требовало от меня сверхъестественных усилий. А София Лорен настаивала, чтобы я поехал с нею на прием в Спаго. И Матростройни тоже хотел поучаствовать во всех встречах, он актер до мозга костей и постоянно думает о новых ролях, надеется, что в каком-нибудь новом месте ему предложат сделать очередной шедевр.

Счастлива была и Джульетта. Я понял это, увидев, что она плачет. К слову сказать, она льет слезы и в печали, и в состоянии эйфории, но я-то знаю ее достаточно давно, чтобы отличить одно от другого.

Мы двинулись в «Хилтон» и там, в нашем номере, отпраздновали событие в узком кругу — Джульетта, Марчелло, Марио Лонгарди, Фьямметта Профили и я. Я был им всем глубоко признателен. Ведь у них была возможность побывать во множестве интересных мест, встретиться с замечательными людьми, и все же они предпочли остаться со мной. Мы выпили шампанское. Все ощущали страшную усталость, сказывался девятичасовая разница во времени — в Риме уже наступило утро. Джульетта предложила задержаться на день (ей хотелось пробежаться по магазинам), но мне слишком хорошо было известно, во что превратится этот

день — звонки, журналисты, — и в итоге мне придется провести его, не вылезая из гостиницы. И даже за обедом мне будут задавать вопрос, что я чувствовал, принимая оscarовскую статуэтку, и еще много других. И придется мне в энный раз вымучивать из себя банальные ответы, сидя над тарелкой под гудение камер.

Наутро мы поднялись ни свет ни заря, чтобы успеть собраться и доехать до аэропорта.

Обожаю завтрак по-американски. Вообразите: сосиски на завтрак! Из года в год я мысленно (у меня нет привычки разговаривать с самим собой вслух) даю зарок: вот вернусь в Рим и каждое утро буду требовать на завтрак сосиски. И что же? Проходит день за днем, а желание так и остается неисполненным. В то утро, однако, даже восхитительные сосиски не доставили мне удовольствия: предстоял долгий рейс, и мой желудок отказывался что-либо принимать.

А вдруг в Риме меня нетерпеливо ждут продюсеры? А вдруг они скажут мне: «Мы и не подозревали, какой ты гений, Федерико, пока не увидели телерепортаж из Штатов. Но теперь-то мы в курсе. Прости нас, пожалуйста, и позволь нам вложить деньги в твой следующий фильм — какой захочешь, сколько бы он ни стоил. Вот контракт, начинаем сегодня же». Я всегда лелею надежду, что однажды все будет именно так. Ожидания не сбываются, но я не перестаю надеяться. В ряде отношений я даже больший оптимист, чем Джульетта, только держу это в тайне.

«Федерико и Джульетта» — ныне это говорят с такой же интонацией, как «Ромео и Джульетта». А все обиды, разногласия, размолвки — их как бы и вовсе не было. Интересно, какими были бы Ромео и Джульетта, доведись им дожить до золотой свадьбы? Ведь когда они встретились и полюбили друг друга, они были подростки. Так что, каждая минута, что они провели вместе, стала поэмой любви? По-моему, у нас с Джульеттой все сложилось именно так.

День пятидесятилетия нашего брака — 23 октября 1993 года — для Джульетты значит нечто большее, нежели для меня. Она заговорила о нем за несколько лет до его прихода. А для меня он важен не больше и не меньше, чем предыдущая или последующая годовщина.

Будь моя воля, я отпраздновал бы другую дату — дату нашей первой встречи. Не думаю, что на свете могла бы найтись другая женщина, с которой я мог бы прожить пятьдесят лет.

В канун отъезда в Америку я работал над новым фильмом. Сейчас он ясно прорисовывается в моем сознании. Это что-то вроде продолжения «Интервью» — дневника режиссера. Называться он будет «Дневник актера», и в нем снимутся Джульетта и Мastroяни. Я хочу сделать телевизионную ленту, которая вряд ли потребует больших вложений; мне не терпится скорее включиться в работу. Конечно, у меня много и других замыслов, но для них еще нужно найти продюсеров. По-моему, может получиться милая коротенькая картина. Джульетта хочет, не откладывая, начать работать. Пусть это будет ей подарком.

Перед самым отлетом в Калифорнию на церемонию присуждения «Оскара» мне приснился сон. Как всегда во сне, я был очень худой и черноволосый. Гибкий, подвижный, я без труда перемахнул через стену то ли больницы, то ли тюрьмы, где меня заперли. Стена была высокая, но и это меня не смутило, в такой хорошей форме я находился. Я чувствовал себя полным сил и энергии. Мой артрит остался за стеной.

Я поднял голову, небосвод был золотым от закатного солнца. Оно висело низко, так низко, что, казалось, можно протянуть руку и прикоснуться к нему. И тут я понял, что и солнце, и небо нарисованы на бумаге. Любопытно, как можно добиться столь впечатляющего эффекта. Пожалуй, именно такой закат пригодился бы мне для очередного фильма; я ведь на днях приступаю к съемкам «Путешествия Дж. Мastroны». Наконец-то. После стольких проволочек.

Нарисованный на бумаге закат не вызвал у меня ни малейшего недоумения. Ведь и деревья, и трава кругом были тоже ненастоящими. Ну и прекрасно, думал я. Я никогда не был фанатом живой природы.

Вновь подняв голову, я увидел высоко в небе своего ангела-хранителя, и он, нет, она — у моего ангела был прекрасный девичий профиль — тотчас поправила солнечный диск, сделав в точности то, что хотел сделать я сам секунду назад, так что он принял правильное положение. Итак, она читает мои мысли. Внезапно мне открылись черты ее лица — лица, которое я никогда еще не видел. Моя хранительница удивительно напоминала бабушку, только в ранней молодости, когда она и бабушкой-то быть не могла.

Я обнаружил, что на мне длинная римская тога, но она ничуть не мешала мне двигаться. Похоже, в ней и бегать можно. Машинально я опустил глаза, желая удостовериться, что моя ширинка застегнута.

Я пошел вперед по тропе и увидел, что она начинает расходиться. Огляделся. В конце одной из расходящихся дорожек стояла женщина, занятая приготовлением еды. Я узнал Чезарину. Это казалось невероятным: мне никогда не приходило в голову, что Чезарина может существовать за пределами своего ресторана. И ведь, насколько мне было известно, она давно умерла. Последнее, впрочем, никак не повлияло на качество ее готовки. Я чувствовал запах белой фасоли в оливковом масле. Перед Чезариной было большое блюдо с отварной говядиной — той самой, моей любимой. «Овощи только что с грядки, — услышал я издали ее голос. — Я подогрею их, как только ты сядешь за стол. Не опаздывай, иначе остынут», — продолжала она невозмутимо. Ну конечно. Похоже, она собиралась меня удивить. Даже ни словом не обмолвилась о жареных артишоках.

«А на десерт я приготовила торт по-английски, как ты любишь». Это уж было совсем странно. Ведь я никогда не заказывал торт по-английски у Чезарины. Верно, он был моим любимым блюдом только в детстве, когда его готовила бабушка. По-моему, он никому не удавался так, как ей. Интересно, как ей удалось раздобыть бабушкин рецепт, ведь та держала его в страшном секрете. Я отчетливо ощущал запах ликера, которым были пропитаны ломтики бисквита, мои ноздри уловили терпкий аромат свежей лимонной кожуры, которую добавляли, дабы придать торту пикантный вкус. Накладываясь один на другой, ломтики бисквита, прослоенные сладким английским кремом, росли у меня на глазах, скоро эта горка скрыла за собой все остальное...

Уже решившись направиться к Чезарине, я на всякий случай оглянулся в противоположную сторону. В конце другой тропы стояла женщина с самой красивой грудью, какую я видел в своей жизни. Она улыбалась мне, призывно поводя плечами. Блондинка с голубыми глазами, она была похожа на тех немок, что летом приезжали в Римини погреться на солнце. «Заходи, давай поедим вместе, а кухню Чезарины ты сможешь отведать потом», — кокетливо промурлыкала она. О, каким смыслом было проникнуто в ее устах это «потом»! «Мы отведем ее вместе», — добавила она. Будто знала, какое для меня наслаждение видеть красивую женщину за изысканной трапезой.

Да, но... заниматься на траве любовью я, в общем-то, не сторонник. Виноват, я хотел сказать: на бумажной траве. И тут как из-под земли появляется просторная кровать, накрытая огромным белым пуховым одеялом, а под ним белеют большие мягкие подушки — вроде тех, переходивших от поколения к поколению, что я видел в детстве. Женщина, уже совсем нагая, нырнула в постель. Я последовал за нею, на прощание крикнув Чезарине: «Потом».

Мне хочется сделать фильм о том, что я перечувствовал и пережил недавно, пока лежал в больнице. Это будет фильм о болезни и смерти, но отнюдь не печальный.

Мне хочется показать в нем Смерть, какой я видел ее столько раз в своих снах. Это женщина, всегда одна и та же, лет сорока с небольшим. На ней платье из красного шелка, отделанное черным кружевом. Жемчужное ожерелье, но не длинная нить, а короткое колье, плотно обвивающее ее длинную шею. Она высока, стройна, невозмутимо спокойна, уверена. Совершенно равнодушна к тому, как она выглядит. И очень умна. Ее ум — главное, что бросается в глаза. Он запечатлен на ее лице. Он светится в ее взгляде. А глаза ее не такие, что так часто видишь вокруг, в них какой-то необыкновенный свет. Она видит все.

Смерть — она такая живая.

### **Дама под вуалью в зале «Фулгора»**

Знаете, как бывает: рассказываешь историю и проживаешь ее сам. Так и я: много лет назад начал снимать фильм и до сих пор снимаю его. Поскольку я не пересматриваю свои ленты, после того как они завершены, они складываются в моем сознании в нечто единое и нераздельное. Студенты, знающие их детали лучше меня, без конца расспрашивают, почему я сделал то, почему я сделал это. Подчас мне кажется, что они приписывают мне то, что создано кем-то другим.

Нет для меня ничего более шокирующего, нежели понимать, сколько мне лет. Допустим, Джульетта скажет: «Как будем отмечать твой семьдесят второй день рождения?» Или журналист спросит: «Как вы чувствуете себя в семьдесят два?» А я думаю: «Откуда мне знать? Какое это имеет ко мне отношение?»

Семьдесят два — не то число, которого ждешь с нетерпением. Если оно и выглядит привлекательным, то с высоты восьмидесятилетия.

Я никогда не чувствовал, как течет время. По сути, оно для меня не существовало. Меня никогда не волновали часы — наручные или стенные, — значимы были только сроки, которые мне навязывали. Крайние. Последние. Не выйти из графика. Не задерживать кучу людей. Думаю, для меня вообще ничего не значил бы ход времени, не напоминай о нем окружающие. Я ведь и сейчас ощущаю себя тем же темноволосым худощавым мальчишкой, который мечтал о Риме и обрел его. Моя жизнь пролетела так быстро. Она представляется мне одним длинным, несокращенным феллиниевским фильмом.

Я всегда пребывал в убеждении, что за тем, что ты делаешь, должно следовать нечто большее. Но независимо от успеха того, что я снял, к моим дверям так и не выстраивалась череда продюсеров, готовых на коленях умолять меня делать с ними мой следующий фильм. Ничего подобного. Даже после «Сладкой жизни» мой телефон не раскалялся от непрерывного потока деловых звонков. Даже после нескольких «Оскаров». Вероятно, со мной случилось то же, что с обворожительно красивой девушкой, которой никто не звонит, опасаясь, что она все равно окажется слишком занята, что любые приглашения и посулы померкнут перед более головокружительными; в результате обворожительно красивая девушка воскресным вечером сидит одна дома, а в это время ее менее привлекательные подруги гуляют с кавалерами. Мы с Джульеттой в воскресные вечера частенько сидим дома в полном одиночестве.

Говорят, будто я мастер рекламировать свои проекты: проигрываю роли всех персонажей и они выглядят, как живые. Едва ли. Допускаю, продюсерам нравилось смотреть, как Феллини стоит на голове, но когда дело доходило до того, чтобы вложить деньги в мою

следующую картину, они тотчас вводили в действие целую свору бухгалтеров, которые немедленно браковали то, что я придумал.

Я был наивен. Я верил. Мне говорили: «Давайте пообедаем вместе». А мне и в голову не приходило, что все, что им хочется, — это пообедать с Феллини. Но не успевал окончиться обед, как они пропадали навсегда. В конце концов, слыша это «Давайте пообедаем», я проговаривал в уме окончание фразы: «И тем ограничимся».

До поры до времени моя наивность хранила меня от разочарований; поэтому, перестав верить всем подряд, я не смог верить никому. И так сам захлопнул за собой дверь. Возможно, среди приглашений на обед были и те, какие не следовало игнорировать, но почему мне было об этом знать? Для меня еда — огромное наслаждение, которое я всегда любил разделять с друзьями. Никогда не мог понять, с чего это продюсеры, особенно американские, так обожают «деловой обед». Может, потому, что ресторанный счет входит в графу «расходы на представительство»? Или потому, что, принявшись за порцию спагетти, просто невозможно встать и уйти? В моем мозгу часто всплывает картинка: маленький голый Феллини не в силах шевельнуться, весь опутанный тонкими полосками спагетти.

Есть некая разновидность беспечности, которая накатывает на вас в старости. Ее нельзя смешивать с беспечностью юных лет, когда вы неопытны. Больше напоминающая свободу от осмотрительности, она не таит в себе естественного задора юности и тем не менее не перестает быть свободой, а ведь всякая свобода по-своему драгоценна и заслуживает поощрения.

Внутри словно что-то расслабляется. Мышцы, уставшие от каждодневного напряжения, свойственного зрелости, сами собой перестают сокращаться. Исчезает столько лет державшее вас на плаву стремление двигаться вперед вопреки всему, даже новым разочарованиям.

Вы расслабляетесь, как в горячей ванне. Ощущаете тепло и лежите без движения, вполне отдавая себе отчет, что вода вот-вот станет холодной.

Со всех сторон слышу: Рим стареет. Стараюсь не замечать этого, но — хочешь не хочешь — это видно. Все обращают внимание, когда на лице знаменитой красавицы начинают проглядывать морщинки, приметы возраста.

Да, Рим в наши дни стареет гораздо сильнее, нежели прежде, и стареет неживописно. В этом процессе куда меньше «античности», нежели откровенного упадка. Это приписывают смогу, но мне кажется, что дело в настрое, в утрате оптимизма и гордости — утрате, проникающей даже в плоть статуй. Рим кажется мне дряхлым. Может быть, оттого, что старею я.

Мне хотелось бы умереть, зная, что я вот-вот запущу свой новый фильм, буду четко представлять себе, каким он будет, получу в свое распоряжение все деньги, добытые продюсером, который скажет: «Делай что хочешь, Федерико. Трать сколько сочтешь нужным. Я тебе доверяю». Может быть, умереть, разглядывая лица, подыскивая актеров, способных выразить то, что мне нужно. Я не хотел бы умереть в середине съемок: тогда у меня будет ощущение, что я пускаю на самотек свое беспомощное дитя...

Завершение фильма для меня — отнюдь не счастливая пора. Оно похоже на конец романа: множество прощальных обетов, в которые уже не веришь, очевидные признаки, что напор



страсти спадает, люди, расписывавшиеся друг другу в вечной верности, уже не спаянные энергией единого порыва, расходятся по домам, возможно, теряя по пути смятые бумажки с именами и адресами тех, кого только что клялись никогда не забыть...

Старость начинается, когда жизнь кажется повторением, когда все, что вы делаете, вы делали уже не раз, чаще, чем можете или стремитесь вспомнить. Границы возможностей человека — это границы его воображения.

«Фулгор». Иногда мне кажется, что моя жизнь началась в этом маленьком театрике, в старом, обшарпанном здании кинодворца, где летом было удушающе жарко, во все времена года неуютно, но откуда в тот же миг, когда гасили свет, я переносился в другие времена, в другие страны.

Потом я уходил на берег, садился на песок и начинал сочинять истории.

И воображал, как они оживут на экране «Фулгора».

Постоянной темой моих фантазий была дама под вуалью, которая сидела в зрительном зале и курила сигарету. Вуаль почти касалась ее губ, и мне казалось, она вот-вот вспыхнет. До последнего дня жизни не забуду эти прекрасные глаза, зачарованно устремленные на экран, в то время как несколько подростков пытаются запустить руки ей под юбку. При этом выражение ее лица оставалось неизменным даже тогда, когда она смотрела фильм по второму или третьему разу. В своем воображении я был одним из тех расшалившихся мальчишек. Подчас я гордо признавался в том, что я один из них. Правда, проделывая это — как и многое другое в те далекие времена — только в своем сознании.

В те дни я ни за что не поверил бы, что однажды в маленьком фойе «Фулгора» появится мой портрет. (Какая жалость, что я не могу списать это на галлюцинацию!) Только представлю, как подростки подходят к нему и спрашивают: «А это еще кто? Совсем непохож на кинозвезду». И родители, может статься, объясняют им, что я владелец кинотеатра и, следовательно, повинен в том, что в этот день им попался плохой фильм.

Кинотеатр всегда представлялся мне чем-то вроде храма, святилищем, объектом поклонения. А недавно я зашел в один римский кинозал, там сидел только один зритель. Он водрузил ноги на спинку переднего стула и, вперившись глазами в экран, всецело отдался звуку, исходявшему из наушников. А на ногах у него были ролики.

В перерыве между фильмами я не знаю, куда укрыться от сугубо здешних проблем — таких, как Бог, деньги, Джульетта, деньги, налоги, деньги. Что удивительного, что я ищу убежища на съемочных площадках студии «Чинечитта»?

Когда я стал взрослым, «Чинечитта» заместила оставшийся в Римини «Фулгор». На ней я провел много лет, и отсчет этих лет еще не закончен.

Я чувствую небывалый эмоциональный подъем, заходя в павильон номер пять, даже когда он девственно пуст и я его единственный обитатель. Ощущение, которое и передать невозможно.

Войдя под его своды впервые, я испытал то же непонятное чувство, какое осенило меня еще ребенком, когда меня первый раз взяли в цирк: ощущение, что здесь меня ждут.

Люди цирка без удивления воспринимают все, что с ними приключается. Меня это от души восхищает. Из этого с несомненностью следует, что возможно буквально все на свете. Вывод, диаметрально противоположный тому, что диктуется рациональным знанием, навязанным нам, предписывающим все виды самоограничения и выдвигающим ощущение вины как неременную предпосылку.

Моя жизнь предстает мне в мыслях как сплошная череда фильмов. В них больше меня самого, нежели в любой из других сторон моего существования. Для меня они не просто киноленты, они — моя история. Итак, кажется, в конце концов я осуществил то, о чем мечтал, сидя малым ребенком в зрительном зале «Фулгора»: вскарабкался на самый верх и влез внутрь экрана. Тогда мне было неведомо, что такое режиссер, а значит, имело смысл заделаться актером. Нет, неправда, вначале я не отдавал себе отчета и в том, чем занимаются актеры. Я искренне верил, что там, высоко над рядами стульев и кресел, — люди, живущие собственной жизнью.

Мое поколение выросло на идеализированном представлении о чудесной жизни в Америке, какой ее воплощало американское кино. Герой вестерна, частный детектив, словом, личность была в нем всем на свете. Отождествить себя с такой личностью было нетрудно. Отождествить себя с такой личностью хотелось. Личность была победителем, исполненным благородства героем. Думается, я впервые почувствовал ненависть к фашизму, когда он отрезал нас от Америки и всего, во что я был влюблен, — от американского кино и американских комиксов.

В мире американского кино дышалось легко и привольно. Его неизменно населяли богатые, счастливые люди. В то время казалось естественным, что тот, кто богат, должен быть и счастлив. По определению. Американцы были красивы и хорошо танцевали. Умение танцевать в моих глазах было неразрывно связано с богатством, а следовательно, и счастьем. Что до меня лично, то я так толком и не выучился танцевать. У меня всегда объявлялись две правые ноги. А эти американцы в своем благоустроенном мире, казалось, вечно танцуют на крышах небоскребов. Если же они не танцевали, то ели. Или разговаривали по своим белым телефонам. Именно тут зародилась моя страсть к кино.



**Джульетта Мазина и Федерико Феллини**

Есть вещи, которые интересовали меня всю жизнь, но которые я откладывал на потом — на то время, когда уже не буду работать. Главная из них — мне хотелось побывать во всех музеях мира и воочию увидеть столько произведений живописи, сколько хватит сил. Живопись всегда была моей слабостью. Она меня трогала. Трогала так, как, к примеру, никогда не трогала музыка. Мне бы хотелось повидать все, что вышло из-под кисти Рубенса. Он обожал увековечивать на холсте женщин того же типа, каких я набрасывал в своих смешных зарисовках. Был еще Боттичелли с его бело-розовыми девственницами и отроками на крупном плане. Необыкновенно впечатлял меня и Иероним Босх.

В Норвегии есть замечательный музей Эдварда Мунка, жаль, что я в нем так и не побывал. Но я и в Италии видел не так уж много. Давно собираюсь посмотреть на росписи церкви на Пьяцца дель Пополо, всего в нескольких кварталах от моего дома. Пожалуй, на днях схожу. Может, покажу их какому-нибудь приезжему, а заодно и сам посмотрю.

Время в наши дни мчится галопом. Помню, как долго длился день в Римини. Я, не спеша, прогуливался по берегу. Колдовал над моим кукольным театром. Рисовал. А теперь просто не знаю, куда улетают дни. Да не просто дни — недели, месяцы. Величайшая роскошь юности в том, что совсем не задумываешься о времени.

Я подумываю о том, чтобы сделать об этом фильм. В детстве героя ритм картины будет замедленным, а по мере того как герой взрослеет, станет постепенно ускоряться. В конце — настолько, что у зрителя зарябит в глазах.

В свое время мне довелось прочесть в «Плейбое» рассказ Фредрика Брауна о человеке, открывающем секрет бессмертия. Единственное, что омрачает его существование, — то, что мир начинает вращаться вокруг него с нарастающей быстротой, так что луна и солнце все чаще сменяют друг друга на небосводе. В конце концов он становится музейным экспонатом: сидя за столом с пером в руке, застыв на полуслове какой-то рукописи. Экскурсовод объясняет посетителям, что человек еще жив, только движется так медленно, что это можно уловить лишь с помощью специальной аппаратуры. Он пытается описать, что с ним случилось, но, возможно, пройдут века прежде чем ему удастся завершить свой труд.

По мере того как моя жизнь близится к концу, я все чаще задаюсь вопросом: куда она подевалась? В какую бездну провалилась? Отчего время летит так быстро?

Есть что-то странное в том, что о тебе во всеуслышание говорят люди, которые тебя не знают, о которых ты не имеешь представления. Ну, добро бы официанты, таксисты, люди, с которыми ты перекинулся одним-двумя словами, но те, кто тебя и в глаза не видел?.. И уж совсем невтерпеж, когда слышишь, что состояние твоего здоровья становится предметом обсуждения на телевидении. Ужас какой-то!

Мне всегда хотелось быть красивым и сильным физически, одним из тех, кого любят женщины и кому завидуют другие мужчины, вроде тех молодых спортсменов, которые устраивали на пляже в Римини целые турниры греко-римской борьбы. Как минимум хочется не потерять то небольшое, что еще при мне, и не выглядеть стариком, пусть я им и стал. Однажды для меня засиял лучик надежды на то, что еще есть возможность испытать из источника юности.

Один из знакомых рассказал мне о каком-то местечке в Румынии (название я не запомнил), где практикуется особый курс лечения. Насколько я понимаю, там вам завязывают глаза и сажают на диету из овечьих желез. Поступаешь к ним, скажем, в семьдесят, а выходишь, когда тебе семьдесят один. Но все дело в том, что на семьдесят уже не выглядишь. Выглядишь на шестьдесят девять.

Так вот, разменяв восьмой десяток, я спросил моего знакомого, который там побывал (он на несколько лет старше меня), где находится эта чудодейственная клиника. Но он не вспомнил, как ни старался.

Мальчиком я притворялся больным, чтобы мне уделяли побольше внимания. В молодости — чтобы избежать призыва в муссолиниевскую армию. В зрелые годы — чтобы не участвовать в церемониях награждений и кинофестивалях, когда не удавалось придумать иного предлога. Наконец под старость мое здоровье основательно пошатнулось, и теперь я делаю все от меня зависящее, чтобы скрыть от окружающих правду, ибо моя телесная немощ отнюдь не преисполняет меня восторгом.

Верный признак старения — когда интервьюеры начинают спрашивать вас: «Что вы сделали бы иначе, доведись вам прожить жизнь еще раз?» Я нахожу что ответить, дабы не показаться грубым, но не рассказываю, какая картинка начинает мелькать у меня в голове: ведь меня сочтут распутным, безнравственным, а кому охота давать повод для смеха и кривотолков?

Я мысленно вижу самого себя: вот длинный, костлявый Феллини поднимает тяжеленные гири. Это, пожалуй, я и сделал бы, случись такая возможность. Занялся бы тяжелой атлетикой.

Мне никогда не нравилось собственное тело. Поначалу я был слишком тощим. Мне не хотелось, чтобы меня видели в купальном костюме, и вот результат: живя на море и любя море, я так и не научился плавать.

А потом мне не нравилось, что я слишком толстый. И всю жизнь — недостаточно мускулистый. Думал о том, чтобы найти время заняться бодибилдингом, но всю дорогу было не до того. Да и лень одолевала.

А когда стыдишься собственного тела, не так просто быть хорошим любовником.

Я был худощавым юнцом, который никак не мог набрать нужный вес. И он живет во мне до сих пор. Порой я устремляюсь бегом вверх по лестнице и искренне удивляюсь, что через несколько шагов вынужден остановиться; в былые времена такого не бывало. А тут долго отдуваюсь, восстанавливаю дыхание, и от чего? От одной мысли о чрезмерной нагрузке на сердце.

Я живу настоящим. Никогда не мог заставить себя всерьез задуматься о будущем. Будущее для меня — нечто из области научной фантастики. Хотя я и вправду старею, мне никак не удается вообразить себя дряхлым стариком.

В мыслях я вижу себя молодым, а зеркало твердит об обратном. Вот причина, по которой я стараюсь в него не смотреть, когда бреюсь, хоть и режу себя немилосердно. Жаль, что мне не идет борода. Картинка, живущая в моем мозгу, не соответствует изображению в зеркале; вот почему, рисуя, я по-прежнему изображаю себя тощим и молодым.

Человек, обретающий способность летать, — вот сюжет, страстно интересовавший меня с юности. Даже мальчишкой я думал о том, как было бы здорово взять и полететь.

Мне всегда снилось, что я умею летать. Взлетая во сне, я ощущал необыкновенную легкость. Я обожал эти сны. Они приводили меня в экстаз. Временами у меня вырастали гигантские крылья, почти неподъемные, их мог разглядеть каждый. А временами в них и вовсе не было нужды: я просто воспарял, движимый скрытой внутри энергией. Подчас летел в определенном направлении.

А подчас бесцельно парил в пространстве.

Странно: ведь нет ничего, что я ненавижу сильнее, чем воздушные перелеты. Единственный способ перемещаться по воздуху, какой мне по вкусу, — это летать, не садясь на самолет.

Коллеги и соавторы удивлялись, с чего это мне приспичило снимать фильм о человеке, который способен летать. Они были в курсе моей «любви» к авиации. Я отвечал им: «Это метафора». И они умолкали.

Но в зрелые годы (кое-кто назвал бы это началом старости) мне стало сниться, что взлететь я уже не в силах. Иными словами, я стал тем, кто некогда мог летать. Вывод ясен: в свое время я умел это делать и мог в полной мере контролировать свой необычный дар. И вот я его лишился.

Это было ужасно. Невыносимо. Утратить такой талант. И мне, безраздельно им владевшему, не в пример другим было ведомо, что такое испытать это чудо.

Теперь мне ничего не остается, как посмотреть в глаза тому факту, что спутнику такого большого отрезка моей жизни Дж. Мастерне уже никогда не взлететь. И теперь у меня нет сомнения, что я действительно воспарял в свободное пространство. Воспарял, когда снимал фильмы.

Дар становится благословением лишь тогда, когда его ценят по достоинству и им не пренебрегают. Мне кажется, величайший дар, каким наделила меня жизнь, — мое визуальное воображение. Оно было источником моих сновидений. Оно пробудило во мне способность рисовать. Оно придает очертания моим лентам.

Фильмы — итог определенного времени, но ко мне самому это не относится. Когда мне случайно доводится увидеть кадр из моей картины, сделанной тридцать лет назад, я сознаю это с особой ясностью.

Положим, кто-нибудь напомнит мне: «Представь себе, ты сделал это тридцать пять лет назад!» (Почему-то их всегда подмывает удлинить реальную дистанцию.) В таких случаях отвечаю со всей категоричностью: нет, «представить себе» это не могу. Ибо, с моей точки зрения, это было вчера.

Когда пятьдесят лет прожил рука об руку с одним человеком, с ним связываешь все свои воспоминания. Это чем-то напоминает общий счет в банке. Не то чтобы ты к ним каждый божий день апеллировал. Вообще говоря, людям, привыкшим жить настоящим, несвойственно напоминать друг другу: «А помнишь ту ночь, когда мы...» В этом просто не возникает необходимости — вот что прекрасно. Ты наверняка знаешь, что твой партнер помнит. Таким образом, пока твой спутник жив, прошлое не перестает быть частью настоящего. Это лучше любого дневника, ведь вы оба не что иное, как ходячие дневники. Прошлое может представлять особенную важность для тех, у кого нет детей, кто не видит собственного будущего, воплощенного в лице своих сыновей или внуков. Вот почему нам с Джульеттой так дорога мысль о том, как будут смотреться завтра и послезавтра, как отложатся в памяти следующих поколений те фильмы, что мы сделали.

Когда я говорю о «наших» фильмах, я отнюдь не имею в виду только те, в которых я снимал Джульетту. Для меня ее присутствие во всех моих лентах — неоспоримый факт, она жила в них, даже сидя дома и не показываясь на студии; ведь она думала обо мне и любила меня. Я часто звонил ей. Как бы поздно ни возвращался я со съемок, она всегда дождалась меня, готовила ужин. И была фактически моим первым помощником. Ей первой я часто показывал то, что только что написал.

Но я никогда не показывал кому бы то ни было, не исключая и Джульетту, то, что у меня не до конца отстоялось. Для меня это было принципиально: рассказывать лишь о том, что

окончательно выстроилось у меня в голове. В противном случае мне могли бы сказать: «Ты можешь сделать это» или: «Ты можешь сделать то», и я был бы поставлен в тупик, ибо мои персонажи еще не зажили у меня в мозгу собственной жизнью. А как только это происходит, почва для сомнений отпадает. Стоит мне проникнуть в глубь души моих героев, и я уже в силах представить, что думает каждый из них.

Моя работа и мое хобби — одно и то же. Ведь моя работа заключается в том, чтобы делать фильмы. Но делать фильмы — и мое хобби. Делать фильмы — моя жизнь.

Мои рука и мозг таинственно связаны воедино тем, что именуется вдохновением, творческим даром. Для того чтобы меня осенило, карандаша не требуется, но лишь с карандашом в руке я начинаю по-настоящему работать, ибо по-настоящему начинает работать мое воображение. Всегда важно, чтобы хороший карандаш был под рукой. Само собой разумеется, когда я вижу сны, карандаш мне ни к чему, но когда я просыпаюсь, он незаменим, дабы в книгах моих снов запечатлелись посетившие меня озарения.

Долгое время я пребывал в убеждении, что смерть — это то, что происходит с другими. Однако, все плотнее приближаясь к тому, что считается пределом среднего срока жизни, я отдаю себе отчет, что у меня в запасе не много времени. Я уничтожил большую часть своих бумаг, не хочу, чтобы в чужие руки попало что-то, что может повредить репутации Джульетты или моей собственной.

У меня нет детей, благосостояние которых необходимо было бы обеспечить.

В будущем же от моего имени предстоит говорить моим фильмам, надеюсь, что так оно и будет.

Часто слышу, как говорят: самая лучшая смерть — это, когда, изрядно пожив, просто закрываешь глаза и не просыпаешься. Моментальная смерть. Такой смерти я для себя бы не хотел.

Мне хотелось бы, подойдя вплотную к последнему рубежу, находясь в предсмертной коме, познать то мистическое озарение, в котором раскрылись бы извечные тайны мироздания. А затем прийти в себя настолько, чтобы быть в силах запечатлеть увиденное в фильме.

Мне страшно подумать о болезни и немощи, которые могут лишить меня возможности работать. Я вовсе не жду смерти, но никогда не боялся ее так, как боюсь старческого маразма. Я вовсе не желал бы дожить до ста лет.

Ребенком я был болезненным, у меня бывали обмороки, причиной которых, по мнению доктора, являлась сердечная недостаточность. Он не исключал, что я умру в раннем возрасте. Что ж, его прогноз не оправдался. А то, что в детстве ко мне относились как к больному, обеспечивало мне максимум сочувственного внимания. Меня это ничуть не ущемляло. Напротив, помогало ощутить собственную избранность. В соседстве смерти было что-то таинственно романтическое.

Сегодня я смотрю на все это иначе. Заболеть и утратить способность работать для меня значило бы умереть при жизни. Мысль о физической немощи вызывает у меня ужас. Подумать страшно, что может прийти день, когда я не смогу заниматься любовью восемь раз кряду.

Или хотя бы семь.

Когда я был маленьким, мои сверстники то и дело говорили: «Вот когда я вырасту...» Я никогда не говорил ничего такого. Я просто не видел себя взрослым. Меня это не интересовало. Ну никак не мог представить, что когда-нибудь вырасту и стану таким же, как все большие дяди вокруг.

Может быть, поэтому я состарился, но так и не вырос.

*Федерико Феллини скончался в Риме 31 октября 1993 года.  
Перевод с английского Н.Пальцева*